

SENDAS

Revista académica de Trabajos Finales

Vol. #6 (2023)

“Vías alternativas en procesos de investigación-creación y enseñanza artística”

Facultad de Artes
Universidad Nacional de Córdoba
Córdoba, Argentina



programa
sendas



Editorial de la
Facultad de Artes



egresados



investigación
y producción



facultad
de artes



UNC

Universidad
Nacional
de Córdoba

DIRECTORA Y EDITORA

Dra. Fwala-lo Marin (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas de Argentina (CONICET) / Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba / Facultad de Arte y Diseño, Universidad Provincial de Córdoba).

EDITOR ASOCIADO

Lic. Valentín Mansilla (Instituto de Humanidades, Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas de Argentina - CONICET / Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba).

COMITÉ EDITORIAL

Mgter. Talma Salem de Oliveira (Secretaría de Ciencia y Técnica / Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba / Facultad de Arte y Diseño, Universidad Provincial de Córdoba).

Lic. Paula Ma. La Rocca (Instituto de Humanidades, Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas de Argentina - CONICET).

Lic. Luciano Pascual (Instituto de Humanidades, Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas de Argentina - CONICET / Max-Planck-Institut für empirische Ästhetik).

Lic. Ayelén Ferrini (Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba).

COMITÉ ACADÉMICO

Dra. Ximena Triquell (Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba).

Dr. Marcelo Nusenovich (Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba).

Arq. Myriam Kitroser (Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba).

Dra. Daniela Martín (Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba).

Dr. Alejandro Reyna (Instituto Superior de Música, Universidad Nacional del Litoral).

REFERATOS

Lxs evaluadorxs de este volumen pertenecen a la Universidad Nacional de Cuyo, la Universidad Nacional de las Artes, la Universidad Católica de Salta y la Universidad Nacional de Córdoba.

EQUIPO TÉCNICO DE PRODUCCIÓN EDITORIAL

Dr. Hernán E. Bula - Secretario editorial, gestor y editor técnico OJS (Universidad Nacional de Córdoba / Universidad Provincial de Córdoba).

Dra. María Lucía Tamagnini - Secretaria editorial, gestora y editora técnica OJS (Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba).

Corr.^a / Prof. Valentina Goldaj - Corrección de textos (Editorial de la Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba).

Dg. Tec. Marina Fernández - Diseño y maquetación (Editorial de la Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba).

DI. Florencia del Río - Diseño y maquetación (Editorial de la Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba).

AUTORIDADES DE LA FACULTAD DE ARTES

DECANA: Mgter. Ana Mohaded

VICEDECANO: Lic. Federico Sammartino

SECRETARÍA ACADÉMICA: Prof. Sebastián Peña

SECRETARÍA DE ASUNTOS ESTUDIANTILES: Lic. Mayra Luz Yulita

SECRETARÍA DE GESTIÓN Y PLANIFICACIÓN: Cr. Nicolás Oria

SUBSECRETARÍA DE EXTENSIÓN: Lic. Alicia Cáceres

SECRETARÍA DE POSGRADO: Dra. Verónica Aguada Berteá

SECRETARÍA DE INVESTIGACIÓN Y PRODUCCIÓN: Dra. Clarisa Eugenia Pedrotti

PROSECRETARÍA DE EGRESADOS: Lic. Agustín Begueri

PROSECRETARÍA DE COMUNICACIÓN INSTITUCIONAL: Lic. Ma. Matilde Nasser

PROSECRETARÍA DE RELACIONES INTERNACIONALES: Lic. Luis Eduardo Imhoff

SECRETARÍA DE CONSEJO: Lic. Franco Pellini

DEPARTAMENTO DE ARTES VISUALES

Directora Disciplinar: Lic. Liliana Di Negro

DEPARTAMENTO DE MÚSICA

Director Disciplinar: Lic. Leandro Andrés Flores

DEPARTAMENTO DE TEATRO

Directora Disciplinar: Lic. Daniel Maffei

DEPARTAMENTO DE CINE Y TV

Director Disciplinar: Lic. Gustavo Alcaraz

CENTRO DE PRODUCCIÓN E INVESTIGACIÓN EN PRODUCCIÓN EN ARTES

Directora: Lic. Carolina Cismondi

EdFA - EDITORIAL DE LA FACULTAD DE ARTES UNC

Directora: Lic. Carina Cagnolo

Sendas. Revista académica de Trabajos Finales de carreras artísticas.

Dirección web: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/sendas>

Dirección postal: Facultad de Artes, Pabellón Brujas – El Cordobazo S/N, Ciudad Universitaria, Ciudad de Córdoba, Argentina. Código postal X5000HUA

ISSN 2618-2254



Esta publicación está bajo una [licencia](#)

[Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.](#)



Universidad
Nacional
de Córdoba

Contenidos

EDITORIAL

Leer para crear y leer para escribir: provocaciones para un método

Dra. Carla Pessolano / pág. 05

ARTÍCULOS

Debates conceptuales y análisis sobre producciones artísticas

El gesto político afectivo en la experiencia de “Proyecto Rescacho”

Lic. Guillermina Claverié y Lic. Paulette Alicia Yurquina / pág. 11

Del cine y la televisión al teatro: la cinematización de la escena

Lic. María Celeste Colella / pág. 29

Reflexiones en torno a obras y procedimientos compositivos propios

Ilustraciones Psico-Pop. Representaciones sintomáticas y alegóricas en un proceso artístico

Lic. Melisa Daniela Serrano / pág. 55

Recolectores de Esmog, la visibilidad del aire en objetos artísticos

Lic. Laura Alejandra Lucero / pág. 77

Disensos artísticos acerca de estereotipos y maternidades

Lic. Victoria Aichino y Lic. Mikaela Rozzio / pág. 105

Arte, territorio y comunidades

Distorsiones Disidentes. Hacia una educación musical con perspectiva de género

Prof. Macarena Fernández Barrandeguy / pág. 127



Leer para crear y leer para escribir: provocaciones para un método

— **Carla Pessolano**

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
Grupo IEP del Instituto de Investigación en Teatro de la Universidad de las Artes
Université de Franche-Comté
carlapessolano@hotmail.com
Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina

La investigación artística en el campo de la academia no es una novedad. Lo que podrían llegar a ser novedosas son las metodologías que se activan al intervenir sobre las praxis para acceder a aquellos saberes específicos que perviven en su interior. Desde abordajes diversos, al interior de los procesos investigativos, la escena puede convertirse en objeto de producción de conocimiento, enseñanza e investigación. Pero para ello habría que permitirse definir no únicamente qué investigar, sino también cómo hacerlo.

Partiendo de la idea de que creación e investigación se constituyen como ámbitos comunes para la creación de conocimiento no podemos evitar notar la principal complejidad que conlleva su interrelación. La peculiaridad de este tipo de investigación es que requiere articular un pensamiento crítico sobre las prácticas desde la propia creación artística. Esto implica, en muchos casos, la producción de insumos que podrían ayudar a desentrañar la operatoria del pensamiento reflexivo dentro de las propias prácticas y del rol de la mirada crítica acerca del campo en que esas prácticas se inscriben. Se suelen producir, entonces, dos tipos de abordajes investigativos diferentes. Por un lado, una investigación que involucra una reflexión sobre la praxis aunque esta no se dé integradamente y, por el otro, la investigación que versa sobre la producción de conocimiento en torno a un objeto.

A partir de la articulación de estas cuestiones, podría decirse que la investigación en artes hoy se configura como un espacio singular de creación de conocimiento, que no afecta únicamente

Sendas. Revista de Trabajos Finales de Artes · <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/sendas/>

Publicación periódica arbitrada con artículos originales sobre procesos de investigación artística producidos en el marco de trabajos finales de grado. [Licencia Creative Commons Reconocimiento-No Comercial-Compartir Igual 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/).



facultad
de artes



UNC

Universidad
Nacional
de Córdoba

a la producción de saberes en términos formales, sino que, además, tiene la capacidad de producir un impacto explícito en las prácticas que estudia. Esto conlleva una serie de preguntas que podrían ser puertas de entrada frente a una propia metodología de investigación desde la praxis, como por ejemplo: ¿cómo se puede empezar a pensar acerca de nuestra práctica y su condición de existencia?, ¿dónde podría buscarse el insumo teórico para las prácticas artísticas?, ¿cómo se puede producir un pensamiento en torno a la praxis de creación?, ¿cómo puede hacerse foco en el cómo investigamos más allá del qué?, ¿a qué modelos de escritura aspiramos y para qué modalidad de investigación en artes?, ¿cómo se puede producir un insumo teórico que no se apoye en la mera “aplicación” de teorías de otros campos para pensar el propio?, ¿qué problemas teóricos son capaces de modificar la topografía de las praxis?

Una clave posible para empezar a ensayar algunas respuestas quizá radique en las palabras con las que se nombran las praxis¹ y, ligada a ellas, la idea de lectura. Una lectura abierta a la producción de conocimiento que toma a la escena como objeto, pero también como “excusa” para pensar críticamente los insumos teóricos que de ella emanan. A partir de allí puede encadenarse la búsqueda de palabras y conceptos que definan y distingan las prácticas con la configuración de un lenguaje que permita esbozar y discutir los problemas específicos de nuestro campo.

Al pensarlo desde la escena podríamos relevar dos miradas diferentes acerca de la *lectura*. Aquella inicial, que es la lectura fundadora de mundos al interior de clases y ensayos que podría sintetizarse en lo que Analía Couceyro reconoce como la latencia de obra que contiene cualquier material escritural. Couceyro afirma: “leo cualquier material de literatura, de ensayo, leo con un lápiz en la mano y subrayo. Pienso que de ahí me van a salir muchas obras de teatro” (Couceyro y Gainza, 2016). Luego, el segundo tipo, que sería una modalidad de lectura que relewa las huellas que van dejando lxs creadorxs en sus propios tránsitos escénicos. Aquello a lo que alude Eduardo Pavlovsky (2001) cuando afirma que su trabajo como actor, aquello que lo constituía como cuerpo de actuación, tenía *relación directa con sus lecturas* (p. 216).

A partir de la reconstrucción de los materiales producidos en el decir de la práctica escénica contemporánea, podríamos hipotetizar que la historia del campo teatral se trama a sí misma al modo de una experiencia de lectura compartida. Y proyectando esta idea aún más lejos, quizá sea esta la clave de entrada para pensar en el tejido vinculante pero inasible de una comunidad cultural que se forja a partir de la memoria lingüística² de aquello que determina las prácticas de la escena.

El teórico alemán Walter Benjamin posee una concepción de la lectura que se entrelaza con su pensamiento acerca de la historia. Él afirma que se trata de un movimiento, una trama que reformula al pasado y lo reactualiza en cada nuevo presente. Como lo relewa Forster (2009):

1 En la actualidad me encuentro trabajando con diversos “decires” de un grupo de artistas que jerarquizan el espacio de la clase y el ensayo como una instancia de intercambio y de “generación de un lenguaje” (esto puede leerse en términos poéticos, pero también puede ser útil para pensar una especificidad del decir). Mi hipótesis en función de esto es que se arma una discursividad que se instala en dos momentos: primero, en los cuerpos que transitan esas situaciones de intimidad –y fugacidad– que son el ensayo y la clase; y, en segunda instancia, cuando esos decires empiezan a impregnar las reflexiones de los propios creadores. Lo que después llega como un pensamiento específico que, según creo, no se puede producir sin considerar ese espacio previo de lo colectivo, lo compartido.

2 En investigaciones recientes me ocupé de desarrollar las razones por las que considero que la memoria lingüística que irradia la escena teatral de Buenos Aires parece residir en terminologías puntuales que producen lxs creadorxs y que estas terminologías podrían ordenarse en constelaciones de metáforas.

“cada época cita de un modo diferente aquello que ha quedado a sus espaldas” (p. 113) y, según Benjamin, esto encuentra su equivalencia en la experiencia del lector. Respecto de esta concepción benjaminiana de la lectura dirá Ricardo Forster:

Para Benjamin cada lector al interpretar el texto reinicia la historia que se guarda en ese texto. Cada gesto de lectura es una suerte de glosa, de apertura, de hermenéutica constante que no hace cualquier cosa con la página leída, sino que le pregunta al texto a partir de las nuevas determinaciones, de las nuevas necesidades y de las nuevas experiencias que se han desplegado entre el libro y el lector y que surgen allí donde la letra cae en el horizonte, siempre renovado, de las peripecias interpretativas con las que cada época y cada lector recrea infinitamente lo recibido. En esa relación con la lectura (...) también se juega la relación con la memoria y con la historia (p. 30).

Volviendo al campo de lo teatral, para lxs artistas cuya materia de trabajo es la escena (los espacios, los cuerpos, las palabras y todo aquello que tome centralidad en la concepción que a cada quien le corresponda) se da una activación y pervivencia de un procedimiento que podríamos pensar más cercano a la traducción que a la mera lectura contemplativa. Parece tratarse de una mirada de la escena que sabe lo que quiere decir y se encuentra buscando las palabras para hacerlo. A su vez, estas voces recuperadas de textos previos nutren un tipo singular de creación de conocimiento. Especie de interlengua, como llama Benjamin a la tarea de traducción que escapa a la lengua fuente y también a la lengua de destino, pero que es capaz de iluminar “el fondo del lenguaje” (p. 128).

Desde aquí, la circulación por el territorio sensible de las imágenes parece aspirar a resituar la producción de saberes del teatro en la zona de las praxis, poniendo en valor la producción de insumos teóricos que serían la base tectónica del acontecer escénico. Ese procedimiento de lectura es fundante de sus modos de pensar y hacer escena. Por otra parte, la particularidad de ese vínculo entre la lectura y la praxis es que no describe una idea, sino que tracciona un pensamiento. Así es que este modo de acercamiento a la lectura se encuentra por fuera de la aplicación de una teoría. Muy por el contrario, esta especie de trasmutación se conforma como un método de incorporación del proceso de descripción de un saber manifiesto de modo directo en condiciones de producción, en una producción de saber específico de otro campo y en una materialidad que, de pronto, se vuelve puramente escénica.

¿Pero cómo volver teoría una praxis? El pensamiento con tracción a lecturas es, sin lugar a dudas, activador de una interlengua. Espacio discursivo intermedio que habilita un modo de producción de saberes específico y situado, cercano a aquello que Anne Cauquelin (2012) llama “un tejido cerrado de referencias cruzadas que vale como teoría” (p. 115). He aquí un espacio valioso de reflexión en torno a la práctica porque es el que se presenta de modo inevitable (estos creadores no pueden escapar a barnizar esos textos de concepciones que se anclan en lo que conocen mejor, la escena). De hecho, lxs creadorxs intelectuales son capaces de producir complejas categorías que emanan de las praxis de actuación a la vez que producen un análisis de los fenómenos sociales

circundantes a la praxis creadora en sí y esas configuraciones se van entretejiendo a partir de los rastros que dejan en ellxs, sus lecturas.

Recupero nuevamente en este punto la mirada acerca de la historia que configura Benjamin cuando la ve asimilable a la experiencia del lector. Este autor sugiere que cada lector al interpretar el texto reinicia la historia que se guarda en ese texto. Entonces pienso: si en esa relación con la lectura se juega de modo similar la relación con la memoria y con la historia, podría deducirse que el relevamiento de aquel tejido inaprensible de esta comunidad cultural permite acceder a lecturas inéditas acerca del campo en que fueron concebidas, pero además genera un tejido sensible que las interconecta, nutriendo el campo del que forman parte. Se disipa entonces por completo un anhelo de método (científico, teórico, investigativo), pero se reivindica la inevitable materialidad escénica que se repiensa en cada intercambio lector.

Esto deja trazas que activan una sospecha: en ciertos textos que circulan por el campo escénico se encuentran conceptos sustanciales que serán determinantes para afectar las prácticas escénicas de un tiempo y un territorio. Esta transformación se podría dar a través de metodologías diversas que se apoyarán sobre dos modalidades de lecturas. Una primera que es la lectura fundadora de mundos al interior de clases y ensayos. Universos legibles, compartidos, que unifican ese tránsito efímero que es el proceso de puesta en cuerpo de una poética escénica. Por otro lado, un tipo de lectura más exterior, la que releva las huellas que van dejando lxs creadorxs en esos tránsitos escénicos. En la mayoría de los casos sin voluntad de dejar registro, sino simplemente circulando entre un punto y otro del proceso de creación.

Bibliografía

- Benjamin, W. (2016). *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal.
- Cauquelin, A. (2012). *Las teorías del arte*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Couceyro, A. y Gainza, M. (2016, 4 de noviembre). Entrevista de D. Gigena. Diálogos: Analía Couceyro y María Gainza. Desencorsetar el museo. *La Nación*. Recuperado de <https://www.lanacion.com.ar/opinion/dialogos-analia-couceyro-y-maria-gainza-desencorsetar-el-museo-nid1961425/>.
- Forster, R. (2009). *Benjamin. Una introducción*. Buenos Aires: Quadrata.
- Pavlovsky, E. (2001). *La voz del cuerpo. Notas sobre teatro, política y subjetividad*, Buenos Aires: EUDEBA.

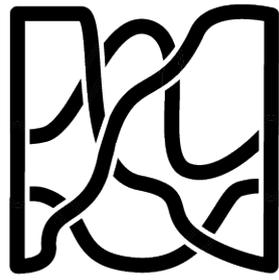
Carla Pessolano

Carla Pessolano es artista escénica e investigadora teatral. Doctora en Historia y Teoría de las Artes por la UBA y Doctora en Théâtre et Arts de la Scène por la UFC (Francia). Posdoctora en Ciencias Sociales y Humanas de la UBA. También es Licenciada en Actuación por la UNA y Magister en Théâtres et Cultures du Monde por la UFC. Trabajó como actriz en Argentina y en el exterior. Ha dictado conferencias y presentado su trabajo en diversas universidades. En 2018 ganó una beca de formadores del Fondo Nacional de las Artes. Su investigación contó con una beca doctoral de CONICET y como parte de ella ha realizado una estancia de investigación con el Grupo PEEK de la University of Applied Arts Vienna, en Austria. En 2019 obtuvo una Beca de investigación del Instituto Nacional del Teatro para la elaboración de un Glosario de la Praxis Teatral. Desarrolló su investigación Postdoctoral con Beca de CONICET y actualmente se desempeña como investigadora asistente del CONICET con sede de trabajo en el Instituto de Investigación en Teatro del Departamento de Artes Dramáticas de la Universidad de las Artes.



Como citar este artículo

Pessolano, C. (2023). Leer para crear y leer para escribir: provocaciones para un método. *Sendas*, 6(1), 05-09. <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/sendas/article/view/41186>.





El gesto político afectivo en la experiencia de “Proyecto Rescacho”

The political affective gesture in the experience of “Proyecto Rescacho”

— **Guillermina Claverié**
— **Paulette Alicia Yurquina**

Universidad Nacional de Córdoba
Facultad de Artes
Licenciatura en Teatro
guillermina.claverie@unc.edu.ar
poliyurquina@gmail.com
Córdoba, Argentina

Recibido: 26/02/2022 – Aceptado: 23/03/2023

Resumen

En el presente artículo reflexionamos sobre el complejo entramado que supone el desarrollo de un proceso de creación escénica grupal en su multidimensionalidad. Analizamos la vinculación entre las dimensiones política, ética, poética y afectiva que intervienen en el proceso de creación escénica grupal de “Proyecto Rescacho” (2019-2021) enmarcado en la investigación “Sobre la ética de lo grupal y cómo crear juntxs. Creación escénica en diálogo con registros de proceso”. Nos detenemos a pensar dónde se manifiesta lo político en la práctica teatral, es decir, los particulares modos de autorganizarse y de entender la configuración de lo común, y de qué manera esto propicia la construcción de una trama afectiva vincular que tiñe el proceso en todas sus dimensiones. Desde ahí establecemos conexiones con la ética del trabajo grupal y con la dimensión poética que emerge en la tensión entre proceso creativo y obra.

Palabras clave
Creación artística,
Grupo, Afectividad,
Política.

Sendas. Revista de Trabajos Finales de Artes · <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/sendas/>

Publicación periódica arbitrada con artículos originales sobre procesos de investigación artística producidos en el marco de trabajos finales de grado. [Licencia Creative Commons Reconocimiento-No Comercial-Compartir Igual 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/).



Abstract

In this article we reflect on the complex framework that involves the development of a group scenic creation process in its multidimensionality. We analyze the link between the political, ethical, poetic and affective dimensions involved in the process of group scenic creation of “Proyecto Rescacho” (2019-2021) framed in the research “On the ethics of the group and how to create together. Scenic creation in dialogue with process registers”. We stop to think about where the political manifests itself in the theatrical practice, that is, the particular ways of self-organization and understanding the configuration of the common, and how this favors the construction of a bonding affective plot that tinges the process in all its dimensions. From there we establish connections with the ethics of work (the ways of group work) and with the poetic dimension that emerges in the tension between the creative process and the work.

Key words

Artistic creation,
Group, Affectivity,
Politics.

Introducción

El presente artículo recupera la investigación realizada en nuestro Trabajo Final de Licenciatura en Teatro de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba titulado “Sobre la ética de lo grupal y cómo crear juntxs. Creación escénica en diálogo con registros de proceso”. El tema gira en torno al discernimiento y la vinculación de las dimensiones política, ética, afectiva y poética que intervienen en un proceso de creación escénica grupal particular. La investigación se circunscribe al análisis del proceso creativo de “Proyecto Rescacho”¹ –desarrollado entre mayo del 2019 y junio del 2021 en la ciudad de Córdoba Capital, del cual formamos parte– en diálogo con aportes teóricos de pensadorxs contemporáneos como Amador Fernández Savater, Marina Garcés, Suely Rolnik y Jazmín Sequeira que discuten diversas problemáticas de corte político, filosófico, escénico y afectivo. La articulación de estos aspectos nos permite reflexionar sobre el complejo entramado que supone el desarrollo de un proceso de creación escénica en su multidimensionalidad. En sintonía con Haraway (1995) –que nos advierte sobre la politicidad intrínseca a las formas de producir conocimiento y sobre el valor de los conocimientos situados–, nos preguntamos por modos de producción escénica situados, es decir, que asuman el diálogo con nuestro contexto sociopolítico y cultural actual. Situar nuestros modos de producción no tiene que ver con cuestiones temáticas –abordar determinados contenidos–, sino más bien metodológicas: desde dónde y cómo nos paramos para construir nuestras propias maneras de crear en sintonía con las dimensiones económicas, políticas, de género, entre otras, que nos atraviesan.

Entendemos que ninguna de las dimensiones funciona de manera aislada y completamente autónoma, sino que terminan de configurarse en su interacción y, por lo tanto, su desglose responde a fines puramente analíticos. Cada dimensión en sí misma podría implicar un vasto campo de análisis y reflexión, pero, acorde a la extensión de este escrito, en esta oportunidad haremos foco en lo político y lo afectivo del proceso creativo de “Proyecto Rescacho” para, desde ahí, establecer conexiones y cruces con las demás dimensiones mencionadas.

Siendo lo político un aspecto clave de nuestra investigación, aparece la necesidad de esclarecer desde dónde pensamos esta problemática. En el actual contexto de fuerte resurgimiento de los feminismos, resulta inevitable poner en crisis antiguos modos de entender qué es “lo político”: algunos paradigmas ocupados en circunscribir esta cualidad a ciertos ámbitos y/o espacios de la sociedad, se ven interpelados por posiciones que entienden que lo político está en todas partes. En este sentido, Marina Garcés (2013) señala la existencia campos y tiempos nuevos para el desarrollo de experiencias políticas que sitúan a lo político en un *impasse*; esto favorece novedosas líneas de pensamiento que lo desplazan hacia ámbitos de la vida que no eran contemplados por lo que previamente era entendido como política. Surgen entonces con más fuerza experiencias que reivindican lo comunitario y la construcción horizontal, donde lo político cede el terreno de lo principalmente programático para desarrollarse en modos de hacer inacabados y mutables, que se van definiendo durante la acción. De esta manera, el encuentro y la construcción intersubjetiva se erigen como instancias potentes y valiosas en sí mismas, no supeditadas a la búsqueda de objetivos predeterminados como conformar una plataforma partidaria, por ejemplo. Consideramos que

¹ Integranes del grupo: Victoria Vaccalluzzo, Belén Costamagna, Aldana Lescano, Aldana Berger, Magdalena Suárez, Guillermina Claverié y Paulette Yurquina

la puesta en valor de los procesos de construcción colectiva es un signo que atraviesa a nuestro contexto y nos interesa, en este marco, reivindicar la práctica teatral como espacio donde por excelencia se valoriza el encuentro y lo colectivo.

Desde nuestra perspectiva lo político en el teatro no aparece solamente de manera temática o a modo de denuncia de alguna causa social como ha sido abordado por grandes referentes teatrales del siglo XX, sino en la trama forma-contenido. Esto implica que, más allá de las temáticas abordadas, es en los modos de producción y en el tratamiento de esos temas donde se evidencian posicionamientos ideológicos que hacen a la configuración política. Al mismo tiempo, hablar de forma y contenido podría hacernos caer en una nueva dicotomía que fragmente aspectos que para nosotras están intrínsecamente ligados y, a su vez, podría plantear una visión reduccionista del asunto. Lo que nos interesa destacar es su vínculo y funcionamiento en la triangulación de las diferentes dimensiones que componen los procesos creativos. Para nosotras lo político se manifiesta en el proceso creativo de múltiples modos: en las maneras en que se organiza el trabajo y la toma de decisiones, en los procedimientos escénicos experimentados, en las búsquedas y apuestas poéticas del grupo y en la emergencia de la afectividad en sus diversos planos.

Hablar de gesto político tiene que ver con señalar que se trata de una operación que implica movimiento que no está dado de antemano: es en el devenir del proceso creativo donde se elaboran y emergen las tendencias o vectores que caracterizan el funcionamiento político de un grupo de trabajo. Nuestro gesto político es el de repensar y desentramar ciertos supuestos que dan por hecho que el trabajo colectivo implica necesariamente la horizontalidad. En ese sentido nos parece importante destacar que el inicio de nuestra investigación fue impulsado por problemáticas en torno a dinámicas grupales de creación y no problemáticas escénicas específicas, ya que confiábamos en que estas surgirían *a posteriori*. Nuestro interés estaba vinculado a revisar las lógicas jerárquicas tanto del reparto del poder entre lxs integrantes del grupo como del vínculo entre proceso y resultado.

Como mencionamos anteriormente, en el presente escrito nos proponemos develar el funcionamiento de lo político en el proceso creativo de “Proyecto Rescacho” en su vínculo con las dimensiones afectiva, ética y poética. En una primera instancia plantearemos los lineamientos desde donde pensamos la dimensión política para luego explicar el vínculo que establecemos entre esta y la configuración de afectividad grupal. Luego señalaremos aquellos aspectos de nuestra ética de trabajo que permiten develar modos de configuración de lo colectivo. Finalmente realizaremos un breve análisis de aspectos vinculados a lo poético en “Proyecto Rescacho”.



Imagen 1: Proyecto Rescacho (2019-2021). Ensayo en el galpón Rosa Guarú.

¿Desde dónde pensamos lo político?

Cuando pensamos en nuestra configuración política grupal nos preguntamos por los modos de entender lo común. Entendemos que el grupo, a la vez que ensaya la futura “obra”, ensaya modos de organización. Hablamos de autorganización o autogobierno, ya que las formas de hacer no están dadas externamente, sino que surgen desde el grupo. En este sentido, nos interesa ahondar en los modos particulares de toma de decisiones teniendo en cuenta que los fuimos descubriendo durante el proceso, sin basarnos en modelos previos. Para esto recuperamos nociones del pensador español Amador Fernández Savater (2016a; 2016b) y del no grupo Comité Invisible (2016) que, desde un principio, funcionaron como herramientas para entender la configuración de la política de nuestro proceso.

Paradigmas del habitar y del gobierno

El no grupo Comité Invisible (2016) propone las nociones de *paradigma del gobierno* y *paradigma del habitar* para entender diferentes sensibilidades, miradas sobre la realidad y modos de hacer que refieren también a dos proyectos políticos diferentes. El primero intenta conducir la realidad en base a una idea o modelo previo, independientemente del contexto real; el modelo guía a la acción y cualquier interferencia de la realidad que perturbe el objetivo es peligrosa. El segundo sostiene que es en el contexto real donde se encuentran las potencias para cambiar el estado de las cosas; se parte de lo que hay y no de lo que debiera haber. Otro aspecto clave que diferencia a un paradigma del otro es el posicionamiento respecto a la percepción. El *paradigma del gobierno* propone una modelización de la realidad, por lo que es necesario poner entre paréntesis los mundos sensibles anulando los sentidos ya que se los considera engañosos. En este caso la percepción a través de los sentidos provocaría un desvío del plan de acción trazado previamente. En cambio,

de acuerdo al *paradigma del habitar*, la percepción posibilita detectar las líneas de fuerza que actúan en el plano de lo real, es decir, descubrir las potencias de la materialidad de cada situación para actuar desde ahí. Estos dos paradigmas diferenciados resultaron clave para pensar el modo de organizar el trabajo colectivo durante el proceso.

El *paradigma del habitar* es el lugar desde donde elegimos posicionarnos para la construcción de lo común. Tomar este posicionamiento ideológico implica construir en un constante presente. En el *paradigma del habitar* el futuro aparece como algo indeterminado, prevalece la preocupación por la temporalidad del “aquí y ahora”. Sin embargo, al asumirnos como un grupo creativo que se propone producir un dispositivo escénico, no podemos eludir interrogantes sobre el futuro: ¿Cómo proyectamos ese futuro?, ¿qué lugar le damos en el presente? Esto implica saber que va a haber un punto de llegada, pero sin tener certezas sobre cuál o cómo va a ser, pues todo acto creativo desconoce sus fines u horizontes. La idea de ausencia de horizonte se propone como la oportunidad de no tener que orientarnos hacia una dirección predeterminada, lo que no implica necesariamente una ausencia de perspectiva. En este sentido, nosotras propusimos un punto de partida y un diseño metodológico inicial desde la lógica de la ausencia de un horizonte, además de un posicionamiento ético y político que supone la reflexión continua sobre las formas de hacer en común, como motor de búsqueda. Nos permitimos transitar una zona del no saber, donde la incertidumbre es la condición para que surjan nuevas definiciones. En sintonía con el paradigma del habitar, la no definición de un horizonte como punto de llegada y el tránsito por esa zona de incertezas, están vinculadas a una intención de escucha de lo que “ya está ocurriendo” en escena y en el funcionamiento grupal: detectar, señalar y analizar lo que sucede para entenderlo y potenciarlo.

¿Cómo autorganizarnos? Asamblea/campamento

Fernández Savater (2016b) analiza las prácticas efectivas de autonomía y autorganización de lo común, como ámbitos en donde se pretende “abolir la política en tanto esfera exclusiva de los especialistas, creando formas de democracia directa que devuelvan el poder a colectividades concretas” (p. 243). Para esto establece una distinción entre las nociones de “lo público” y “lo común” –con sus consecuentes formas organizativas en “asamblea” y “campamento”– que nos sirvieron para analizar y enriquecer los modos en que construimos lo político en el grupo durante el proceso de creación.

El autor retoma ideas de Hannah Arendt para explicar el funcionamiento de “lo público” anclado en el imaginario político griego: la asamblea era el órgano democrático por excelencia donde todo ciudadano considerado “hombre libre” podía participar de la toma de decisiones. La cualidad de libre del ciudadano griego estaba supeditada al grado de independencia de las necesidades del cotidiano y de las condiciones materiales de existencia: “... hombres libres son los que están liberados de la necesidad, liberados de la vida material; poseen tierras, esclavos y mujeres y, por lo tanto, disponen de tiempo” (p. 255). La asamblea entonces se organizaba geoméricamente como un espacio circular estructurado en función de un centro (lugar donde se ubica la palabra y el poder) respecto del cual todos los ciudadanos estarían en una relación de equidistancia, simetría e igualdad. Dejando a un lado los cuestionamientos obvios y evidentes que podríamos hacer desde

Occidente del siglo XXI a esta forma de organización política y democrática de "hombres libres", que desestima a más de la mitad de la población, nos interesa destacar algunas de las críticas que Savater retoma de Lyotard para cuestionar el órgano asambleario: a) existe en la asamblea una división jerárquica del cuerpo sensible que pone en valor sólo un recorte parcial de lo existente (pene y logos); b) la palabra valorizada es aquella racional y razonable –denegando cualquier otro tipo de discurso y/o posición de enunciación–; c) la política asume la organización de un teatro clásico o "a la italiana" estableciendo un dentro/fuera de la escena política (p. 255).

Por su parte, los modos de organización estructurados en pos de la construcción de "lo común", no conciben a la política separada de las formas de la vida material. La noción de asamblea –como espacio exclusivo de lo político– deja de ser fértil y efectiva, para abrir lugar al ideario del campamento, donde no existe separación entre la instancia de gobierno y la vida cotidiana. Aquí la asamblea es valorada como "...espacio de puesta en común, de análisis y balance, pero no como órgano central ni motor en la toma de decisiones" (p. 248). Las decisiones están sintonizadas con los tiempos y el devenir de lo cotidiano; responden más a una disciplina de atención y elaboración de lo que está sucediendo, que a un decreto de lo que debe ser. El imaginario geométrico de la asamblea, según el cual todxs mantendrían relación de equidistancia respecto al centro de poder, es complejizado y enriquecido por el paradigma de lo común que propone la contraimagen del "inconsciente" como aquella entidad sin "dentro" ni "fuera", que no privilegia ningún centro: "se coordinan y articulan mil esfuerzos locales y situados, sin un lugar central de organización, ni siquiera democrático" (p. 261).

En nuestra práctica, la noción de campamento nos permitió entender cómo la politicidad del grupo se configuraba y sostenía en las tareas que hacían a la gestión de nuestro cotidiano: la elección de espacios para ensayar, las planificaciones y coordinaciones de ensayo rotativas, las dinámicas de conversaciones posteriores a cada ensayo, las estrategias pensadas para la circulación de la palabra, la socialización de los conflictos para construir soluciones comunes. Si bien existían momentos de un corte más asambleario (como los plenarios²) en los cuales nos proponíamos explícitamente la toma de algunas decisiones, estas se materializaban y actualizaban en la manera en que autorganizábamos nuestro hacer en común. Los plenarios funcionaban más bien como una instancia de observación, análisis y revisión de aquellas configuraciones de politicidad que ya estaban sucediendo en nuestro hacer.

Posicionarnos desde lógicas más cercanas al paradigma del habitar y a la idea de campamento hace necesario revisar de qué manera se toman decisiones en la autorganización de lo grupal. Nos interesan las ideas de Jean Oury quien afirma que la toma de decisiones no ocurre en un espacio-tiempo identificable y único, sino que se trata de "un proceso de "preparación" en el cual la decisión va incorporándose (haciéndose cuerpo), un proceso de "maduración" (en espacios y tiempos múltiples)" (Fernandez Savater, 2016b, p. 265). De esta manera, en lugar de tomar decisiones el foco está puesto en enriquecer ese proceso de "preparación" de modo tal que la multiplicidad sea un elemento fundamental. El proceso de trabajo era durante los ensayos y el momento de su-

² Llamamos "plenario" o "apertura de bitácoras" a las instancias de encuentro dedicadas a revisar, desentrañar y analizar con mayor profundidad lo transcurrido para, en función de eso, diseñar un rumbo a seguir. Se trató de dos encuentros consecutivos de trabajo de mesa en los cuales todxs revisamos nuestras bitácoras buscando detectar recurrencias, rescatar momentos de ensayos, pensar nuevos o viejos intereses que permanecieran, etc.

mergírnos en la escena, cuando efectivamente se materializaban las decisiones que tomábamos o cuando las decisiones nos tomaban a nosotras.

Ensayo como encuentro de singularidades

El ensayo es uno de los lugares de diálogo en la práctica teatral donde comienza a producirse el cruce entre las subjetividades que componen al grupo. Lo pensamos como un encuentro de singularidades que se componen, sin fusionarse, en pos de la construcción de lo común. Retomamos reflexiones de Jazmín Sequeira y Martín Suárez (2016) en la coordinación del taller “La creación es el otro” que nos ayudan a pensar esta idea:

con nuestras diferencias empezamos a elaborar el espacio común para que ellas dialoguen, se afecten mutuamente, se modifiquen en el roce con el otro, es decir, para que empiecen a “tramarse”. Pero sin dejar de ser una trama de diferencias. Esa trama no tiene que volverse la trama de lo UNO, sino trama de DIVERSIDADES³.

Las necesidades de los procesos creativos y el devenir de los ensayos se condicionan mutuamente, por lo tanto, cada grupo desarrolla modos singulares de organizar y transitar sus ensayos. Una breve descripción de la estructura de los nuestros contribuye a develar la articulación particular entre la experimentación escénica y el tejido vincular del proceso creativo de “Proyecto Rescacho”.

Nuestros ensayos tenían una estructura global que se repetía: un primer momento de encuentro y ronda de mates, luego el momento de pasar a la escena y finalmente un momento de conversación y reflexión. El momento del trabajo escénico más específico tuvo transformaciones de acuerdo a las demandas de cada período del proceso. Esas transformaciones estuvieron ligadas a variaciones en los criterios de coordinación, en las elecciones de calentamientos y en lo que nos proponíamos indagar en cada ensayo. La parte final de cada encuentro estaba destinada a la escritura de un registro personal y su posterior puesta en común. Entre un ensayo y otro, realizábamos una síntesis de la charla final que incluía reflexiones compartidas y disensos, interrogantes provocados por el encuentro, hallazgos e incertidumbres. Los espacios de conversación se tornaron vitales para encontrar y construir modos de nombrar nuestra práctica, dilucidar las necesidades del proceso, detectar los intereses y los estados de ánimo individuales y colectivos, rescatar pautas de trabajo y momentos que considerábamos valiosos escénicamente.

En paralelo al proceso creativo transitamos otros procesos vitales personales que algunas veces se socializaban en los mates al inicio de cada ensayo y que en algunos casos fueron también material para la escena. El contexto social y nuestras sensibilidades se colaban en el ensayo y nosotrxs les dábamos su lugar, escuchábamos eso que nos pasaba individual y colectivamente no solo a modo de catarsis, sino también como motor creativo. Preguntarnos “¿Cómo estoy hoy?, ¿qué

³ Fragmento extraído de un compendio de “Nociones trabajadas” en el taller de creación escénica grupal “La creación es el otro”, elaborado por Jazmín Sequeira y Martín Suárez quienes compartían el rol de coordinación del taller. Este se dictó en el año 2016 en DocumentA/Escénicas.

necesito para ponerme en acción creativa?" (Actriz 2, 2 de septiembre de 2019) asocia la sensibilidad de la autopercepción con el trabajo. Lo mismo sucedía en otro encuentro en el que Actriz 1 coordinaba y decía: "Yo no sé ustedes, cada una sabe lo que necesita. (...) de verdad caliente (...) ¿Qué satisface a mi cuerpo?, ¿qué satisface a mi actriz?" (Actriz 1, 24 de junio de 2019). En ambos momentos recuperados detectamos la importancia de la mirada hacia lo individual para ponerla en relación con otrxs en el trabajo creativo. Al proponernos encontrar el propio deseo, autogestionarnos la actuación que nos gusta, ensayar maneras de estar ahí, indagar en la presencia, no solamente estamos hablando del teatro.

No podíamos ni pretendíamos olvidarnos de nuestras subjetividades⁴ en el ensayo y el ensayo transformaba nuestras subjetividades profundamente. Respecto a esto, recuperamos la noción de "transverberación" (Rolnik, 2019) que nos sirve para pensar la manera en la que nos relacionamos; se trata de una forma de nombrar una actitud frente a la alteridad, un vínculo de vulnerabilidad al otrx por frecuencia de afectos. Rolnik entiende al afecto como una emoción vital, como los efectos que tienen los cuerpos y todos los demás elementos del cosmos en cada cuerpo viviente. Cada cuerpo, tiene la capacidad de ser afectado, perturbado en las experiencias signadas por una presencia fuerte de la alteridad. Una actitud de percepción y permeabilidad frente a la alteridad nos invita a salirnos de nuestro propio perímetro hacia el terreno de lo desconocido. Las singularidades de cada integrante del grupo conformaban un universo heterogéneo y nosotrxs buscábamos asumir las diferencias sin pretender la homogeneización. Entendemos al enlace entre lo diverso, sostenido por la transverberación, como condición para la acción creativa. A su vez, consideramos que es el ensayo el principal espacio donde se genera ese enlace del que hablamos, ese encuentro de diversas subjetividades.



Imagen 2: Proyecto Rescacho (2019-2021). Plenario en galpón del Espacio Rosa Guará.

⁴ Por subjetividades hacemos referencia a las particularidades de cada integrante a nivel personal y a los procesos vitales que atraviesan.

Politicidad y afectividad: dos caras de una misma moneda.

En la experiencia de “Proyecto Rescacho” podemos entender al afecto en dos sentidos: como los efectos provocados por un vínculo de vulnerabilidad a lxs otrxs (transverberación) y como el lazo afectivo que emergió en el proceso creativo. Nos interesa reflexionar sobre cómo es que se construyó esta trama afectiva y qué particularidades le imprime al proceso creativo: ¿qué implica encontrarnos creativamente desde lo afectivo en “Proyecto Rescacho”? y ¿cómo un encuentro creativo genera lazos afectivos? Entendemos a la afectividad como un aspecto fundamental del funcionamiento grupal; aparece como condición y resultado de nuestro hacer. Esta trama afectiva fue favorecida por concebir que las particulares configuraciones de lo político se elaboran en el cotidiano, en ese campamento del que habla Savater. En nuestro caso, promoviendo dinámicas vinculares particulares, al indagar en lógicas horizontales de trabajo.

La afectividad funcionó como punto de anclaje para generar un espacio de pertenencia y la apropiación del proceso por parte de cada integrante del grupo. Nos permitió experimentar lógicas de producción escénicas en consonancia con la valoración de lo vincular. La contención y el cariño que circula en el grupo nos condujo a habitar la escena desde el arrojito intentando salir de nuestros perímetros conocidos; atrevernos e impulsarnos a experimentar lo nuevo sin garantías de resultado: asumir roles que nunca antes habíamos transitado, intercambiarlos, recuperar el disfrute del teatro como juego, el goce de la actuación que indaga en la desfachatez, en lo ridículo que se habilita al fracaso. Por eso podemos decir que al explorar grupalmente la configuración de politicidad en la creación escénica, se cuele una trama de afectividad singular que sostiene e interpela a aquella configuración, al mismo tiempo que es sostenida e interpelada por esta. Empezamos a entender que politicidad y afectividad funcionan como dos caras de una misma moneda en nuestro proceso de creación.

Para pensar esta relación resultaron clave algunos aportes teóricos sobre el “giro afectivo”, definido por Dahbar y Mattio (2020) de modo general como “un campo de experimentación teórico-reflexiva” donde conviven indagaciones y exploraciones de cuño feminista y queer en las que se expresa la relevancia política de los afectos y emociones en la vida pública (p. 1). Encontramos en esta perspectiva un punto de apoyo para entender la importancia de analizar la dimensión afectiva de nuestro proceso y el vínculo estrecho entre la afectividad y la politicidad. De alguna manera, reconocer la relevancia política de lo afectivo es en sí mismo un gesto político y esto es algo que los feminismos advierten tempranamente:

...el giro afectivo atiende a aquellos aspectos somáticos, sensibles y materiales que configuran y desconfiguran la ontología social. Lo interesante de los afectos es que no solo construyen y naturalizan sentidos hegemónicos, sino que pueden ser fuente de subversión de la normatividad y sus violencias (Solana, 2020, p. 1).

Si bien la exploración sobre la politicidad en nuestro grupo surge impulsada por cuestionamientos que teníamos *a priori* –el deseo de indagar en el interrogante “¿cómo crear juntxs?” en un proceso de creación escénica–, esta comienza a tener sentido, a desarrollarse y a transformarse

en relación con la trama afectiva que surge *a posteriori*. Podemos sostener que cierta politicidad configurada en la experimentación grupal de éticas de trabajo horizontales abonó el terreno para la conformación de una trama afectiva que luego transforma, actualiza, llena de sentido a aquella configuración política que la habilitó. Si bien separamos los términos de politicidad y afectividad para analizarlos teóricamente, en la exploración práctica es difícil e infecundo determinar dónde termina una y empieza la otra, ya que es en su vinculación que ambas terminan de encontrar su razón de ser.

¿Cómo crear juntxs? Ética de trabajo que construye una trama grupal

Cuando hablamos de ética de trabajo nos referimos a la reflexión sobre los modos de hacer grupales en el proceso creativo. Se trata del encuadre que reúne los fundamentos políticos de nuestras decisiones metodológicas. Si la pregunta por cómo hacemos lo que hacemos –nuestra práctica teatral– resulta clave y motor en nuestra investigación, la ética completa el pensamiento con el interrogante acerca de por qué lo hacemos de ese modo. Este cuestionamiento es importante para nosotras en tanto desnaturaliza nuestra práctica y nos conecta con lo que ponemos en valor en nuestros modos de hacer.

Decimos que toda metodología de trabajo implica una ética, tácita o explícita. En la propuesta metodológica que hicimos al momento de convocar al grupo ya existían algunos posicionamientos éticos implícitos que terminaron de configurarse y decantar cuando nos adentramos colectivamente en la exploración de esa metodología. Fue ahí cuando pudimos enunciar algunos de los principios que conformaban nuestra ética de trabajo: la valoración del proceso y la grupalidad.

Cuando hablamos de valorar el proceso nos referimos a alimentar una actitud de exploración y aprendizaje, a habitar la vulnerabilidad de vagar por momentos en lo indefinido ignorando el lugar de llegada; a “renovar el compromiso” en los términos que plantea Marina Garcés (2013):

... ser puestos en un compromiso por un problema no previsto que nos asalta y nos interpela (...) rompe las barreras de nuestra inmunidad. Nos arranca de lo que somos o de lo que creíamos ser. Nos incorpora a un espacio que no controlamos del todo (...) nos exige tener que inventar una respuesta que no tenemos y que, sea cual sea, no nos dejará iguales. Todo compromiso es una transformación necesaria de la que no tenemos el resultado final garantizado (p. 63).

En este sentido decimos que desconfiamos de recetas que nos allanen el trayecto para “llegar” más rápido. Confiamos en la exploración como camino y creemos que definir cómo queremos avanzar y qué queremos experimentar puede arrojarnos resultados imprevisibles que descubrimos en el transcurso de los ensayos. Valorar el proceso no tiene que ver con desestimar los resultados o las “respuestas inventadas” de las que habla Garcés. Entendemos que entre proceso y resultado hay una relación de tensión y retroalimentación, pues al mismo tiempo que nos mueve la exploración de metodologías y dinámicas de creación escénica grupal, nos impulsa el deseo de construir una obra.

La tensión entre proceso y resultado en artes escénicas está atravesada por múltiples factores. En nuestro caso advertimos que la circulación de afecto en el grupo es un factor muy condicionante. En una de las conversaciones posteriores a los ensayos surgió una frase que tomamos para seguir reflexionando sobre esto: “No solo nos juntamos porque nos queremos, también queremos hacer una obra”. Aquí se tensionan algunos aspectos clave para pensar nuestro hacer: transitamos un proceso que está atravesado por lógicas de cariño y amistad y también de operatividad y productividad. Esta relación es dinámica y a su vez conflictiva, porque ambas lógicas implican temporalidades distintas para el proceso creativo.

Por una parte, priorizar los resultados o la operatividad implica ajustar los tiempos individuales y grupales en pos de cumplir con el estreno de obra como meta, en detrimento de la importancia de las condiciones grupales de producción. Los tiempos que entran en juego aquí son de orden programático, lineal y estandarizado (afines al capitalismo y sus instituciones). La afectividad, por su parte, aparece como condición que estalla las temporalidades productivas, en la medida que le otorga relevancia a nuestros estados emocionales, a nuestra sensibilidad y a las posibilidades concretas de participación de cada integrante. Como dijimos, la relación entre estas lógicas y sus temporalidades distintas es conflictiva en nuestro hacer, pues no está resuelta de una vez y para siempre; implica atención y toma de decisiones particulares en cada instancia del proceso que se presenta la tensión.

La valoración del proceso y sus temporalidades se relaciona con el segundo aspecto que compone a nuestra ética de trabajo: el valor de la grupalidad. Posicionarnos en un lugar que tensiona las demandas resultadistas y productivistas del sistema capitalista, con la reivindicación de las lógicas de exploración y sus temporalidades nos permite entender los procesos creativos con mayor grado de complejidad: como momento en que el grupo ensaya no sólo una obra, sino también sus maneras singulares de existir. Se trata del momento en que asumimos un “nosotrxs” que nos compone y engrana y que, siguiendo a Marina Garcés (2013), entendemos desde una lógica de “co-implicación”: “el sentido de “nosotros” no es el de un simple sujeto plural, computable en una suma de “yoes”. Del yo al nosotros no hay una suma sino una operación de co-implicación” (p. 49). Rescacho es más grande que la suma de sus individualidades; nace en el entramado de nuestras singularidades que se potencian entre sí a partir del cruce de nuestras diferencias, configurando aquello “común” que nos contiene y nos excede al mismo tiempo. Garcés plantea que el “nosotros” de las sociedades occidentales modernas señala no una realidad, sino un problema. Un problema que no reclama una solución o respuesta inmediata, sino más bien una posición: es el lugar desde donde nos paramos para inventar respuestas, siempre situadas y provisorias.

Nos organizamos con el propósito de crear juntxs, de trabajar en la escena colectivamente de una manera desjerarquizada que no conocíamos de antemano y que sólo existiría a partir de su exploración y puesta en práctica. La intención de indagar en modos no verticalistas de circulación del poder, supone formas de construir lo común en las que el compromiso hacia el colectivo adquiere nuevas complejidades. ¿Cómo habitamos procesos horizontales?, ¿de qué manera gestionamos nuestras prácticas escénicas grupales ante la ausencia de jerarquías o normas impuestas?, ¿cómo se autogobierna lo común?, “¿Cómo habitar, en claves de lo común, el inevitable conflicto?” (Fernández Savater, 2016b, p. 268) fueron algunos de los interrogantes que aparecieron durante el proceso.

Autogestionar la vida común del grupo constituye un desafío constante. Consideramos que el compromiso, en los términos que hablamos antes, constituye un aspecto central que hace al sostén de la grupalidad y que aparece cuando nos dejamos interpelar por algo aún sin garantías de resultado. En nuestro caso, los lazos afectivos son el principal combustible del compromiso; no sólo la afectividad que circula entre nosotras como personas e integrantes, sino también el cariño hacia el grupo que formamos. Ese compromiso del que hablamos, el que nos co-implica, es uno de los alimentos de nuestra grupalidad. Nos gusta pensar que el compromiso nos tomó, nos asaltó y que frente a esto nuestra posición fue la de acompañarlo y abonarlo.

El devenir poético y su potencia política

Pensamos lo poético como un punto de convergencia de las otras dimensiones; un punto de cruce en donde estas se manifiestan de modo (más) material. Integra la ética de trabajo, los principios y procedimientos que organizan el proceso creativo, la creación y composición de ciertos materiales y aquello que se produce.

Esta dimensión también está atravesada por los posicionamientos políticos que subyacen a los modos de producir que construimos y a las decisiones sobre lo que ponemos en escena, pues emerge en la tensión entre proceso creativo y obra. Lo poético está ligado a modos particulares de entender la producción teatral en situaciones específicas. Se trata de la configuración de un lenguaje singular: el lenguaje de un grupo en situación creativa y el de su propia creación.

La configuración de un lenguaje creativo y escénico propio implica la puesta en pausa del lenguaje cotidiano que estructura y ordena nuestro estar en el mundo; consiste en una operación de desestructuración de ese lenguaje que "organiza", para dar lugar a la aparición de un lenguaje otro (propio). Marina Garcés (2013) plantea que un modo de hacer política es "abrir intervalos tanto en la realidad como en el lenguaje en los que esa alteridad irreductible pueda irrumpir y ser acogida en su capacidad de *distorsión de lo dado*" (p. 42). Podemos pensar a la poética como una *operación de distorsión de lo dado* –he ahí su potencia política–. Nos interesa tomar tanto la idea de *distorsión* –configuración de algo distinto a lo que venía siendo–, como la de *operación*, que alude a acción, gesto, movimiento. Pensamos nuestra poética en términos de *devenir* constante que busca escapar a la tendencia de conformar una nueva estructura o nuevo orden.

A continuación recuperamos un fragmento textual de la escena "Esto es un prólogo"⁵ que condensa algunas de nuestras apuestas poéticas:

Aparentemente no hay tanta conexión entre un *Rescacho* y otro, aparentemente. El meollo está más en el procedimiento que en la trama. Verán el mismo grupo de actrices entrar y salir del terreno de actuación, si es que el humano deja de actuar en algún momento. El humano por naturaleza o socialización no es muy inteligente, se agrupa y empieza a hacer boludeces. Busca romper estructuras para luego reemplazarlas por otras de corte más progre pero igualmente

⁵ "Esto es un prólogo" es el nombre de una de las escenas de la "Obra de proceso web" de Proyecto Rescacho (<https://proyectorrescacho.wixsite.com/proyectorrescacho>). *Prólogo* está escrito adrede.

aplastantes. Acá lo que se rompa quedará roto. “Se tenía que decir y se dijo”. Habitaremos un rato la puta nada. La esperanza es frágil. Vinimos a ventilar el error, a hacer el ridículo, a mostrar la hilacha. ¿Qué es la humanidad sino el cachivache?

“Habitar la puta nada” para nosotras tiene que ver, entre otras cosas, con asumir el abandono de modelos de producción sedimentados que entienden a la obra como fin último y a la dirección como rol estable y fijo que concentra todo el saber del proceso. Afrontar la ausencia de esos patrones –sin pretender reemplazarlos por otros– nos condujo a exploraciones erráticas que a lo largo de nuestro proceso estuvieron en permanente movimiento, desafiándonos a la construcción de un lenguaje propio. Nos ayudó a reflexionar sobre nuestra poética la noción de “devenir menor” de Deleuze (2003). Lo menor no refiere a una cantidad ni a un estado fijo, sino a un devenir que se despega de los modelos de poder –de lo mayor– a partir de la variación continua, evitando normalizar nuevas formas:

...si la mayoría remite a un modelo de poder, histórico o estructural, o ambos a la vez, tenemos que decir también que *todo el mundo* es minoritario, potencialmente minoritario, en la medida en que se desvíe de este modelo. Ahora bien, ¿la variación continua no sería precisamente esto, esta amplitud que no cesa de desbordar, por exceso o por falta, el umbral representativo del patrón mayoritario? (Deleuze, 2003, p. 98).

La lectura de Deleuze nos reveló que la minorización es un aspecto constitutivo central en “Proyecto Rescacho” que se manifiesta de múltiples maneras. Sin ir muy lejos, usamos la palabra menor *Rescacho* para nombrar a cada una de las escenas que consideramos menores en tanto su única constante está dada por la homogeneidad de las mismas actrices que entran y salen de escena; y su variación, por la heterogeneidad de los mundos diversos que componen.



Imagen 3: Proyecto Rescacho (2019-2021). Espacio escenográfico en el galpón de Rosa Guarú.

Nos autopercebimos como amigas que hacen cosas más que como grupo de trabajo; elegimos clubes, baldíos y galpones en lugar de salas de ensayo. El proceso iba a ser solo un trabajo final y terminó siendo algo más grande. Rescacho se comió la tesis. Estos devenires no tienen que ver con elecciones atravesadas por lógicas binarias que distinguen bueno-malo, acertado-errado, sino por la atención y valorización de la propia experiencia como guía.

Rescacho es lo inacabado y el desborde. Lo planificado y la sorpresa. Esbozar un mapa. Subvertir los recorridos. Comer todos los pozos. Manejar por la banquina. Toparnos con obstáculos, con montañas gigantes de cosas acumuladas, escalarlas y descubrir tesoros. La pura trama.

Conclusiones

A lo largo de este escrito intentamos desentramar los vínculos entre las dimensiones política, ética, poética y afectiva de nuestro proceso creativo. Si bien considerábamos al ensayo como lugar donde por excelencia se entraman estas dimensiones, fuimos entendiendo que existen otros espacios cotidianos, otros encuentros donde se continúa esta trama: las bicicleteadas hasta el galpón, los plenarios devenidos en banquetes, un picnic en la costanera, nuestro chat de whatsapp, una cena por videollamada. El proceso creativo de Rescacho desborda los ensayos.

Nuestras decisiones metodológicas, la valoración del proceso y la grupalidad, la autorización, el posicionamiento desde el *paradigma del habitar*, la afectividad, las escenas y las minorizaciones son aspectos constitutivos de nuestro proceso creativo que están profundamente imbricados: las decisiones que tomamos en cada uno de estos repercuten en los demás. En un intento por dar cuenta de la experiencia, a lo largo del escrito realizamos la operación teórica de diseccionar los aspectos mencionados para realizar un análisis por separado y develar sus relaciones. Observamos que se configuraron en el vínculo entre decisiones tomadas por el grupo y aquello que apareció sin que nos lo propusiéramos. La trama afectiva, por ejemplo, fue inesperada, pero reconocemos que nuestras decisiones sobre la ética de trabajo y el entendimiento de que lo político se manifiesta en lo vincular abonaron el terreno para que emergiera. A su vez, la circulación de afecto en el grupo tiñe al proceso en todas sus dimensiones.

El camino de la experimentación, además de disfrute, implica muchos momentos de incertidumbre en los cuales perdemos la brújula que nos orienta en la creación. Es entonces cuando la afectividad sostiene al proceso grupal y motiva a continuarlo confiando en las lógicas de exploración. Se renueva el interés y el deseo por descubrir cómo es la escena que surge a partir de estos modos de trabajo singulares y propios.

Las lógicas de exploración y experimentación a las que apostamos implican vincularnos con las contingencias de manera abierta y receptiva. Aquello que aparece sin que nos lo propongamos surge a partir de transitar la experiencia, pues tuvimos que atravesarla para develar y poner en valor lo que emerge. El ejemplo más representativo de esto para nosotras es habernos constituido como grupo. Entendemos que las experiencias son intransferibles y singulares; la nuestra involucra acontecimientos consecuencia de la toma de decisiones y otros del orden del misterio que no podrán ser verbalizados, que son incapturables por medio del lenguaje. Convivir con el misterio

constituye un aprendizaje para nosotras que implica asumir la imposibilidad de explicarlo todo exclusivamente desde la palabra y la razón.

¿Dónde termina una experiencia?, ¿cómo se la nombra? Nuestra experiencia colectiva no podrá ser deletreada en su amplitud. Hicimos el intento. Balbuceamos descripciones y análisis. Inventamos palabras para nombrar lo que transitamos. Hicimos cuerpo y pensamiento palabras de otrxs, ideas de otrxs. Las perturbamos con lo propio.

Decidimos poner puntos suspensivos a esta investigación como cierre de una etapa. Por un lado, quedan abiertos interrogantes que no abordamos en profundidad en esta investigación y que para nosotras son disparadores de futuras búsquedas –destacamos la pregunta sobre la relación entre creación grupal y autoría, y también sobre el vínculo que se genera en el encuentro con lxs espectadorxs–. Por otro lado, así como nuestro proceso creativo desborda al ensayo, nuestra investigación desborda lo académico. Las formas de entender lo vincular y la potencia de la grupalidad en la creación escénica impactan en nuestros modos de estar en el mundo: franquear los perímetros, ir al encuentro sincero con lo otro, desarmarnos, habitar la experiencia de estar a la deriva juntxs y fabricar nuestras propias brújulas.



Imágenes 4 y 5: Proyecto Rescacho (2019-2021). Ensayo en un baldío de barrio Alberdi.

Bibliografía

- Comité Invisible. (2016). *A nuestrxs amigxs*. Buenos Aires: Hekht.
- Dahbar, M. V. y Mattio, E. (2020). "Es lo que siento": el lugar de los afectos en la conversación feminista. *Heterotopías*, 3(5), 1-14. Recuperado de <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/heterotopias/article/view/29032>
- Deleuze, G. (2003). "Un manifiesto menos". En Deleuze, G. y Bene, C. *Superposiciones*. (pp. 76-102). Buenos Aires: Ediciones Artes del Sur.
- Fernández Savater, A. (2016a, 11 de marzo). *Del paradigma del gobierno al paradigma del habitar: por un cambio de cultura política*. Recuperado de https://www.eldiario.es/interferencias/paradigma-gobierno-habitar_6_491060895.html
- Fernández Savater, A. (2016b). La asamblea y el campamento. Sobre la autoorganización de lo común. En V. Pérez Royo (Ed.), *Componer el plural. Escena, cuerpo, política* (pp. 243-270). Barcelona: Ediciones Polígrafa.
- Garcés, M. (2013). *Un mundo común*. Barcelona: Edicions Bellaterra S.L.
- Haraway, D. (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reivindicación de la naturaleza*. Madrid: Cátedra.
- Rolnik, S. (2019). *Esferas de la insurrección. Apuntes para descolonizar el inconsciente*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Sequeira, J. y Suárez, M. (2016). *Nociones trabajadas* [compendio de taller de creación escénica grupal]. Córdoba.
- Solana, M. (2020). Giro afectivo y giro a la imagen: un encuentro indisciplinado. *Heterotopías*, 3(5), 1-6. Recuperado de <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/heterotopias/article/view/29096>

Guillermina Claverié

Artista escénica, actriz y directora nacida en Córdoba Capital en 1992. Es Licenciada en Teatro por la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba. Actualmente se desempeña como Profesora Adscripta de la Cátedra Poéticas del Teatro Moderno y Contemporáneo de la Licenciatura y el Profesorado (FA, UNC). Se ha formado en actuación, danza, dramaturgia y dirección en su ciudad de origen y en Río de Janeiro, Brasil. Participó en festivales nacionales e internacionales con la creación escénica *Ser. Parecemos Palidecer*.

Paulette Alicia Yurquina

Nacida en Richmond, VA (EE.UU) en 1994, actualmente reside en Córdoba capital. Es Licenciada en Teatro por la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba, con una formación ecléctica entre la música y el teatro. Ha participado en proyectos escénicos como actriz y directora y en grupos musicales como percusionista. Es integrante del equipo de investigación “Escenas de igualdad y modalidades de archivo en prácticas del teatro contemporáneo en Córdoba” dirigido por la Dra. Fwala-ló Marín y la Lic. Leticia Paz Sena. Se desempeña como docente de teatro en el nivel secundario y en espacios de educación no formal.



Como citar este artículo

Claverié G. y Yurquina P. A. (2023). El gesto político afectivo en la experiencia de “Proyecto Rescacho”. *Sendas*, 6(1), 11-28. <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/sendas/article/view/41212>.



Del cine al teatro: La cinematización de la escena

From cinema and tv to theater: the cinematization of the play scene

— **María Celeste Colella**

Universidad Nacional de Córdoba
Facultad de Artes
Licenciatura en Teatro
celeste.colella@mi.unc.edu.ar
Córdoba, Argentina

Recibido: 31/01/2023 – Aceptado: 14/02/2023

Resumen

Este trabajo indaga los procedimientos del lenguaje audiovisual en la construcción de las puestas en escena del grupo teatral cordobés Brodda Teatro Producciones. Su objetivo es determinar aquellas características que delinean una poética singular y permiten, a su vez, alcanzar una cinematización de la escena que resulta en “films escénicos”. En el montaje escénico conviven y convergen algunos procedimientos, que se trasladan directamente de materialidades propias y puras del audiovisual, así como también otros, que se adaptan y traducen a los lenguajes del teatro. En este pasaje de lo audiovisual a lo escénico, la parodia será el eje.

Palabras clave
Artes escénicas, Cine,
Televisión, Actor

Sendas. Revista de Trabajos Finales de Artes · <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/sendas/>

Publicación periódica arbitrada con artículos originales sobre procesos de investigación artística producidos en el marco de trabajos finales de grado. [Licencia Creative Commons Reconocimiento-No Comercial-Compartir Igual 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/).



Universidad
Nacional
de Córdoba

Abstract

This work researches the audiovisual language procedures used in the construction of montages made by the cordovan theater group “Brodda Teatro Producciones”. Its goal is to determine which qualities outline a singular poetics and enable the reach of a cinematization of the play scenes, resulting in “stage films”. In these montages, procedures that are transferred directly from audiovisual’s own and pure materials coexist and converge with others that are adapted and translated to the theater languages. This shift from audiovisual to stage is enabled through parody.

Key words

Performing Arts,
Cinema, Television,
Actor

Introducción

El siguiente artículo recupera la investigación realizada como Trabajo Final de grado de la Licenciatura en Teatro de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba. El tema gira en torno a los procedimientos de adaptación y traducción propios del lenguaje audiovisual (el cine y la televisión) llevados al teatro y su articulación al lenguaje de la escena. Este trabajo surge del deseo de conocer y dar a conocer los procedimientos del montaje audiovisual de los que se vale el grupo Brodda Teatro Producciones para la construcción de la puesta en escena de sus obras; grupo del que soy miembro y directora hace más de ocho años.

Brodda Teatro Producciones nace en 2014 por iniciativa de un grupo de estudiantes de la Licenciatura en Teatro de la Universidad Nacional de Córdoba. Convoca e invita a artistas del medio, de diferentes escuelas de formación, para roles actorales y técnicos en sus producciones, como una forma de integración de las artes escénicas en la ciudad de Córdoba. Apuesta, de este modo, a que el cruce de miradas enriquezca a las obras y permita la apertura a nuevos públicos, habilitando al mismo tiempo un espacio de experiencias autodidactas e intercambios creativos. Las obras de teatro estrenadas por el grupo en cuestión son: *Ser de vino y no vinagre* (en coproducción con Anacleto Teatro, 2014), *Perdón, es que te amo* (2014), *Clase B: el efecto secundario* (2016), *Esperando la carroza* (2016), *Buenos Modales: el innegable placer de perder el control* (2017), *Perdón, es que te amo Vol. 2* (2019), *Funesto. Teatro en concierto* (2019) y *Gravedad¹* (2022), espectáculo resultante de esta investigación. “Brodda” se ha ganado un lugar en la plaza teatral cordobesa, con propuestas variadas que combinan parodia, humor, música, gran despliegue escenotécnico y temáticas diversas.

Cabe destacar que, en las puestas en escena de sus obras, se percibe una fuerte influencia del cine y la televisión, tanto en su construcción narrativa y temática como en su construcción visual y sonora. Como espectadores/espectadoras formados en lo audiovisual, herederos de Netflix y múltiples servicios de streaming similares, contamos con una mirada cada vez más crítica y exigente. Los mecanismos de expectación se encuentran hoy, más que nunca, vinculados a las nociones de *pluralidad, multiplicidad* y *lo fragmentario* (Sánchez-Biosca, 1991, p. 116). Tanto el cine como la televisión poseen sus propias especificidades expresivas y procedimentales. Esto quiere decir que el campo teatral no es (o no debería ser) ajeno a estos modos de hacer y ver hoy. Es por este motivo que Brodda Teatro Producciones acude a la inserción de procedimientos del montaje audiovisual en la puesta en escena de sus obras como una estrategia para acercar a públicos “no teatreros” (no especializados) y como una búsqueda y, a la vez, un desafío de generar nuevos lenguajes.

Por ende, el propósito de este estudio es indagar analítica y escénicamente los procedimientos del lenguaje audiovisual que intervienen en la construcción de la puesta en escena de las pro-

¹ En esta oportunidad Brodda Teatro Producciones trabajó junto a Proyecto Turbina para la realización de este nuevo proyecto. Comparten la escena Agustina Madarieta (subcomandante Silvia Rodulfo), Alexis Ruiz (subcomandante Esteban Ulloa), Julián Farah (comandante Delgado) y Denis Molina (Marciano). Camila Pons se desempeñó como asistente de dirección en la primera parte del proceso; en la iluminación, María Sol Moreno Magliano; en el diseño sonoro, orquestación y música original, Francisco Malbrán; en el diseño y la realización escenográfica del interior del vehículo, Noelia Bertinotti y Gonzalo Castañeda y en la realización del tablero y el exterior, Elisabeth Ortega y Rodrigo Juárez; en el vestuario, Paola Andorno; en el diseño audiovisual y de gráfica, Denis Molina; en la fotografía, Nicolás Alegre; en el registro fílmico y tráiler, Damián Nagel; coproducción con Proyecto Turbina. Mi labor se abocó a la dirección general del proyecto, como en todos los espectáculos de Brodda Teatro Producciones, que contó con el asesoramiento del Lic. Rodrigo Cuesta y la Dra. Fwala-lo Marin.

ducciones teatrales antecedentes del grupo para su posterior aplicación en el montaje de un nuevo espectáculo. Para esto es preciso, en primera instancia, una cabal comprensión de la teoría cinematográfica y televisiva que abarca la teoría de los géneros, el guion, el montaje, la actuación, la banda sonora, etcétera, así como también una puesta en práctica de dichas nociones y una apuesta por generar conceptos propios.

El objeto de estudio fue el proceso de creación y este determinó las metodologías de trabajo que se fueron edificando de acuerdo a las exigencias de la práctica misma, mi subjetividad y experiencia como investigadora y directora del grupo, y los avances del proceso creativo. Esto le otorgó relevancia y legitimidad a los hallazgos que provenían de mi particular y relativa mirada, situada en un contexto específico y nutrida por un marco teórico referencial concreto.

En términos metodológicos se planteó un trabajo consistente en tres fases: en primer lugar, un proceso de descripción, análisis y sistematización de los procedimientos o mecanismos del cine y la televisión de los que se valía el grupo Brodda Teatro Producciones para la construcción de sus puestas en escena; seguidamente, una segunda etapa que consistió en la creación escénica del montaje teatral de la obra de ciencia ficción *Gravedad*, donde el material teórico previamente trabajado funcionó como insumo creativo; para finalmente, llegar a una fase de reflexión que describe, evalúa y analiza el resultado final mostrado.

Se espera, entonces, como resultado de esta investigación producir un instrumento que promueva la legitimación de la propia práctica; que sea una manera de poner en valor el teatro de Córdoba y que aliente la producción de categorías teóricas, en términos académicos, de nuestro modo de hacer teatro y de la construcción del montaje escénico, ambos fruto de una práctica autodidacta, múltiple y diversa. Se pretende que estimule la búsqueda de una identidad y una voz propias, ideas que –para mí– configuran una poética singular, y que aporte un sustento teórico duradero a una práctica tan efímera como es el teatro.

Antecedentes

Este proyecto busca profundizar y ampliar un campo de investigación, sobre el cual no se ha teorizado lo suficiente, relacionado a los aportes que la narrativa audiovisual puede brindar al teatro en términos de recodificación, entendida como el pasaje de un lenguaje al otro. Se registra un mayor número de trabajos de tesis y ensayos vinculados a los aportes que las artes escénicas han realizado al séptimo arte en términos de adaptación de textos dramáticos que a los préstamos que el cine y la televisión hacen al teatro. Incluso los pocos que existen indagan en una búsqueda más ligada al uso de las tecnologías en las puestas. Respecto a esto, Guarinos (2003) expresa que:

Ya no se trata de usar elementos propios del lenguaje teatral para adaptarlos o transvasarlos al cine, ni tampoco de lo contrario, de recurrir a procedimientos expresivos cinematográficos para ponerlos en la escena; tampoco del uso de cine proyectado en una obra de teatro, ni de la adaptación de un texto dramático al cine, que es todo lo que hasta el momento se ha venido produciendo y sobre lo que se ha venido analizando y teorizando. Estamos ante la posibilidad más remota y más escasamente producida hasta hoy, la adaptación de una película a obra de

teatro, a montaje escénico. Estamos, ya sea por búsqueda de nuevos públicos para el teatro, ya de nuevos lenguajes, ante la relación integral... (p. 62).

Es por ello que los trabajos finales de las Licenciadas en teatro, Fwala-lo Marin y Camila Pons, se erigen como antecedentes de este estudio. Ambas investigaciones plantean un diálogo entre el lenguaje audiovisual y el teatral atendiendo, en el caso de la primera, a los préstamos que toma el teatro del cine; y, en el caso de la segunda, a la convivencia de ambos lenguajes en la escena.

La investigación *Piratear y recrear. Herramientas del cine al teatro* llevada a cabo por, en ese entonces, Fwala-lo Marin (2014), propone un trabajo de *adaptación e hibridación* de procedimientos propios del cine “en pos de la construcción de un texto escénico que se permita la dinámica cinematográfica y sus claves de lectura” (p. 1). Considerando al montaje como principio de fabricación de la puesta en escena y como método de construcción de la lógica de sentido, Marin reconoce que los mecanismos del cine requerían adaptaciones para “traducirse” al lenguaje teatral. Presenta, define y sistematiza algunos procedimientos de la dirección teatral cimentados en la lógica del montaje cinematográfico que fueron elaborados a partir de la experiencia de creación de la puesta en escena de *Reverso. Una historia de amor desde el ojo del verdulero*.

Por otro lado, el trabajo realizado por Camila Andrea Pons (2021), titulado *Montaje y yuxtaposición visual en la construcción escénica*, plantea una práctica de investigación y creación que indaga acerca de la *convivencia y convergencia* de conceptos y procedimientos teatrales y audiovisuales en la producción de una puesta en escena. Para ello propone al montaje como “el hilo conductor” que organiza, cruza y articula las materialidades que cada disciplina ofrece. Toma como punto de partida “la yuxtaposición de elementos audiovisuales y lenguajes pertenecientes al teatro y al cine, canalizados a través del montaje” (p. 3). La propuesta escénica resultante de este estudio es *B Side*. En esta obra se evidencia la experimentación en el uso de tecnologías propias del cine, como proyecciones, y el trabajo en torno a cómo estas afectan de forma inminente no solo a la construcción de la obra como puesta en escena, sino también a la recepción.

Cabe destacar, también, la producción resultante del trabajo de investigación de Alexis Mariano Ruiz, su Trabajo Final de la Licenciatura en Teatro de la Universidad Nacional de Córdoba, que se llamó *Intervalo 171*, estrenada en 2019. Su búsqueda indaga en las nociones de *espacio reducido, teatro de inmersión y teatro en movimiento*. La obra se desarrolla en un automóvil que circula por distintos puntos de la ciudad de Córdoba. Se trata de una experiencia ficcional que invita a mirar la realidad cotidiana con otros ojos. El automóvil es la Nave DNS703 y se encuentra equipada con sistema de iluminación y sonido, con reminiscencias estéticas al DeLorean DMC-12 utilizado por el Doc y Marty McFly para viajar en el tiempo en la trilogía de *Back To Future* (Zemeckis, 1985). Resulta importante recalcar la tesis de Ruiz dado que el dispositivo escénico que contiene la nueva producción de Brodda Teatro, que es, al mismo tiempo, escenario y escenografía, es un vehículo minibús, tipo furgoneta, Mercedes Benz Sprinter 413 Modelo 2008, bautizado “La Turbina”. Equipada con luminarias, pantalla, sonido, auriculares, máquina de humo, máquina de burbujas, micrófonos, etcétera, “La Turbina” funciona como un escenario móvil para la presentación de espectáculos artísticos variados y, en este caso, se configura como la nave espacial, la “Nave Estanislao”, que contiene a la tripulación argentina de astronautas que mandan a destruir

la luna en *Gravedad*. Este móvil pertenece a Proyecto Turbina, un grupo de hacedores (del que Alexis Ruiz forma parte) con quienes se planteó un trabajo colaborativo, una coproducción para la concreción de este proyecto.



Imagen 1: Brodda Teatro Producciones (2022). *Gravedad* [pieza gráfica de difusión]. Fotografía de N. Alegre.
Diseño gráfico de D. Molina.

A continuación se pondrán en consideración aquellos conceptos teóricos que favorecen una mayor comprensión del desarrollo de esta investigación guiada por la propia práctica.

El procedimiento

En el proceso creativo que va desde un texto/idea/imagen/música etcétera hasta su puesta en escena, todo creador-hacedor procede de diferentes maneras, guiado por su experiencia previa, sus saberes, su intuición. El dramaturgo y director bonaerense Spregelburd (2001) confirma que “El procedimiento existe siempre, y con relativa sencillez (...) Lo difícil es nombrarlo” (p. 111). Resulta interesante y difícil, a la vez, poder reconocer ese “proceder” en cada momento del proceso, generar una suerte de sistematización (palabra rara, casi ajena, si de arte hablamos), ponerle nombre a aquellas prácticas que tienen lugar en el abordaje del trabajo escénico.

En *Juego y Compromiso*, el director y dramaturgo argentino Daulte (2010) define al procedimiento como la resultante de la combinación de las “reglas” o leyes planteadas para/dentro del mundo de la obra y un “juego” propuesto totalmente tendencioso. Esto da lugar a un mecanismo que solo se limita a cumplir con esas reglas y juegos y que “funciona”, más allá de su contenido, potenciando su riqueza creativa: “Las reglas son las que son porque sí. La regla no se cuestiona, se acepta” (p. 124); concepción análoga a los “sí mágicos” stanislavskianos.

Una de las frases a la que recurro desde mi rol de directora en las producciones de Brodda Teatro es “los límites permiten trabajar en profundidad”. Es en esa instancia donde las consignas y los ejercicios son el puntapié inicial para la configuración de un procedimiento. Dichas prácticas siempre están supeditadas al “mundo reglado” que propone el género, la idea o la temática que se busca indagar para construir la obra. Esa es, en términos de Daulte, la materia narrativa indispensable sin la cual el procedimiento no puede ponerse en marcha. Tanto actores/actrices, como directores y técnicos se comprometen y se convierten en elementos que garantizan el funcionamiento del procedimiento para la concreción del objetivo de la obra que, tanto para Daulte (2010) como para Brodda Teatro, es uno: “hacer eficaz el juego” (p. 126). El objetivo es cómplice y motor del mecanismo de la escena.

Por otro lado, Spregelburd (2001) afirma: “Dentro de un proceso creativo hablar de procedimientos es acercarse a la idea de la voluntad de dar forma, y que la lucha por la forma encierra una meta mucho más atractiva: el descubrimiento del contenido” (p. 112). Esta “voluntad de dar forma” permite pensar al procedimiento como el medio por el cual se configura la forma que, a posterior, se llenará de contenido. De esta manera, se reconoce que todos los procedimientos conducen a un sentido, una verdad, que es *a posteriori* y no *a priori*, como dice Daulte y como replica Spregelburd (2001) al referirse al teatro “más vivo que se hace hoy”: “Su ‘verdad’ radica más en el procedimiento lúdico de construcción de sentidos *a posteriori*, que en la mostración de verdades conocidas *a priori*. (...) El teatro que nos enfrenta a las cosas del mundo sin orientar su significación” (pp. 142-143).



Imagen 2: Brodda Teatro Producciones (2022). *Gravedad*. Fotografía de N. Alegre.

La técnica y la poética

Las producciones de Brodda Teatro denotan un modo de hacer específico y reconocible para conseguir un resultado determinado que puede repetirse (o no) y ser provechoso (o no) en el abordaje de distintos procesos, con algo de eficacia comprobable (o no). Desde mi perspectiva de directora del grupo, cuando un procedimiento resulta eficaz y eficiente, cuando se ha utilizado en más de una oportunidad, cuando ofrece algún tipo de garantía, se puede arriesgar que estamos frente a una técnica.

Respecto a esto, el docente universitario e investigador cordobés Argüello Pitt (2006) reflexiona acerca de la tendencia contemporánea del teatro occidental a tomar ciertos aspectos técnicos y expresivos del teatro oriental. Considera que este acontecimiento se debe a que “a la larga tradición de este último para generar aspectos que se presentan como impercederos y repetibles, que garantizan la posibilidad de fundar bases técnicas, que renueven lo expresivo y la técnica y que cimientan la práctica del actor” (p. 67). Impercedero y repetible son adjetivos que determinan una técnica como tal ya que proponen una fuente perenne de recursos que aseguran algún tipo de resultado en el lenguaje que se aplique y que se acopian y se transforman a lo largo de la experiencia y la carrera artística de los/as artistas. El dramaturgo y poeta alemán Bertolt Brecht (en Argüello Pitt, 2006) define la técnica como “una manera de formular, de ver y de componer” (p. 46). Esta concepción da cuenta de que es trabajo de la dirección y de los actores y las actrices unir fragmentos y componer.

Partiendo de la observación y la experimentación, se pone en juego el rol de artista investigador. La reflexión no solo se llevará a cabo poniendo el “cuerpo artista” en la producción de la obra, sino también el “cuerpo investigador” al momento de la reflexión sobre el hecho, el acopio y el análisis de los procedimientos utilizados. El estudio, el registro y la sistematización de esos procedimientos sobrevendrá en una serie de técnicas que se reúne a lo largo del tiempo y que servirá de instrumento para el abordaje del trabajo escénico de Brodda Teatro. Por supuesto que la aplicación de dichas técnicas puede dar en mayor o menor medida el resultado deseado/esperado, pero al menos se convierten en puntos de partida, en posibles resortes para construir que llevan el germen de “lo posible”. Aventurarse a definir técnicas promueve e invita la legitimación de la propia práctica. Mediante la aplicación de un conjunto de técnicas se estimula la búsqueda de una identidad y una voz propia; ideas que configuran una poética singular. Se trata de una forma particular de producir, mirar y concebir el teatro en el campo cordobés.

Del cine y la televisión al teatro: La cinematización de la escena

El montaje, la edición, la fragmentación de la visión en planos, los encuadres, los ángulos, los movimientos de cámara, el ritmo, la continuidad, el congelamiento de imagen, los reverso-adelantos, la escritura de un guion, la estructura narrativa, los *raccontos*, las elipsis, la relación imagen-sonido-fábula, etcétera del lenguaje cinematográfico renovaron la forma de representar el imaginario de una realidad y de concebir el arte audiovisual y el arte teatral. Esta idea se consolida como premisa para la investigación dado que sugiere una convergencia, un ida y vuelta, un tras-

paso entre los lenguajes audiovisuales y el teatro: “todos los aportes de la narrativa audiovisual tienen una recodificación posible en el lenguaje teatral” (Griffero, 2011, p. 160). El teatro busca, de esta manera, ampliar las capacidades narrativas visuales manteniendo sus especificidades espaciotemporales, su tridimensionalidad, su teatralidad inherente y las formas de ejecutar propias de su arte.

De esta manera, la *cinematización* de la escena habilita y amplía nuevas posibilidades para la elaboración del dispositivo escénico otorgándole un abanico de herramientas y procedimientos a los distintos soportes de la puesta en escena. Asimismo, invita al público a vivir una experiencia de recepción más relacionada a sus hábitos perceptivos, marcados por los modos del cine y la televisión.

Los procedimientos que se describirán en las próximas páginas desembocan en el proceso central de esta investigación: la *cinematización*, concepto tomado del chileno Ramón Griffero que sintetiza el carácter y la esencia de este estudio. La noción surge

de un gesto de creación que toma la narrativa visual del cine y la desarma, para reconstruirla a partir del alfabeto del lenguaje teatral (...), la escena se nutre y se apropia de la narrativa cinematográfica, reestructurándola a partir de los códigos del lenguaje teatral (Griffero, 2011, p. 159).

Esta definición no se refiere a la *transmedialidad*, es decir, a la mera proyección de imágenes o material audiovisual sobre el escenario, sino que da cuenta de la evolución del arte escénico, tanto a nivel del texto como a nivel espacial. Por eso se infiere que el grupo Brodda Teatro Producciones lleva a cabo su labor artística valiéndose de procedimientos de *cinematización* para el montaje de sus espectáculos.

A lo largo de la historia, la irrupción del cine en el teatro se ha dado, por un lado, como medio directamente empleado en la puesta en escena y, por otro, como elemento lingüístico y expresivo transformado y adaptado a la escena. En la corta trayectoria del grupo Brodda Teatro pueden evidenciarse estos dos caminos.

La particularidad de esta investigación recae en la relevancia que se le otorga a la descripción y el análisis de determinados procedimientos para alcanzar una posible *cinematización* de la escena que da por resultado, en palabras de Marin (2018), “films escénicos”. Dichos procedimientos tuvieron lugar en la producción y montaje del nuevo film escénico *Gravedad*.



Imagen 3: Brodda Teatro Producciones (2022). *Gravedad*. Fotografía de N. Alegre.

De géneros degenerados: La parodia como procedimiento transversal a la poética de “brodda”

Los géneros se convierten, para Brodda Teatro, en un cajón de recursos que el público puede identificar fácilmente, lo cual acerca sus procedimientos a los hábitos de recepción. A veces, el género viene determinado por la atmósfera (*western*, ciencia-ficción), en otras ocasiones por el tema (drama, melodrama, comedia), por criterios combinados (cine histórico) e incluso un recurso formal puede convertirse en un género en sí mismo, como le pasa al musical.

La investigadora Triquell (2017) define al género cinematográfico “como nexo que articula lo textual –las características formales que permitirían considerar una película en relación con un género particular– con lo social –las condiciones de producción y recepción de un film” (p. 163). Esta visión resulta interesante para este estudio ya que permite entender que los géneros no dependen exclusivamente de su forma ni tampoco es la industria (hollywoodense, sobre todo) la que los establece. La operación es más compleja dado que existen ciertos códigos estéticos, narrativos y retóricos que definen a los géneros cinematográficos, así como también estilos (o tonos), formatos o temáticas para su abordaje. Además existe un contexto social que busca beneficiarse de esa potencialidad clasificatoria.

En su recorrido artístico, Brodda Teatro Producciones se propone en cada uno de sus films escénicos la explotación de un género en específico, realizando procedimientos de recorte, cruce, combinación y yuxtaposición de escenas, personajes, diálogos, vestuarios, historias, canciones y situaciones. Se trata de un proceso de *mash-up* en términos musicales, un efecto de *collage* en términos plásticos, un procedimiento de de-construcción y reconstrucción del género, pero “degenerándolo”.

Ahora bien, ¿cómo es el procedimiento dramático y narrativo que el grupo realiza para abordar los diferentes géneros? En primer lugar, reconoce y selecciona aquellos “lugares comunes” que se repiten, los puntos de contacto que comparten dos o más films o aquellas fórmulas garantía de éxito que funcionan como la estructura dramática de “chico conoce chica, se enamoran, hay un malentendido y luego llega el final feliz” de las comedias románticas, por ejemplo. Los estereotipos y los clichés se constituyen como la materia prima fundamental para el abordaje de lo escénico. Tanto personajes como situaciones, tanto caracterizaciones como historias se someten a procedimientos de desviación, inversión, contradicción, literalización o a un tratamiento hiperbólico.

En una segunda instancia, tiene lugar un procedimiento de organización y reorganización de los distintos elementos que intervienen en la escena, realizando una especie de mapa conceptual de la obra que posibilita observar de forma gráfica y esquemática las relaciones que tendrán lugar en la trama. Esta representación gráfica propone posibles líneas de relación intertextual entre todos los lenguajes de la escena de forma lúdica y participativa. Todo esto atravesado siempre por el humor.

La cinematización de la escena, en los procesos de Brodda Teatro, está dada por procedimientos paródicos. Esto ocurre no solo porque resulta impensado acceder a los exuberantes y absurdos presupuestos de la industria de Hollywood, sino porque Brodda se hace cargo de las condiciones y modos de producción con los que cuenta y del contexto donde desarrolla su actividad: no tiene actores estrellas, ni grandes sets, ni miles de técnicos, ni millones de dólares; tiene un elenco comprometido, un equipo creativo de 10 a 15 artistas distribuidos en diversos roles y salas de teatro independientes para ensayar y estrenar. Para este colectivo el proceso de traslación del cine y la televisión al teatro inexorablemente se ejecuta mediante la parodia.

Los miembros de Brodda Teatro Producciones comprenden que “la parodia necesita del reconocimiento en un nuevo texto de lo parodiado y, por lo tanto, del uso de un prototexto o algún aspecto del contexto, lo que no siempre resulta accesible a toda la audiencia” (Nieto-Ferrando, 2020, p. 388). El grupo reconoce que se requiere de la configuración de una “comunidad de receptores” capacitada para comprender, interpretar y discernir si uno de sus films escénicos se trata de un elemento paródico (e identificar con mayor o menor precisión sus hipotextos) o bien, si se trata “simplemente de una comedia divertida” (Nieto-Ferrando, 2020, p. 393). De todas maneras, hay una preocupación por crear un universo que, más allá de las referencias, sea autónomo y permita el disfrute de todo espectador/espectadora.

Detrás de la parodia hay una serie de procedimientos auto-referenciales y críticos que condiciona la manera de representar las realidades históricas y actuales que denotan una posición política frente al hipotexto: una obra de Brodda Teatro no es la mera suma de “imitaciones burlescas” de películas y series que busca ser graciosa, sino que exige un cuestionamiento a paradigmas compositivos que garantizan el éxito y a los modos de producción de la industria cinematográfica y televisiva (hollywoodense, sobre todo). También critica las nociones de autoría y de género, poniéndolas en tensión y contraste con el contexto circunstancial en el que está inmersa, y los modelos de producción de teatro independiente cordobés.



Imagen 4: Brodda Teatro Producciones (2022). *Gravedad*. Fotografía de N. Alegre.

Para este estudio, ahondaremos en dos tipologías que dan cuenta de los intereses temáticos del grupo en cuestión: el género de la ciencia ficción y el género de la parodia.

La ciencia ficción como género dramático: la *space opera* teatral

Como dijimos anteriormente, en cada uno de sus films escénicos, Brodda Teatro aborda un género en particular y trabaja con referencias, fórmulas e íconos de dicho género. En esta oportunidad, con *Gravedad*, se propone trabajar el género de la ciencia ficción y el subgénero de la *space opera*.

El éxito en la pantalla grande de este género es indudable. Quizás se deba a que cuenta con las posibilidades (sobre todo económicas y tecnológicas) de los efectos especiales y la animación computarizada; herramientas con las que nuestro teatro no cuenta o en las que recientemente está incursionando. Muchos de los escenarios típicos de este género (naves espaciales, escenarios apocalípticos, etcétera) son difíciles de recrear o representar con las grandes limitaciones que suelen tener las salas de teatro, sobre todo las independientes. En una entrevista del diario *La Nación*, el dramaturgo y director uruguayo Gabriel Calderón manifiesta un poco de lo que le pasa al teatro con este género, respecto del estreno de su obra *IF. Festejan la mentira*:

La ciencia ficción es un problema para el teatro, porque su desarrollo, sobre todo, se ha dado en la literatura y el cine, ambos con recursos muy superiores que en el teatro. En el primero imaginación rellena y proyecta a gusto del consumidor las imágenes que las letras

plantean, mientras que en el segundo, el hiperdesarrollo tecnológico ha llevado las imágenes audiovisuales a límites insospechados para los primeros autores de ciencia ficción. En el teatro en cambio, nada de eso es posible, los recursos fueron, son y serán limitadísimos, y la mente y la imaginación se dan de cara contra el cuerpo real de los actores en escena. Allí la fantasía, lo fantástico, tiene que mutar en algún cuestionamiento teatral, volverse un procedimiento narrativo y escénico que impacte en el cuerpo de los actores para ofrecer nuevas posibilidades de actuación. Todo esto es lindo de leer, divertido de experimentar, pero muy frustrante de definir (Pacheco, 2018).

Esta podría ser una de las causas por las que se suele pensar que no existe gran cantidad de obras teatrales y, por consiguiente, puestas en escena de este género. Sin embargo, en los últimos años, las producciones teatrales del circuito independiente cordobés comenzaron a mostrar interés por historias de futuros distópicos, naves espaciales, inteligencia artificial, invasiones extraterrestres y viajes en el tiempo; también por la utilización de nuevas tecnologías (como proyecciones, luces robóticas, hologramas, *mapping*, etcétera) y por apuestas más arriesgadas a nivel esceno-técnico y espacial que implican un nuevo desafío para el abordaje de la actuación.

Brodda Teatro se atreve a contar una historia a pesar de la ventaja tecnológica de los medios audiovisuales, proponiendo un nuevo modo de producción y una apuesta superadora respecto a sus obras anteriores. Abandona la caja negra de la sala de teatro, se pinta de anaranjado y azul, se une a Proyecto Turbina y emprende este viaje espacial en un vehículo minibús para contar la odisea que vive la tripulación de la misión "Adiós, querida luna".

Gravedad, es una parodia al género de la ciencia ficción. Películas como *2001: A Space Odyssey* (2001: Odisea en el espacio, 1967), los episodios de la saga de *Star Wars* (La guerra de las galaxias, 1977, 1980, 1983, 1999, 2002 y 2005), *Close Encounters of the Third Kind* (Encuentros cercanos del tercer tipo, 1977), *Alien* (1979) –y sus *remakes*–, *E. T.* (E.T., el extraterrestre, 1982), *Apollo 13* (1995), *Independence Day* (Día de la Independencia, 1996), *Contact* (Contacto, 1997), *Men in black* (Hombres de negro, 1997), *Armageddon* y *Deep Impact* (Impacto profundo), –películas casi gemelas estrenadas en 1998–, *Space Cowboys* (Jinetes del espacio, 2000), *Gravity* (Gravedad, 2013), *Interstellar* (2014); las series como *Star Trek* (Viaje a las estrellas, 1966), *V* (V, Invasión extraterrestre, 1983) y hasta la sitcom *Alf* (1990) conviven en la nueva producción del grupo.

El equipo pervirtió los textos provenientes del lenguaje audiovisual entrecruzándolo y combinándolo con personajes, fragmentos de texto, música y escenas emblemáticas de esos films y series anteriormente nombrados. Al mismo tiempo, entra en tensión con el texto dramático de Sergio Bizzio que plantea la anécdota que inspiró la trama. *Gravedad* es un film escénico de ciencia ficción, un tanto revanchista y degenerado, que asume la distorsión que sucede cuando los países periféricos trabajan sobre la ficción de un género tan propio de la industria cinematográfica hollywoodense por sus exuberantes presupuestos, sus protagonistas estrellas y fórmulas que aseguran el éxito de taquilla.

La intertextualidad como motor dramático y narrativo

La intertextualidad se interesa por los procesos mediante los cuales los textos se dan vida entre sí, y no tanto por las esencias y las clasificaciones que propone la noción de género. Esto permite establecer relaciones dialógicas con otras artes y medios de expresión. Todo procedimiento de escritura es un procedimiento intertextual.

La construcción de la estructura narrativa y dramática está ligada a un procedimiento intertextual que tiene lugar en el trabajo de mesa que implican los primeros encuentros del proceso creativo, pero que se traslada a los ensayos en estado de permanente cambio, siempre abierto, siempre reescribiéndose. Aún en la temporada de funciones el texto se modifica.

La primera etapa del procedimiento consiste en la recopilación de frases o diálogos de diferentes fuentes audiovisuales. Posteriormente, tiene lugar un riguroso proceso de selección de ese material de acuerdo a pautas y consignas propuestas desde la dirección. A continuación, se realiza el cruce, la combinación y la yuxtaposición de esos insumos textuales con otros elementos originados en improvisaciones, o bien con un texto dramático literario específico, como sucede en *Gravedad*. Este juego de asociaciones da lugar a espacios de indeterminación que invitan a la experimentación, donde el entrecruzamiento de los distintos materiales genera algo “nuevo” que refuncionaliza procedimientos tales como el montaje, el collage y el mash-up. Se trabaja, según dice el director y docente Paco Giménez, como el que “arma un rompecabezas del cual no posee la imagen” (en Argüello Pitt, 2002, p. 6).



Imagen 5: Brodda Teatro Producciones (2022). *Gravedad*. Fotografía de N. Alegre.

El proceso de cruce, combinación y yuxtaposición de elementos conlleva otro procedimiento inherente a la poética de Brodda Teatro: la *bisociación*; concepto tomado del director y dramaturgo (Kartun, 1995), según el cual se establece una relación o choque entre elementos antes no relacionados. Estos nuevos cruces enriquecen la dramaturgia, multiplican mundos y situaciones posibles y proponen respuestas originales al interrogante “¿qué pasaría si...?” ¿Qué pasaría si se cruzan estos personajes o si se toma la motivación de aquel para que ahora sea de este?, ¿y si se los cambia de lugar?, ¿y si se los cambia de época?

La actuación como una carrera maratónica

Brodda Teatro rescata la noción de “atleta” para pensar los procedimientos de actuación en sus producciones que tienen la particularidad de presentar escenas muy cortas, fragmentos semejantes a tomas cinematográficas, donde es la articulación de las partes la que produce el sentido. En ese esquema narrativo disruptivo, que plantea saltos temporales, oníricos, de ensoñación despierta, musicales o de delirio, los mecanismos de construcción del personaje, del enunciado y de avance de la narrativa se asemejan a los de un atleta. El arme y desarme de personajes y escenografía para entrar de una ficción a otra, las coreografías en transiciones musicales, los cambios de vestuario, la aparición y desaparición de utilería, etcétera hacen de la puesta un circuito de obstáculos en el que los actores y las actrices desarrollan una carrera casi maratónica de creación y recreación de atmósferas y ficciones.

El grupo no tiene interés en buscar “una verdad profunda del sujeto-actor”, tal como lo proponían Jerzy Grotowski y Eugenio Barba (2000 [1968]), o “un estado”, como pregona Ricardo Bartís (Bartís, 2003). Más bien se inclina a ejercitar/entrenar la disposición del actor para construir realidades y pasar rápidamente de una ficción a otra, de una escena a otra, de un mundo creado a otro. “La actuación pasa así a convertirse en un montaje no naturalista de diversas unidades” (Mauro, 2011, p. 384). Al grupo le interesa evidenciar la amplitud de posibilidades y habilidades técnicas que ofrece cada actor/actriz para construir y deconstruir los diversos personajes/situaciones/atmósferas de la escena. Incluso, muchas veces la escena se vuelve la excusa para mostrar/demostrar las destrezas y aptitudes que los/las actores/actrices poseen más allá de la interpretación: si tienen habilidades para cantar, bailar o tocar algún instrumento, estas se incorporan en la construcción de los personajes. Lo performático cobra importancia. Respecto a esto, Arguello Pitt (2006) agrega:

Lo performático se coloca entre la acción –en cuanto acto ejecutado– y la representación. En lo performático aparece lo autobiográfico y exige la ejecución de acciones diversas –el actor debe, por momentos, ser un bailarín, un cantante, un artista plástico–, su cuerpo aparece como eje en las construcciones y es el que da la unidad a la ejecución (p. 111).

Por eso el primer procedimiento actoral que tiene lugar en las producciones de Brodda Teatro es la determinación de la partitura de acciones que configura la carcasa, el caparazón de la puesta. Es en el proceso de ensayos donde la pauta o consigna se erige como premisa que habilita lo lúdico, que condiciona el proceso y constituye las reglas de juego del mundo a crear. En palabras

de Abirached (en Argüello Pitt, 2006) “es situar en un marco de reglas generales las bases para un simulacro” (p. 136). Se crea y se juega en función de los límites de la dramaturgia, los personajes, la trama y los géneros propuestos. Esto comienza a organizar la *forma*. A prueba y error, movilizadopor la intuición, la mirada atenta y la escucha, el rol de la dirección reconoce el germen de algo que “puede servir, que puede funcionar” y busca profundizarlo o potenciarlo. Aquí se determinan trayectorias y desplazamientos en el espacio, las acciones y reacciones, las energías, etcétera. También se atiende al grado de afectación que cada una de las escenas requiere, teniendo conciencia del *electrocardiograma* de la trama; una manera de representar gráficamente la estructura narrativo-dramática. Dicho electrocardiograma permite reconocer los resortes dramáticos, los puntos de inflexión, el clímax y los *crescendo* y *decrescendo* de cada escena y de la totalidad de la obra. Tanto los actores y las actrices como la dirección regulan y dosifican su energía en pos de lograr la continuidad teatral.

Esta última se consigue mediante la *repetición*. Reducirla a un carácter de automatismo o de ejecución mecánica sería un descuido considerando que, para este grupo teatral, la repetición es motivada por un objetivo o voluntad que el actor-atleta produce para crear y asentar su actuación. Puede decirse, por consiguiente, que la repetición para el/la actor/actriz-atleta es una suerte de entrenamiento creativo donde las acciones están motivadas por pautas o situaciones en pos de un objetivo que puede ser parcial (de una escena) o total (de toda la obra). Dichas acciones se van ajustando conforme se presentan con regularidad e implican un menor esfuerzo de ejecución. Tienden a transformarse, simplificarse, resaltarse o desaparecer, según se requiera; y al sufrir variaciones en la velocidad y/o intensidad, por ejemplo, permiten vislumbrar el ritmo de cada escena, personaje y espectáculo de Brodda Teatro.

Cada ensayo aborda una posible combinación textual, situación o escena. Entonces, la partición de la acción argumental y su partiturización suponen un trabajo de composición rítmica y espacial, profundizado en la repetición. Una vez construida la carcasa, el actor-atleta comienza a “habitar” esa partitura de acciones y el sentido, el *contenido* latente, comienza a emerger con pasadas completas de la obra. De esta manera se lubrican los engranajes de la actuación aparentemente trozada o fragmentada (trazas de actuación, en términos de Mauro) para convertirlos en actuación propiamente dicha. Las actuaciones de estos espectáculos podrían encuadrarse en un realismo fragmentado un tanto exagerado, puesto que los mecanismos de la composición rompen con la idea de “ilusión”, pero dan cuenta de una continuidad rítmica que avasalla.

Otro aspecto clave a mencionar es la *caracterización* ya que permite construir externamente los rasgos del personaje, acudiendo a estereotipos y arquetipos, fuentes inagotables de inspiración para Brodda Teatro. Este procedimiento ingresa rápidamente durante la etapa de ensayos pues se considera que predispone al cuerpo del/la actor/actriz de otra manera, ya que implica un “estar diferente” en la escena y “des-urbaniza”, permite el *gestus* social brechtiano. Cubre la fisonomía real de los cuerpos y propone una nueva visualidad que permite situarse en la actuación. Si bien lo trabajado en los ensayos no siempre resulta siendo el vestuario o maquillaje definitivo, sugiere unos primeros atisbos de caracterización. Se trata de un posible primer abordaje del *gestus*, en términos brechtianos. La caracterización constituye parte de la carcasa, de trabajar el afuera para que emerja lo de adentro, la verdad escénica.

La banda sonora teatral

En el proceso de traslación de la banda sonora audiovisual a la teatral también se despliega un juego de asociaciones y bisociaciones, de recorte y articulación, que configura una dramaturgia musical que aporta al avance de los acontecimientos, propone situaciones, sintetiza información y resuelve conflictos. El procedimiento paródico musical implica, entonces, una apropiación de las bandas sonoras de películas y series televisivas pertenecientes a un género o subgéneros para transformarlos o trasladarlos al nuevo film (escénico), pervirtiendo o parodiando su esencia, recurriendo a la exageración, a la ironización de su estilo, forma y contenidos.

Las bandas sonoras se citan, se aluden, se transforman, se reversionan, se pervierten o se traducen según los requerimientos de cada puesta y de la trama. A nivel psicológico, la música busca resaltar los estados anímicos y cambios emocionales de los personajes. A nivel técnico, funciona como transición entre dos escenas y da continuidad al montaje. El diseño sonoro acompaña los movimientos y las coreografías realizadas por los actores y las actrices, dinamiza la acción y otorga un ritmo y un tono particular, por lo general relacionado a la comicidad y al melodrama. Y además, la música seleccionada/reversionada enmarca la trama a nivel temporal, geográfico y cultural, siempre influenciada por temas musicales del cine hollywoodense de los ochenta y noventa.

Por ende, Brodda Teatro Producciones entiende a la banda sonora como una corriente continuada de información auditiva que el rol de la dirección manipula y que la persona espectadora decodificará en el proceso de recepción del film escénico. La banda sonora teatral crea diferentes realidades dentro de la ficción o –¿por qué no?– muchas ficciones dentro de la realidad.



Imagen 6: Brodda Teatro Producciones (2022). *Gravedad*. Fotografía de N. Alegre.

El escenario, la gran pantalla 3D

Griffero (2011) propone imaginar al rectángulo del escenario

como el gran visor de una cámara fija, que espera para ser maniobrado, girado sobre su trípode, moviéndose sobre un dolly, fragmentado en sus ángulos y planos y conteniendo un sinfín de espacio, temporalidades narrativas, que amplían el alfabeto escénico en todos sus códigos: actuación, iluminación, escritura (p. 160).

Incluso ese rectángulo escénico puede contener en ese mismo encuadre una variedad de espacios y temporalidades ficcionales en simultáneo que superan con creces al plano de una cámara.

Tanto en el arte escénico como en el audiovisual, en el rectángulo conviven cuatro tipos de espacios que Boves Naves (2011) distinguió como: a) el espacio dramático, lugar creado por la fábula, para situar a los personajes; b) el espacio escénico, espacio físico determinado por la arquitectura teatral; c) el espacio escenográfico, reproducido por la escenografía; y d) el espacio lúdico, dado por el juego espacial de los actores y las actrices a partir de sus movimientos y partituras. Estas disposiciones espaciales nunca son estables, se dan en simultáneo y adquieren sentido según los contextos sociohistóricos en los que están inmersas.

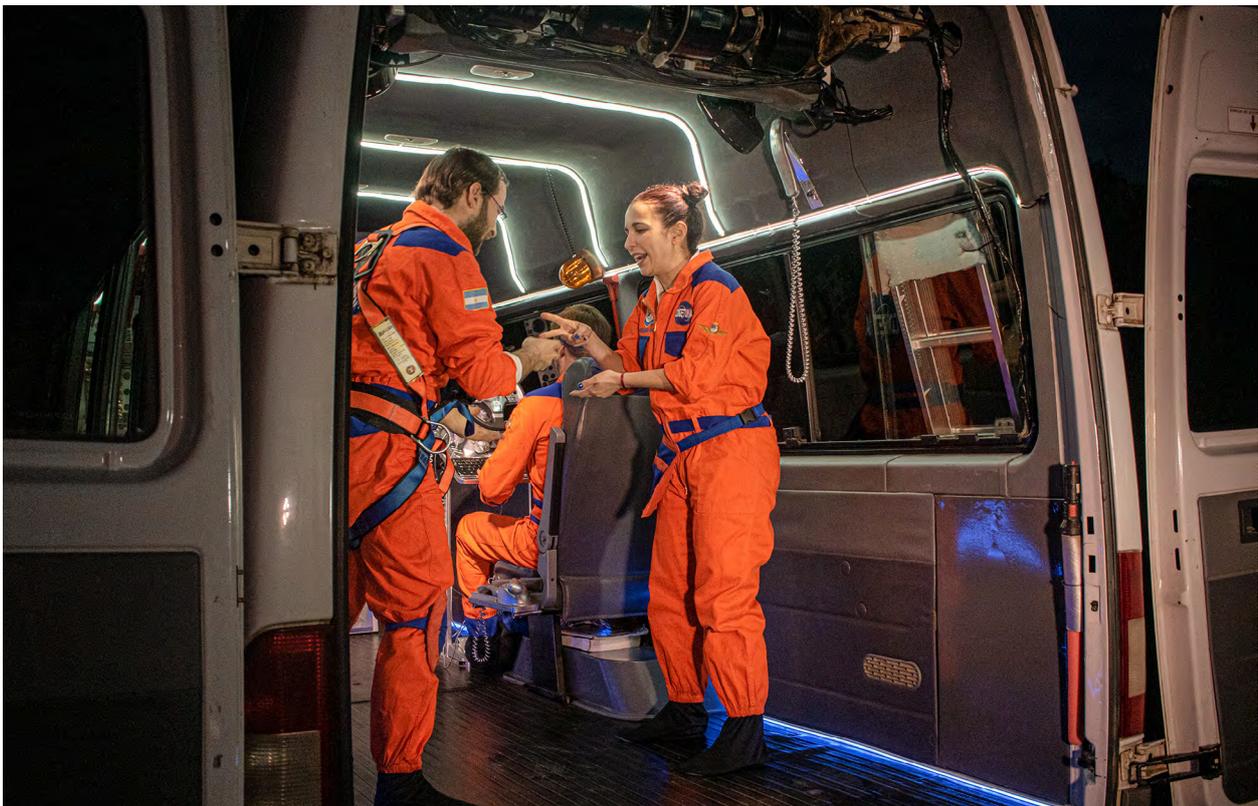


Imagen 7: Brodda Teatro Producciones (2022). *Gravedad*. Fotografía de N. Alegre.

Sin embargo, pensar la cuestión espacial en estos términos resulta escaso si no se ahonda en la noción de *dispositivo escénico*:

El término dispositivo escénico, actualmente muy utilizado, indica que el escenario no es fijo y que el decorado no está colocado en el mismo sitio desde el principio al final de la obra: el escenógrafo dispone las áreas de juego, los objetos, los planos de evolución, según la acción que debe ser interpretada y no duda en modificar esta estructura a lo largo del espectáculo. El teatro es una maquinaria con la que se puede jugar, más próxima a los juegos de construcciones para niños que al fresco decorativo. El dispositivo escénico visualiza las relaciones entre los personajes y facilita las evoluciones gestuales de los actores. (...) El dispositivo escénico (...) presupone una concepción ideológica de la transformabilidad del espacio social y del medio humano, reposa en una convención de representación y en una sobreteatralización de la escena: la manipulación lúdica es un principio generador (Pavis, 1998, pp. 140-145).

Entonces, el dispositivo escénico no es una figura decorativa fija, un fondo de representación mudo, sino una suerte de artefacto o maquinaria que está conformado por un conjunto heterogéneo de materiales, procedimientos e imágenes que convergen y se articulan entre sí de una manera particular. En su funcionamiento genera sentidos, los articula y los transforma e induce a una experiencia espacial singular para la persona espectadora. *Gravedad* ofrece un dispositivo escénico fabricado tanto con las convenciones teatrales como las audiovisuales. Es de esperar que el público genere una forma de mirar y participar del acontecimiento particular. La puesta responde a un diseño híbrido en el que se ponen en juego las herramientas de lectura y decodificación de ambos formatos y a través de las cuales se toman decisiones sobre qué y cómo mirar durante el transcurso de la representación.

El *encuadre* del lenguaje audiovisual está dado por la abertura cuadrada trasera de la furgoneta Mercedes Benz Sprinter, bautizada como "La Turbina", que enmarca el escenario. Dicho vehículo abre sus puertas y opera como escenario y escenografía, es decir, como espacio escénico y escenográfico y condiciona no solo la actuación, sino el desenvolvimiento de los demás lenguajes y la experiencia de expectación. Por ende también contienen al espacio lúdico y al espacio dramático (Bobes Naves, 2001). Este dispositivo se alza como una maquinaria lúdica que habilita el juego, "que orienta, determina, moldea y controla el accionar de la actuación, la luz, la escenografía, el sonido y el texto" (Marin, 2018, p. 98). Al mismo tiempo, jerarquiza y organiza las materialidades escénicas, acentuando algunas, disimulando otras, generando puntos de atención y/o distracciones, según se requiera, en busca de direccionar y captar la mirada del espectador/la espectadora.

Conclusión: Reflexiones sobre la poética de Brodda Teatro Producciones

Revisar el proceso transitado en clave de reflexión implica construir miradas sobre uno/a mismo/a, volverse sujeto-objeto de conocimiento, ser el ojo y también aquello por mirar. Pero además dicha reflexión se vuelve más fértil si, como investigador/a-artista, se "...es capaz de mirar la propia práctica a la luz de lecturas y marcos teóricos que permitan enriquecer la hipótesis de trabajo, fundarlas y volver a probar sus estrategias de acción en una nueva situación" (Anijovich, 2009, p. 55). Ser objeto de estudio y quien lo estudia al mismo tiempo resultó una experiencia caótica



Imagen 8: Brodda Teatro Producciones (2022). *Gravedad*. Fotografía de N. Alegre.

pero coherente. Estudiar a Brodda Teatro fue estudiarme a mí misma y mi labor como directora del grupo desde su nacimiento. Creo que, para que esa doble identidad funcionara y se retroalimentara, la clave estuvo en asumirme incompleta, siempre en construcción, alerta y en diálogo conmigo misma, con el pasado y con lo emergente. Esta postura invitó a repensar mi propia práctica al poder reconocer y ponerles nombre a los hallazgos, las constantes, lo que se repite, las dificultades, etc. Ese fue el desafío. Arriesgar y exponer mis propios conceptos y nociones que cimientan las bases de una posible poética Brodda.

Este proceso de investigación arribó a algunas reflexiones factibles y sensibles en torno a nociones tan “aparentemente duras” como, por ejemplo, el término “procedimental”. Sistematizar procedimientos en un proceso creativo quizás resulte paradójico considerando que estamos hablando de arte, pero ¿qué son los procedimientos sino posibles caminos de concreción de cualquier obra de arte?

La identificación, captura y sistematización de procedimientos permitieron el reconocimiento de aquellos rasgos que sintetizan la forma de producir y concebir el teatro del grupo –objeto de estudio de esta investigación– y, por consiguiente, una primera aproximación a una posible idea de identidad singular, influenciada, como ya vimos, por el lenguaje audiovisual.

En los espectáculos de Brodda Teatro tienen lugar dos grandes procedimientos de *cinematización*: aquellos que implican la traslación directa de materialidades propias y “puras” del séptimo

arte y la pantalla chica a la escena, así como también su adaptación y traducción a los lenguajes del teatro. Ambos caminos conviven y convergen en el montaje escénico. Sus obras de teatro son films escénicos.

Para realizar el pasaje de lo audiovisual a lo escénico Brodda Teatro recurre irremediablemente a la parodia. Dicho procedimiento es transversal a su poética. Se parodia en la construcción narrativa de sus textos, en lo visual, en la composición sonora y musical, en el abordaje de la actuación y la construcción de los personajes y en la configuración espacial de la pieza. Se parodia actualizando, exagerando, tergiversando, ridiculizando, simulando, remedando, imitando lo famoso, lo célebre, el cliché, lo masivo. Se parodia al proponerse construir artesanalmente ciencia ficción, por ejemplo. A pesar de tener una fuerte influencia cinematográfica en su construcción visual, el grupo no deja de lado la artesanía teatral de la escena y, por lo tanto, encuentra un balance entre ambos lenguajes que permite que a lo largo de todas sus producciones los espectadores se sorprendan y asuman esa aparente realidad como un mundo posible. Brodda parodia porque critica los modos de producción (descomunales) de la industria televisiva y cinematográfica de Hollywood y se ríe del suyo, de la artesanía teatral. Es el teatro independiente versus Netflix. Es David versus Goliat. Los compara y no le queda otra que reír. Sin embargo, confía en sus atributos, en sus fortalezas, en su creatividad y se empodera de las convenciones para conseguir que la magia del teatro haga lo suyo: como hacer de una furgoneta una nave espacial.

Los/as actores y actrices de Brodda Teatro se desempeñan como atletas de lo escénico. La obra de teatro se convierte en una carrera casi maratónica que se entrena como cualquier deporte. El entrenamiento implica una preparación física, técnica y psicológica para el desarrollo máximo de las capacidades actorales en función de unas reglas de juego propuestas de antemano donde la repetición asienta el ritmo y el tono de la pieza.

La dramaturgia, la narrativa y la música de Brodda implican un trabajo lúdico intertextual que permite recortes, cruces y combinaciones de materiales de diversa naturaleza: audiovisual y teatral. Siempre atravesado por procedimientos paródicos, la configuración del guion y la banda sonora del film escénico es una prolongación de su estilo y su humor.

Brodda se arriesga, se plantea desafíos, apuesta, no prejuzga, no le teme al ridículo, toma prestado (con o sin permiso), "piratea" (Marín, 2017) en resumidas cuentas y, hablando mal y pronto, hace lo que quiere. Tiene un especial interés por la *pop culture*, la industria cinematográfica hollywoodense, los programas televisivos angloparlantes de los años noventa y dos mil. Y siempre se compara. Compara a Hollywood con Córdoba y vuelve a reírse de eso y de sí mismo. Por eso la labor del grupo está siempre situada, atenta a la actualidad y las modas, y en constante diálogo e intercambio con el contexto socioeconómico y político que lo circunda y lo contrapone, paródicamente, a los cánones de las producciones millonarias, la alfombra roja y las celebridades del séptimo arte.

Una constante... yo

Me reconozco como una constante en la corta trayectoria del grupo que influye directamente en la forma de concebir y trabajar el arte escénico. Al principio fui una operaria de una gran máquina de la que no tenía el manual de uso. Toqué botones, subí y bajé palancas, corté cables, yapé otros, probé diferentes combinaciones... Siempre movida por la intuición, el instinto o la suerte. Cuando logré poner en marcha la maquinaria, activé el modo automático.

Luego pasé a ser una directora técnica (DT de fútbol) o entrenadora que marcó lugares en la cancha, propuso dinámicas, estrategias y reglas de juego, diseñó jugadas, trazó desplazamientos y esbozó partituras de acciones. La eficacia de todo entrenamiento recae en la repetición y en la prueba y error.

Finalmente me convierto en directora de orquesta. Interpreto la partitura, llevo el tempo, agrego matices, defino dinámicas y sutilezas, corrijo volúmenes e intensidades, destaco contrastes y texturas.

Esta transición entre los distintos roles no se realiza en solitario. Siempre se alimenta, se intercambia y se ve motivada por el trabajo con otros/as (dígase asistentes, técnicos/as, actores/actrices, etcétera) que enriquece, potencia y diversifica los resultados.

En torno a la experiencia vivida puedo decir, entonces, que este trabajo, al construirse en base a la observación de mi propia práctica, propone una versión y no una verdad. Esta es *mi versión* de lo que considero es la poética de Brodda Teatro Producciones. Tal como dice Anijovich (2009), en los procesos creativos, no disponemos de verdades sino más bien de "...versiones construidas desde un singular punto de vista" (p. 74). Poner en palabras lo sentido/vivido/aprendido en este proceso implica siempre un recorte, una selección y también una posición sobre aquello que ha sucedido. Este texto es un intento de ello dado que posibilita comprenderlo como un cúmulo de ideas en movimiento, siempre en construcción, abiertos a nuevas y mejores preguntas. Este es el desafío de Brodda hoy, mañana será otro.

Bibliografía

- Anijovich, R. et al. (2009). *Transitar la formación pedagógica. Dispositivos y estrategias*. Buenos Aires: Editorial Paidós.
- Arguello Pitt, C. (2006). *Nuevas tendencias escénicas. Teatralidad y cuerpo en el teatro de Paco Giménez (Pensamientos/02)*. Córdoba: DocumentA/Escénicas.
- Bartís, R. (2003). *Cancha con niebla*. Buenos Aires: Editorial Atuel.
- Daulte, J. (2010). Juego y compromiso: el procedimiento. En J. C. Gené y O. Cosentino (Eds.), *La puesta en escena. En el teatro argentino del bicentenario* (pp. 120-128). Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.

- Griffero, R. (2011). *La Dramaturgia del Espacio*. Santiago de Chile: Frontera Sur.
- Grotowski, J. y Barba, E. (2000 [1968]). "El nuevo testamento del teatro". En Grotowski, J. (comp.) *Hacia un teatro pobre*. (pp. 21-48) México: Siglo XXI.
- Guarinos, V. (2003). Del teatro al cine y a la televisión: el estado de la cuestión en España. En *Televisión, teatro y cine*, Cuadernos de Eihceroa No. 2. Sevilla: Padilla Libros.
- Kartún, M. (1995). Apuntes de dramaturgia colectiva. Sobretudo. Revista digital de crítica e investigación teatral. Teatro del Pueblo/SOMI. <http://www.teatrodelpueblo.org.ar/dramaturgia/kartunoo1.htm>.
- Marín, F. (2018) Films escénicos: teatro de préstamos y piraterías. *Revista Toma Uno*, (6), 93-107. <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/article/view/20897/20497>.
- Marín, F. (2017) Dirección teatral. Procedimientos del montaje cinematográfico en la construcción de la puesta en escena. *AURA. Revista de Historia y Teoría del Arte*, (5), 95-112. <https://www.ojs.arte.unicen.edu.ar/index.php/aura/article/view/409>.
- Marín, F. (2014). *Piratear y recrear. Herramientas del cine al teatro* [tesis de licenciatura, Universidad Nacional de Córdoba]. Argentina.
- Mauro, K. (2011). *La técnica de actuación en Buenos Aires. Elementos para un modelo de análisis de la actuación teatral a partir del caso porteño* [tesis doctoral, Universidad de Buenos Aires]. Argentina.
- Nieto-Ferrando, J. (2020). Ironía, parodia y recepción en el cine bajo el franquismo. De 'Esa pareja feliz' (Luis García Berlanga, 1951) a 'Furia española' (Francesc Betriu, 1974). *Arte, Individuo y Sociedad*, 32 (2), 387-404. <https://doi.org/10.5209/aris.63709>.
- Pacheco, C. (2018, 20 de septiembre). La ciencia ficción se cuele en el teatro. *La Nación*. <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/teatro/la-ciencia-ficcion-se-cuela-teatro-nid2173617/>.
- Pons, C. (2021). *Montaje y yuxtaposición visual en la construcción escénica* [tesis de licenciatura, Universidad Nacional de Córdoba]. Argentina.
- Pavis, P. (1998). *Diccionario de teatro*. Barcelona: Paidós.
- Sánchez-Biosca, V. (1991). *Teoría del montaje cinematográfico*. Valencia: Editorial Filmoteca de la Generalitat Valenciana.
- Spregelburd, R. (2001). *Fractal, una especulación científica*. Buenos Aires: Libros del Rojas.
- Triquell, X. (2017). Eje 3. Producciones cinematográficas contemporáneas: características y estrategias narrativas: Los géneros cinematográficos, entre la historia de la sociedad y la historia de un lenguaje. *Culturas*, 11. <https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/publicaciones/index.php/Culturas/article/view/7004>.

Filmografía

Bay, M. (Dir.) (1998). *Armageddon*. [largometraje]. Estados Unidos: Touchstone Pictures.

Cuarón, A. (Dir.) (2013). *Gravity (Gravedad)*. [largometraje]. Estados Unidos, Reino Unido: Esperanto Filmoj.

Eastwood, C. (Dir.) (2000). *Space Cowboys (Jinetes del espacio)*. [largometraje]. Estados Unidos: Malpas Productions.

Emerich, R. (Dir.) (1996). *Independence Day (Día de la Independencia)*. [largometraje]. Estados Unidos: Centropolis Entertainment.

Fusco, P. y Patchett, T. (Creadores) (1990-1996). *Alf*. [serie de televisión]. Estados Unidos: Aliens Productions.

Johnson, K. (Creador) (1983-1986). *V, Invasión extraterrestre*. [serie de televisión]. Estados Unidos: NBC.

Kubrik, S. (Dir.) (1967). *2001: A Space Odyssey (2001: Odisea en el espacio)* [largometraje]. Reino Unido, Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer.

Leder, M. (Dir.) (1998). *Deep Impact (Impacto profundo)*. [largometraje]. Estados Unidos: Manhattan Project.

Lucas, G. (Dir.) (1977). *Star Wars: Episodio IV - Una nueva esperanza*. [largometraje]. Estados Unidos: 20th Century Fox.

Lucas, G. (Dir.) (1980). *Star Wars: Episodio V - El imperio contraataca*. [largometraje]. Estados Unidos: 20th Century Fox.

Lucas, G. (Dir.) (1983). *Star Wars: Episodio VI - El retorno del Jedi*. [largometraje]. Estados Unidos: 20th Century Fox.

Lucas, G. (Dir.) (1999). *Star Wars: Episodio I - La amenaza fantasma*. [largometraje]. Estados Unidos: 20th Century Fox.

Lucas, G. (Dir.) (2002). *Star Wars: Episodio II - El ataque de los clones*. [largometraje]. Estados Unidos: 20th Century Fox.

Lucas, G. (Dir.) (2005). *Star Wars: Episodio III - La venganza de los Sith*. [largometraje]. Estados Unidos: 20th Century Fox.

Nolan, C. (Dir.) (2014). *Interstellar (Interestelar)*. [largometraje]. Estados Unidos, Reino Unido, Canadá: Paramount Pictures, Warner Bros., Legendary Pictures.

Roddenberry, G. (Creador) (1966-1969). *Star Trek (Viaje a las estrellas)*. [serie de televisión]. Estados Unidos: NBC.

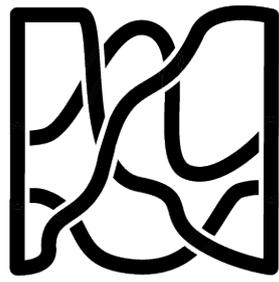
Celeste Colella

Directora y productora teatral, dramaturga y gestora cultural. Licenciada en Teatro (Facultad de Arte, Universidad Nacional de Córdoba). Fundadora del grupo Brodda Teatro Producciones. Dirigió y produjo: *Ser de vino y no vinagre* (seleccionada para representar a la UNC en el Encuentro Nacional de Estudiantes de Teatro –ENET– de Mendoza, 2014) junto al grupo Anacletas Teatro; *Perdón, es que te amo* (seleccionada para representar a la UNC en el ENET de Buenos Aires, 2015 y en la X Edición del Festival Internacional de Teatro MERCOSUR, 2015); la comedia para adolescentes *Clase B: el efecto secundario*, el clásico *Esperando la carroza* y la comedia negra *Buenos Modales: el innegable placer de perder el control*. Además, escribió, dirigió y produjo la segunda parte de su ópera prima, *Perdón, es que te amo Vol. 2* (ganadora del Fondo Estímulo a la Actividad Teatral Cordobesa 2018, otorgado por la Secretaría de Cultura de la Municipalidad de Córdoba 2019). También realizó la producción ejecutiva y dirección general de la tragedia musical *Funesto. Teatro en concierto* (ganadora del Premio a la Creación y Producción Teatral Cordobesa 2018, otorgado por la Agencia Córdoba Cultura del Gobierno de la Provincia de Córdoba 2019), la comedia *Ahorrar, temer partir* (2021) para Microteatro Córdoba y la *space opera*, *Gravedad* (2022), en coproducción con Proyecto Turbina.



Como citar este artículo

Colella, M. C. (2023). Del cine al teatro: La cinematización de la escena. *Sendas*, 6(1), 29-53. <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/sendas/article/view/41214>.





Ilustraciones Psico-Pop. Representaciones sintomáticas y alegóricas en un proceso artístico

Psycho-Pop Illustrations.

Symptomatic and allegorical representations in an artistic process

— **Melisa Daniela Serrano**

Universidad Nacional de Córdoba
Facultad de Artes
Licenciatura en Pintura
melisaserrano07@gmail.com
Córdoba, Argentina

Recibido: 28/02/2022 – Aceptado: 29/09/2022

Resumen

El objetivo general de la problemática a desarrollar en el presente Trabajo Final de grado de la Licenciatura en Pintura será realizar un proceso de indagación, llevado a cabo en distintas etapas, sobre diversas técnicas artísticas tradicionales en las artes visuales junto a herramientas digitales, como el Photoshop, que habiliten la construcción o exploración en torno a una visualidad discursiva. La investigación se realizará por medio de una serie de ilustraciones, explorando la estética o iconografía del *pop art*, que me permita comunicar narrativamente dicha producción en busca de una traducción visual sobre conflictos psicológicos o síntomas.

Palabras clave

Arte digital, Ilustración,
Arte Pop, Dibujo,
Representación visual

Sendas. Revista de Trabajos Finales de Artes · <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/sendas/>

Publicación periódica arbitrada con artículos originales sobre procesos de investigación artística producidos en el marco de trabajos finales de grado. [Licencia Creative Commons Reconocimiento-No Comercial-Compartir Igual 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/).



Universidad
Nacional
de Córdoba

Abstract

The general objective of the problem to be developed, in the present Final Degree Project of the Degree in Painting, will be to carry out an inquiry process carried out in different stages, on various traditional artistic techniques in the visual arts together with digital tools, like Photoshop, that enable the construction or exploration around a discursive visuality. Through a series of illustrations, exploring the aesthetics or iconography of pop art, which allow me to narratively communicate said production in search of a visual translation of psychological conflicts or symptoms.

Key words

Digital Art, Illustration,
Art Pop, Drawing,
Visual representation

Introducción

A continuación presentaré de manera puntual algunas consideraciones teóricas y prácticas que me llevaron a realizar el Trabajo Final de la Licenciatura en Pintura en el que desarrollo una serie de ilustraciones u obras con el fin de traducir¹ síntomas psíquicos a un discurso artístico, por medio de técnicas digitales y convencionales e influenciada por la estética del *pop art*. El objetivo general de la problemática a desarrollar será realizar un proceso de indagación sobre diversas técnicas artísticas tradicionales en las artes visuales junto a herramientas digitales, como el Photoshop, que habiliten la construcción o exploración en torno a una visualidad discursiva que, en este caso, será acerca de conflictos de índole psicológica.

Esta propuesta surge como una búsqueda individual, desde una curiosidad e inquietud personal, en la que las artes visuales me facilitaron la posibilidad de encontrar “una voz propia” con la cual pude comunicar aquello que fui construyendo reflexivamente, en un largo período de tiempo.

A su vez, en 2019 realicé una serie de placas a pedido para una página web de índole psicológica; desde entonces utilizo técnicas digitales en la búsqueda de la representación visual, lo cual me permite relevar y recoger información sobre distintos conflictos emocionales que nos atraviesan como personas. Esta instancia de aprendizaje me sirvió posteriormente, al margen de las ilustraciones realizadas para dicho proyecto, para poder exteriorizar artística y gráficamente mi punto de vista particular en una producción, cuya circulación se concreta en ilustraciones publicadas en la red social Instagram (@ilustraciones_psicopop) creada para ese objetivo. Las ilustraciones se constituyeron en la propuesta para este trabajo final, en el que se considera el contexto virtual de su exposición.

El proceso visual se lleva a cabo a través de etapas en las que indago sobre conceptos propios del campo de la ilustración que me permiten comunicar la narrativa conceptual elegida. Investigo alrededor de una problemática o síntoma² específico, abordando textos y casos reales. Luego procedo a recopilar imágenes y fotografías que circulan en las redes que me sirven como base para representar gráficamente conceptos clave en las ilustraciones; junto con la intervención del dibujo lineal, de manera analógica y digital. Finalmente decido utilizar esta última técnica en la elaboración de la producción ya que me permite una mayor libertad de acción en la transformación y construcción de las piezas.

Selecciono en mis trabajos una variedad de técnicas propias de las artes visuales contemporáneas (pintura/dibujo digital y manipulación fotográfica digital) y convencionales (tinta o microfibras sobre papel). Exploro la estética *pop art* en relación a las formas de construir un discurso visual alrededor del tema elegido. Considero relevante en su estética la estrategia de apropiación e intervención en imágenes de circulación masiva; fenómeno notable en la globalización mediática de la comunicación del siglo XXI a través del consumo visual por medio de las nuevas tecnologías. Tanto Richard (2007) como Prada (2010) reflexionan, desde sus respectivos puntos de vista sobre estos cambios tecnológicos en el arte, acerca del debilitamiento de la mirada por parte de los me-

¹ Actividad que comprende la interpretación del significado de un texto cualquiera en una lengua a otro texto equivalente en otra lengua (en este caso a un lenguaje artístico).

² El síntoma como mensaje o señal es una formación del inconsciente.

dios hegemónicos mediante el efecto inmediato, propio del consumo capitalista.

A esto se suma el uso de estrategias alegóricas, según la concepción de Brea (2007), que operan a lo largo de mi producción, dándole un nuevo sentido a la idea de fragmento. La obra renuncia a hacer transparente el sentido, que es abierto; y la recepción y lectura de ella por parte del lector/usuario resuelve la comunicación activa del acto creativo.

En cuanto a la idea de la circulación de las ilustraciones por medio de la red observo los cambios de apreciación y comprensión de lo estético que se tejen en las interrelaciones entre arte e internet. Como manifestaciones artísticas, según lo expone Prada (2010), han hecho de la red su contexto y campo de actuación, así como también tema de reflexión e investigación.

Operaciones narrativas de este proceso de ilustración

Fragmentos

Mi producción se construye desde la alegoría, entendiendo, al igual que Brea (2007), que el artista alegórico no inventa imágenes, sino que las confisca; reclama lo que es culturalmente significativo, lo plantea como su intérprete. Es el caso de este proyecto donde las obras ilustrativas están construidas a partir de fotografías, confiscadas de las redes sociales y web, que se resignifican al entrar en contacto con otras imágenes también apropiadas. Se vuelven fragmentos, escombros de un edificio que se reconstruye con esos restos, generando de esta manera nuevas capas de significado y, en algunos casos, desbanalizando las imágenes originales de circulación en el mercado y/o industria virtual.

En un recorrido visual de las piezas (placas) se pueden distinguir fragmentos de figuras humanas o de algún objeto –enfocados en un zoom– entre formas orgánicas que se entrelazan, fusionan, repiten, superponen, acumulan y multiplican creando texturas diversas (redundancia).

En esta serie, opero utilizando las estrategias alegóricas que menciona Brea: a) la adición, ya que las imágenes apropiadas se pueden agrupar en variedad de combinaciones, formando un conjunto serial; b) la yuxtaposición y acumulación de discursos en el montaje y el *collage* planteado; c) la suspensión de la representación en una secuenciación enmudecida y repetitiva, en un ruido visual (ruido enunciativo) en el que la obturación de la visibilidad está dada en esa contaminación que genera cierta negación u opacidad en el significado.

La representación de la figura humana femenina aparece bordeando la sinécdoque en la que la transferencia de sentido se da en la parte por el todo. En general es más frecuente la sinécdoque particularizante, es decir, aquella en la que la parte sirve para nombrar el todo. El proceso retórico se basa en un desplazamiento del significado del objeto más que en una condensación. Hay una desaparición del concepto de totalidad y un vaciamiento de la representación –propios del carácter fragmentario de la alegoría contemporánea– en un intento de mostrar aquello que no se puede representar. Las ilustraciones revelan una situación ambigua del signo que es la de representar y al mismo tiempo ocultar (Oliveras, 2009) lo que hace que permanezcan en un espacio de transición entre lo que puede ser visto y lo que necesariamente debe permanecer oculto. Decía Proust (en

Oliveras, 2009): “Los verdaderos libros deben ser hijos no de la plena luz y de la charla sino de la oscuridad y el silencio” (p.156).

La oposición presentación-ocultamiento, dice Oliveras (2009), se pone de manifiesto en las imágenes en las que la instancia constructiva se yuxtapone a otra pulsional. En el universo al que nos remite esta producción, las figuras con referentes reconocibles pueden pasar a ser formas de un universo abstracto; y la mirada del espectador se ve obligada a permanecer en una zona intermedia entre la llamada figuración y la abstracción (grados de iconicidad que difieren en cuanto al referente), entre la mirada que remite a un mundo exterior y lo internamente imaginado. En algunos casos puede provocar cierta incertidumbre porque a veces las representaciones ponen en duda las coordenadas espaciales: el arriba y el abajo, el delante y el detrás. También se entrecruzan en estos trabajos lo natural y lo artificial, lo externo y lo interno, donde cada elemento enmarañado se mimetiza con los restantes” (Oliveras, 2009, p. 117), como por ejemplo en la imagen 1. La obra ya no es producida como un todo orgánico, sino montada sobre fragmentos que son –según Bürger (1995)– el rasgo y carácter fundamental del procedimiento alegórico (la inorganicidad). Este autor señala cómo las formas neobarrocas se descomponen en fragmentos, alejándose y despojándose de su función primaria, así como de la totalidad de su contexto vital, del cual se aíslan, separan y luego se las reúne con la intención de fijar un sentido.

La interpretación y recepción de la obra inorgánica está sustancialmente vinculada con el receptor, quien mediante su participación (virtual y física) la reviste de sentido y existencia formal, aportando al hecho creativo. Lo que se presenta en una primera mirada como ingenuo y *naif*, en una observación más detenida, aparece en su verdadera dimensión. Lo inocente se vuelve ambiguo, irónico, contradiciendo la primera percepción. Frente a la acumulación de formas, el espectador debe desentrañar aquello que la psicodelia visual quiere enunciar.



Imagen 1: Serrano, M. (2020). *LGBT (lesbiana, gay, bisexual y transgénero)* [ilustración digital]. Ilustraciones Psico-pop.

Pienso en dicha producción como una serie de ilustraciones que propone desde una discursividad visual abordar sintomatologías psicológicas como la depresión, la dependencia emocional, parafilias, relaciones tóxicas (concepto propio de la contemporaneidad en cuanto a relaciones afectivas), entre otras, donde el relato curatorial que presenta la exposición virtual es acompañado por paratextos con función poética y sugerente sobre la temática o conceptos expuestos.

Estrategias operacionales

Actualmente la ilustración forma parte de la cotidianidad visual a través de los medios de comunicación digitales, sitios web, videojuegos, grafitis y novela gráfica. Se vale tanto de procedimientos pictóricos y gráficos convencionales como de los más recientes en tecnología, y presenta diversos estilos y géneros acordes al mensaje y a la intencionalidad.

La función del ilustrador consiste en dar vida y forma visual a un texto o mensaje. Me identifico con el postulado de Zeegen (en Ortega, 2014), presente en *Metodología para la ilustración*, según el cual “la esencia de una ilustración radica en el pensamiento, las ideas y los conceptos que forman la columna vertebral de lo que una imagen intenta comunicar” (p. 246).

Mis ilustraciones se enmarcan en la narración conceptual (no explícita) donde el/la espectador/a dilucida y da forma, volviéndose un agente activo en la recepción, comprensión, comunicación e interpretación de la imagen. Siguiendo la línea de la ilustración conceptual, la cual no está obligada a ceñirse específicamente a los datos proporcionados por un texto (argumento o información), construyo una poética específica y personal. Concibo, en la secuencia de imágenes, que surge de una búsqueda tanto de ideas como de determinada calidad gráfica, la posibilidad de representar conceptos generales y no hechos particulares. La recepción a este tipo de narrativa conceptual a la que adhiero también habilita una línea de lecturas posibles en la que el destinatario se convierte en narrador o traductor de esta obra abierta, construyendo nuevos sentidos que en ocasiones se alejan de la intencionalidad buscada, es decir, del objetivo inicial que me propuse como enunciadora.

En cuanto al recorrido estratégico, tomo como modelo de referencia el proceso de ilustración, señalando algunas etapas que se plantearon para el proyecto ATIKUX³. Aunque no sigo puntualmente su cronograma procesual, sí comparto algunas de las etapas de elaboración que realizan y que se corresponden con las características con las que se fue desarrollando mi trabajo en esta instancia final.

³ El proyecto ATIKUX presenta una mirada sobre la ilustración como alternativa para dar respuesta a problemas de comunicación, mediante un proceso que articula la investigación (indagación), el diseño y el pensamiento creativo. Presenta a la ilustración como un método de comunicación y creatividad, como una disciplina para encarar problemas derivados de la cultura y la sociedad.

Investigar, delimitar categorías y conceptos

En esta etapa se desarrollan las obras utilizando distintas fuentes del ámbito de la psicología como la guía empleada por los médicos para la toma de decisiones en cuanto a trastornos mentales, *DSM-V Examen Diagnóstico* (Nussbaum, 2015). También se consultan páginas *online* y plataformas virtuales (por ejemplo @aprende_psicología) donde se encuentran perfiles que brindan información sobre diversos temas del área disciplinar de la psiquiatría y de la psicología.

Las ilustraciones surgen de esas indagaciones previas que me permiten abordar técnica y conceptualmente las representaciones; y encontrar una articulación entre la superficie significativa y su referente (la enfermedad mental, el síntoma o conflicto según el enfoque). En el proceso voy identificando imágenes que asocio a ciertas características referidas a sintomatologías de las personas, de acuerdo a las fuentes bibliográficas, las cuales tomo y guardo para una posterior intervención.

Como forma de investigación visual, “las acciones devienen en hurgar el tránsito digital, en una navegación por la red, a través de páginas web, blogs, redes sociales y repositorios colectivos de fotografías y vídeos” (Prada, 2013, p. 5). De manera inconsciente y aleatoria, mientras estoy en redes sociales, hago capturas de fotografías que me llaman la atención por alguna particularidad que tienen. No es en sí la foto en su totalidad lo que me atrapa, sino lo que importa es el detalle que le confiere mi mirada. Existe algo que le otorga relevancia porque me concierne subjetivamente.

En mi mente (y luego con el programa de edición digital), la operación consiste en tomar el objeto robado para extrapolarlo a otro idioma, otro mundo u otro contexto. Lo que decido mirar (y queda de la imagen) se transforma en algo más de lo que la imagen muestra, lo cual la hace coexistir con otros lenguajes y significantes que antes no pretendía.

En la praxis la imagen es trabajada en Photoshop por medio del *collage digital* (precedente del pop art), la técnica del pastiche y el apropiacionismo. Estos elementos, materialmente virtuales, son recopilados en la PC en sendas carpetas: información teórica, imágenes descargadas de la web e imágenes ya trabajadas en Photoshop.

Substraer conceptos, seleccionar imágenes

A partir de las largas clasificaciones y caracterizaciones que hago de las fuentes consultadas, todos los conceptos son reducidos a los rasgos distintivos más específicos y repetitivos del síntoma o enfermedad. Luego procedo a seleccionar y descargar las imágenes apropiadas de mi archivo digital. Es en esta etapa en la que comienzo a probar y decidir formalmente el color, la forma, la textura, el tono y la línea que quiero utilizar para trabajarlas con el programa Photoshop. En cuanto al criterio de selección de las imágenes, este está relacionado a intereses personales y de índole subjetiva o inconsciente que no creo necesario explicitar en este trabajo. La preferencia por determinadas imágenes se da cuando existe una conexión subconsciente, en un instante en que algo me llama la atención y no puedo terminar de identificar la causa; podría decirse que me siento

mirada por la imagen porque lo que veo me concierne en un plano no consciente. En cambio, otras son seleccionadas conscientemente con una determinada finalidad previa. Barthes (1980) hace referencia a esta cuestión de la imagen en su libro *La cámara lúcida* al nombrar el *punctum*: “El *punctum* es entonces una especie de sutil más-allá-del-campo, como si la imagen lanzase el deseo más allá de lo que ella misma muestra” (p. 99). Esta manera de pensar el vínculo con la imagen es interesante para el desarrollo de un análisis de las imágenes capturadas, aspecto que se contemplará para nuevos procesos.

Referentes y aportes

Tal como lo presenta Ortega (2014), “el primer escalón para (...) el desarrollo de ilustraciones depende de la investigación realizada, de los referentes y los recursos compilados” (p. 246). En este punto toda la información conceptual y visual recaudada, las prácticas de diversos artistas y los textos poéticos que fui conociendo en la búsqueda influyen en la creación de las obras. El pastiche surge de la apropiación del trabajo de otros artistas como fotógrafos o caricaturistas que inunda las redes sociales. Como las imágenes circulan constantemente en distintos “sitios” de varias aplicaciones e internet, es difícil, en ocasiones, conocer la procedencia y la autoría artística (muchos artistas contemporáneos utilizan esta técnica donde combinan elementos de la cultura pop: actores, cantantes, caricaturas o productos, con obras de las artes visuales famosas)⁴. Las obras que me he apropiado para transformarlas pertenecen a las cuentas de Instagram: @julystars, @pardonhitart, @stickerapp, @art_hyperrealistic o @Katty.arty (entre otras). Y en imágenes de páginas vectoriales, como Dreamstime.com, Alami.com y PicsArt de consumo público. Un dibujo conocido es el personaje ficticio Psyduck de la serie infantil Pokémon. Los trabajos de estos artistas a su vez funcionan como trampolín para mi imaginación, son disparadores de ideas para mis obras que constantemente se van deconstruyendo para reconstruirse de maneras nuevas y diferentes.

Son disparadores de mi poética, además, las fotografías artísticas de Instagram de Eve With The Snake (@evewiththesnake) por su contenido erótico donde el cuerpo de la mujer posee pregnancia visual; las ilustraciones provenientes del Proyecto SUN liderado por Mimi N (@futarinokizuna) que abordan temas como el suicidio, la depresión, el *bullying* o el desamor; los dibujos de @giuliajrosa que retrata amantes desde una mirada crítica del amor romántico que nos atraviesa actualmente, entre otros temas; la artista Nono Astro Irareza (@nono.radke) que publica imágenes sobre relaciones tóxicas, desamor y tristeza; las artistas cordobesas Naty Homes por su estética pictórica vinculada a procedimientos de superposición y acumulación; y Cecilia Candia por sus dibujos que se acercan a una versión de *pop art naïf*.

También me inspiran los fotomontajes de Grete Stern “Sueños” (artista y fotógrafa alemana, nacionalizada argentina en 1958), significativos en lo personal, que demuestran la unión del psicoanálisis con el trabajo artístico. Se trata de una serie de fotomontajes para la revista *Idilio* donde analiza y relata los sueños enviados por las lectoras, así como las problemáticas que enfrenta la mujer en la sociedad. Su obra se tiñe de una representación onírica y surrealista, que evidencia la

⁴ La libertad creadora con la que trabajan estos nuevos artistas del pastiche y el collage se basa en no cohibir la técnica a utilizar, como el uso de una plataforma de internet, una impresión o un lienzo, bajo una norma.

vanguardia y su carácter feminista. Una cualidad que presentan estas obras es que existen dos versiones de cada una. Por cuestiones de tiempo, hay piezas publicadas y otras personales que la artista va modificando según su interpretación. Aun cuando las condiciones no son las mismas, me identifico con este proceso al considerar la serie de ilustraciones que presento como activa para futuras transformaciones.

Desde la estética del *pop art*, la ilustración y el cómic puedo nombrar como influencias contemporáneas al guionista y dibujante norteamericano Frank Miller, a los artistas japoneses Takashi Murakami, Hayao Miyazaki (Studio Ghibli), Yayoi Kusama y al taiwanés James Jean. También los dibujos del modernista Aubrey Beardsley (*El clímax*) y de Arthur Rackham (*Alice in Wonderland*) cuyas obras se caracterizan por el dibujo gráfico, la ilustración y una diversidad abstracta de surrealismo pop.

Los referentes mencionados me interesan particularmente porque sus obras desembocan, en ocasiones, en sátiras, cargadas de humor negro, que fusionan con inocencia y delicadeza un mundo donde abundan escenas extrañas y oníricas. A veces la belleza y la fantasía de sus obras tienen una crudeza sutil fruto de un contexto brutal que caricaturizan. La ironía y el sarcasmo – presentes en la paleta de colores, el uso de la línea y otras cuestiones formales que refuerzan el sentido– son tipos de humor con los cuales me identifico en la realización de mi trabajo.

Collage digital, bocetos y técnica

Al definir las palabras claves de cada concepto (psicológico) y la técnica acorde con el sentido que utilizaré, puedo establecer cómo llevar a cabo el proceso de posproducción. Es fundamental comprender que hay operaciones que realizo, como el *collage* o el boceto, que se dan de manera casi sincrónica o en paralelo a la etapa anterior, porque mi trabajo apela a todas las estrategias que son pertinentes en la búsqueda del sentido y la formalización. En Photoshop agrupo por capas los distintos elementos de cada imagen. Efectúo pruebas recortando lo que no funciona hasta acumular en una capa lo que considero la construcción o las construcciones posibles. En este punto me parece necesario aclarar que, en el proceso de elaboración, no se puede determinar de manera concluyente cuál es el producto visual final, ya que van surgiendo otras ideas, diversos “resultados” que pueden aparecer como interesantes para seguir reelaborándolos (“bocetos activados”). Esto se vuelve un proceso creativamente dinámico y flexible con implicaciones aleatorias en su terminación. Como bien explica Ortega (2014), desde el pensamiento creativo, en *Metodología para la ilustración*:

Se establecen posibles conexiones entre palabras o imágenes aparentemente inconexas que una vez articuladas proporcionan nuevos significados o nuevas conexiones. La yuxtaposición de dos o tres elementos puede conducir a una nueva idea o a direccionar una idea desde diversos enfoques. El proceso de selección de palabras y búsqueda de posibles enlaces tanto conceptuales como visuales debe ser dinámico, flexible, espontáneo y seguir rutas inexploradas (p. 246).

El bocetado, por un lado, se da de manera digital trabajando en Photoshop sobre la imagen descargada y el *collage* armado; y, por el otro, mediante el dibujo tradicional en bitácora, escaneado previamente (como JPG) para su elaboración e intervención en el programa anteriormente nombrado (imagen 2). Los dibujos analógicos son realizados sobre papel (dimensiones 14 x 23 cm) con microfibra, lapicera al agua o marcador punta fina. Los bosquejos están realizados en un libro/agenda de hojas lisas utilizado como bitácora donde registro ideas, textos y dibujos.

La línea es orgánica, continua, sin sobresaltos o quiebres en la mayoría de los ejemplos que se muestran a continuación. Las excepciones son aquellas donde el dibujo realizado se llevó a cabo en ambientes no propicios para mi comodidad, como por ejemplo la sala de espera de un hospital.

En el boceto digital el dibujo es trabajado sobre el *collage*, interviniéndolo. En el dibujo escaneado el proceso es igual, pero de manera inversa. Es este quien es intervenido por imágenes apropiadas u otros dibujos sobre sí. Una vez finalizado el encuadre de la obra solo queda centrarme en el cromatismo, los tonos, la espacialidad y la línea que configuran la ilustración.

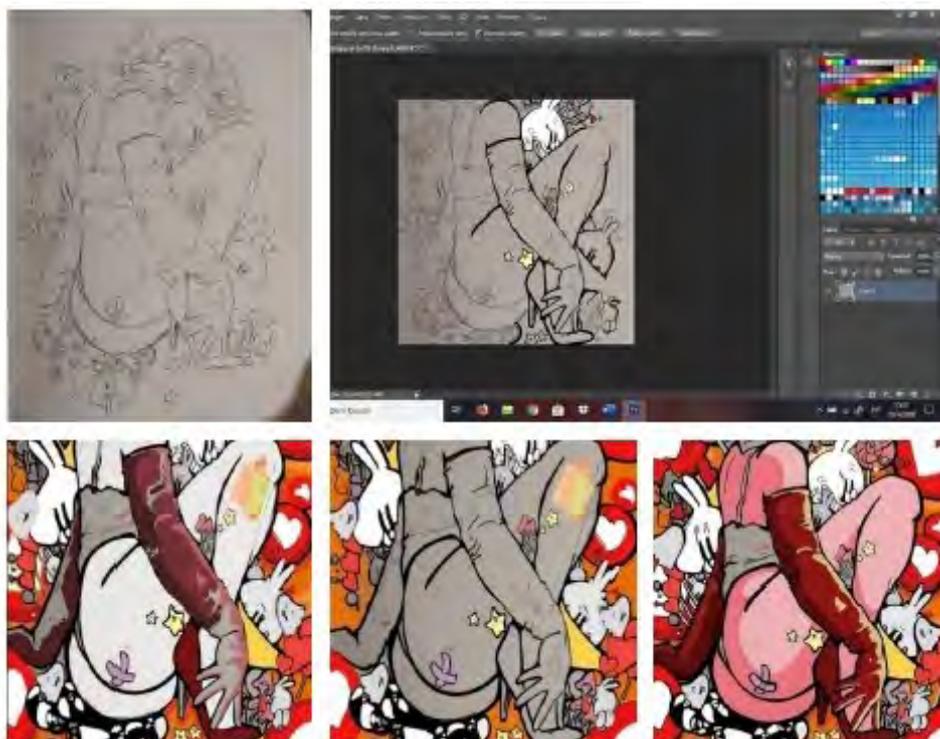


Imagen 2: Serrano, M. (2020). Proceso analógico y digital. Digitalización del boceto. Ilustraciones Psico-pop.

Posteriormente selecciono fragmentos específicos de cada fotografía y construyo ensamblando sus piezas, tratando de que las partes dentro de un conjunto reflejen, en el lienzo virtual, el sentido que busco (imagen 3). Una vez que tomo la decisión final, compacto la imagen definitiva en una sola capa y prosigo a trabajar en la paleta de colores, los tonos y la línea. Realizo un trabajo de sutura en el que intento borrar a través de la edición, las cicatrices del ensamblaje.

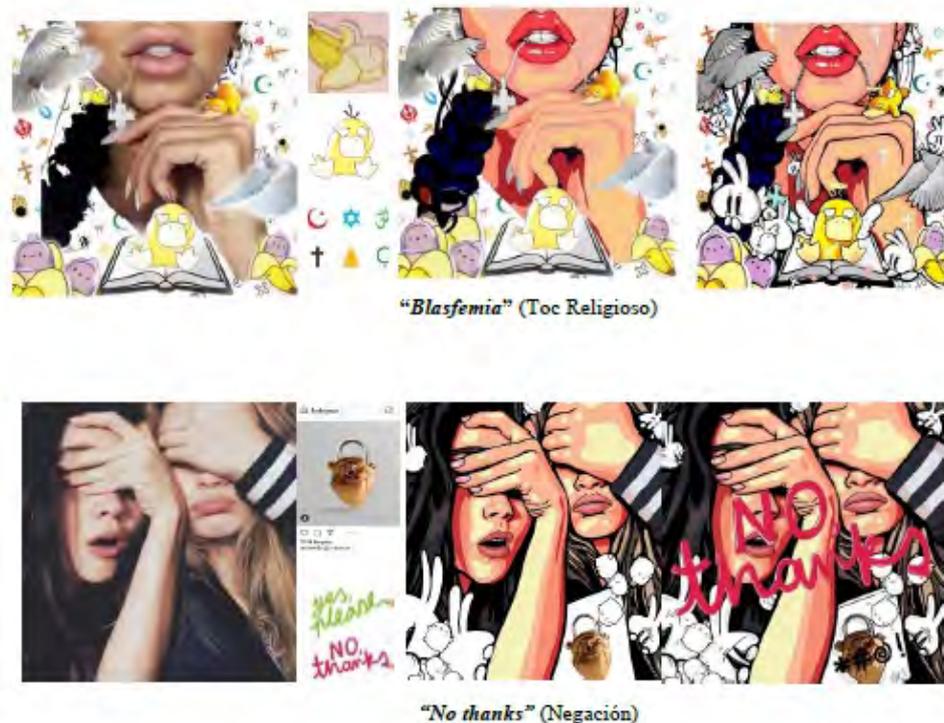


Imagen 3: Serrano, M. (2020). Collage y Dibujo digital. Ilustraciones Psico-pop.

Técnicamente inicio desde la fotografía, luego intervengo la imagen con elementos significativos de los cuales me he apropiado anteriormente y, junto con el dibujo, comienzo a construir de manera simbólica la temática o el concepto elegido. El collage, el dibujo digital y el dibujo tradicional (escaneado) se constituyen como elementos base para la realización de las ilustraciones (imagen 4). Al collage ya lo he descrito como uno de los primeros pasos del procedimiento al que aludo en este proyecto, mientras que el dibujo digital o tradicional se produce, en mayor o menor medida, durante todo el transcurso del proceso; puesto que, al igual que las ideas, se va retroalimentando en distintos tiempos sin la necesidad de una imagen final que represente el contenido.

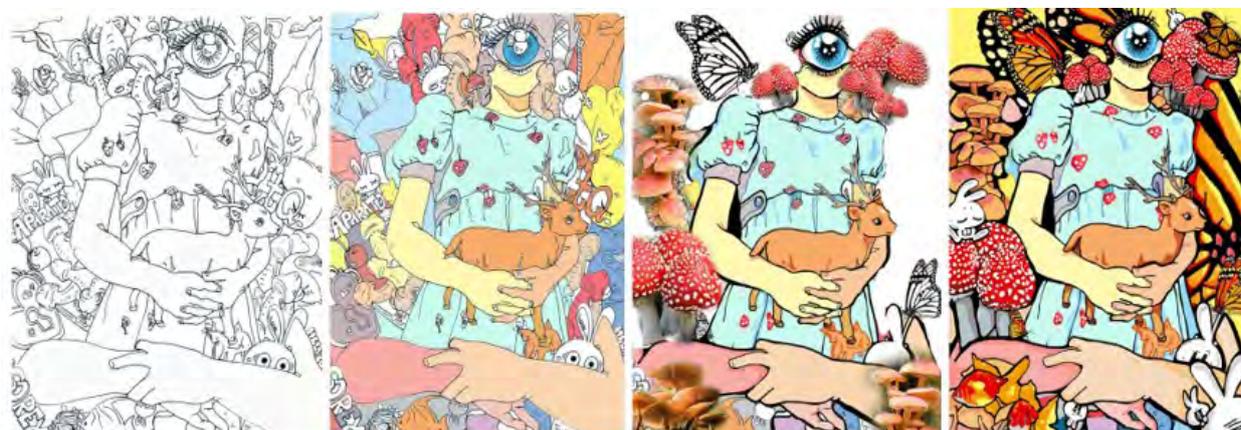


Imagen 4.1: Serrano, M. (2020). Dibujo análogo, Digital y Collage. Ilustraciones Psico-pop.

y productora de bienes culturales. Habito y habitamos un mundo Instagram que afecta el modo en que consumimos la cultura, producimos obras e intervenciones artísticas y concebimos el lugar del arte. Atendiendo a la expansión del plano vital que imponen las redes sociales, y la web en general, he decidido utilizar estas para la circulación de mi trabajo. Hacer pública mi propuesta artística consiste en realizar una página en Instagram, completar los pasos que son requeridos por la red y conocer su modalidad para interactuar y darla a conocer.

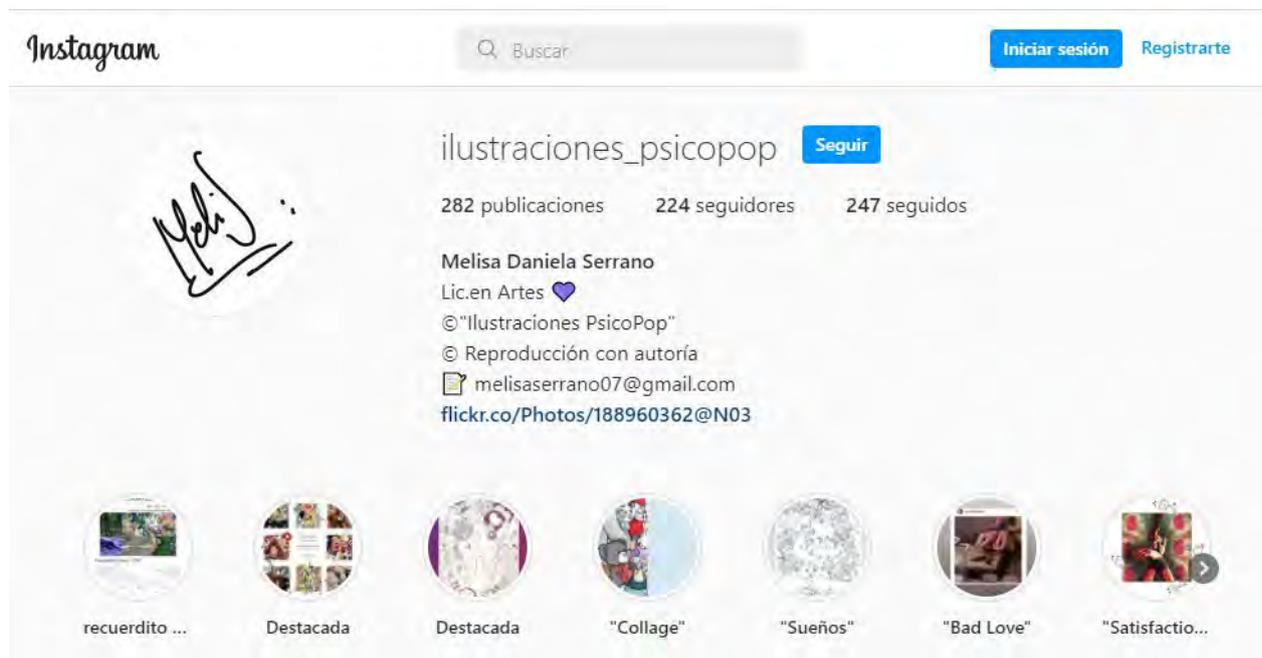


Imagen 5: Serrano, M. (2020). Perfil Expositivo en la app de Instagram.

Las operaciones que llevo a cabo son subir las imágenes finales del proceso artístico a la aplicación de Instagram, en un perfil creado para dicha exposición: @ilustraciones_psicopop (imagen 5). También subo aquellos fragmentos del proceso que dan cuenta de la poiesis de las imágenes en la sección "historias destacadas", donde quedan guardados en el perfil. El relato de la muestra, a su vez, está acompañado de paratextos que funcionan, para el espectador/lector, como una manera de comprender o interpretar lo que observa en la pantalla.

Al pie de cada fragmento que compone la ilustración se agregan *hashtags* que sirven para unificar la información sobre la temática y la técnica elegidas, y así llegar a más usuarios sin la necesidad de conocerlos.

Lo anteriormente descrito son pasos que se realizan desde el comienzo hasta el final de la presentación; pero en cuanto al relato curatorial, este fue cambiando y transformándose para reflexionar sobre la mejor manera de mostrar el contenido en este espacio virtual. Al comienzo, las ilustraciones/obras fueron subidas o publicadas en el formato 1 x 1 (imagen 6) que presenta la apli-



Exposición formato 1x1

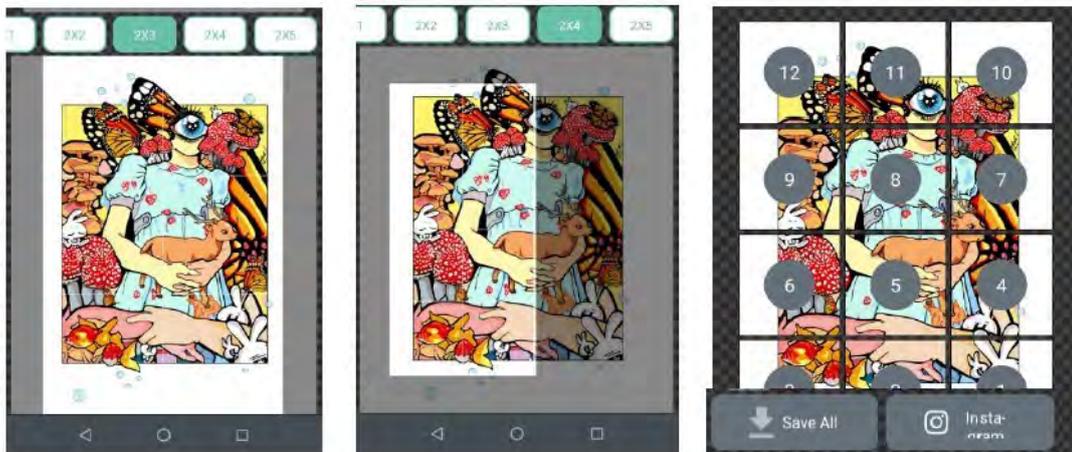
Imagen 6: Serrano, M. (2020). Exposición formato 1x1. Vista previa de proceso de publicación. Ilustraciones Psico-pop.

cación Instagram. Luego de varias pruebas decidí que, para cada obra publicada en su totalidad, haya, al lado de cada publicación, otras imágenes de la misma ilustración, pero con un marco en blanco. Así, se produce la sensación de espacio o vacío. Entonces, el espectador tiene una segunda opción, para “respirar” visualmente, en cuanto a la receptividad de la obra.

Me interesaba que la imagen diera cuenta de la idea de continuidad. Por ello comencé a investigar otras posibilidades de romper con la alienación que presenta la aplicación en cuanto al formato de presentación. Fui descubriendo en perfiles de artistas cualidades particulares de cada uno en relación a la presentación o exposición de sus obras (por ejemplo, el uso del color como fondo, la publicación de la obra en varios fragmentos sin dejar espacios o el uso de estos vacíos de acuerdo a su funcionalidad visual).

Así, decidí abandonar el modo expositivo, por el momento, expuesto en mi perfil. Cambié el formato cúbico individualista de la ilustración expuesta por una muestra donde la obra se compone de varios fragmentos del mismo tamaño. De esta manera, se ve en mayor dimensión al mo-





Imágenes 7.1 y 7.2: Serrano, M. (2020). Cortes con 9square. Pasos en la aplicación para definir posición y cantidad de fragmentos.

mento de ingresar al perfil (imagen 8). La composición fragmentada fue realizada con la aplicación 9square (imágenes 7.1 y 7.2) que funciona para dividir imágenes; también permite la posibilidad de rotar, voltear y recortar (Hodanny, 2019). De esta manera, los fragmentos pueden ser guardados en el dispositivo o compartidos directamente en Instagram.

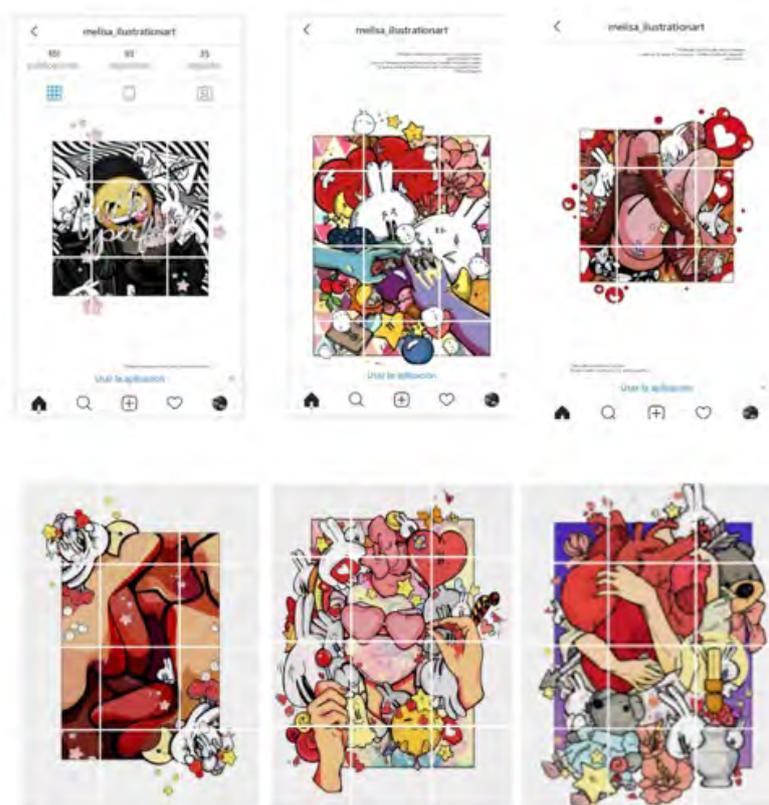


Imagen 8: Serrano, M. (2020). Vista final-muestra de obras. Ilustraciones Psico-pop.

Otra decisión fue utilizar el marco en blanco agregado anteriormente a la ilustración, no para contener y limitar a la obra en sí misma, sino para que ayudara a dar esa idea de continuidad y vacío por donde pudiese respirar. Al unir los espacios en blanco en cada publicación, estos se acumulan a sus lados para crear dicha sensación visual. De esta manera, se transforma el marco que contenía a la ilustración en “ventana” por donde objetos y fragmentos de la obra sobresalían hacia la nada.

Apropiacionismo y reproductibilidad en la red

El medio cobra una importancia real en la contemporaneidad; es necesario desde los intersticios habilitar una nueva manera de reflexionar y comprender aquello que se consume y se produce en los medios de comunicación. Estos fijan una realidad ficticia, donde la percepción visual es progresivamente automatizada, asistida electrónicamente (Prada, 2010). Aquí la posibilidad de que la obra se vincule, circule en redes y se extienda infinitamente sin la necesidad de la materialidad –o, en todo caso, existiendo con otra clase de materialidad– genera nuevas maneras y herramientas para transitar una resignificación de la autonomía del arte, el artista y la obra.

El medio se funde con el contenido (imagen, obra, texto) convirtiéndose imprescindible uno para el otro, denotando una nueva manera de percibirse mutuamente. Conuerdo con aquello dicho por Masotta (1968) al señalar que “el artista contemporáneo no puede dejar de tomar conciencia de la aparición de los fenómenos masivos, ya que de alguna manera descentran su propio trabajo” (p. 6). Para él, los medios masivos de comunicación (actualmente las redes sociales se constituyen como centrales) cumplen las condiciones necesarias para afirmar un área de actividad artística y constituyen un género artístico. “Por un lado, por la capacidad de producir ‘objetos’ estéticos; y por otro lado porque delimita concretamente la ‘materia’ con la cual es posible construir una determinada y precisa clase de obras” (p. 10).

El proceso digital del siglo XXI no se encuentra desligado de la concepción que tiene el artista de la realidad que lo rodea e involucra en su forma de percibir el mundo. En este caso, Instagram, aplicación cuya función es que un usuario suba fotos y videos, crea y recrea imágenes y grabaciones reales y ficticias que pueden reelaborarse, transformarse por medio de funciones o “filtros” que posee la aplicación. A su vez la imagen que deviene de las redes e internet se vuelve una hibridación de imágenes (imágenes de imágenes), acontecimientos y fragmentos ya sean del cine, la ilustración, la poesía, la fotografía, el arte, etcétera que pueden reconfigurarse en una nueva interpretación. Es necesario que el artista reflexione conscientemente acerca de lo que consume para una reelaboración libre que ponga en juego su deseo.

Una de las características de las prácticas artísticas por medio de la reproducción en las redes sociales es llegar a un público amplio y diverso, lo cual da popularidad al trabajo. “Se puede decir que los artistas (Pop del ‘60) parecían haber cumplido su objetivo de llegar al máximo público posible, sin exclusiones, lograr un arte accesible para el ciudadano común” (Bourlot, 2010, p. 95).

Esa libertad creadora se puede ver en la actualidad en la reproductibilidad que gozan las imágenes u obras en las redes sociales, donde el medio, la circulación, el mecenazgo y la idea de artista se ponen en tensión. Muchos son los artistas que publican hoy en día sus obras en redes

sociales y web, utilizando diversas técnicas. Desde unir fragmentos de imágenes antiguas y modernas que proceden de distintos estilos hasta imitar o plagiar elementos característicos de la obra de otro artista y combinarlos para realizar una creación independiente. Ni el original ni su reproducción pierden efecto. Cada uno desde su posición se revaloriza.

La preocupación por la irrepitibilidad y autenticidad de la obra de la que habla Benjamin (1989) se instala en una mirada del arte que jerarquiza la idea de artista genio y, por ende, la importancia del “original”. Ambas categorías han sido cuestionadas y puestas en tela de juicio en el siglo XX desde las vanguardias históricas en adelante. Con respecto a la reproducción de la imagen digital en los medios Prada (2010) sostiene que:

La imagen digital es reproducida en el momento de cada una de sus visualizaciones, es decir, que no hay visualización de la obra sin una simultánea reproducción en la propia pantalla de su espectador. De ahí que para la teoría de la creación visual digital siempre sea de tanta importancia el análisis de los momentos de emergencia de la imagen, los procesos que la ponen en escena, y que, en ello, también (al menos en parte) la producen (pp. 45-46).

Como lo expone el autor en *La condición digital de la imagen*, con la llegada de los medios digitales a la creación visual ya no cabe hacer distinción alguna entre los medios que producen imágenes y los que las reproducen. Se inicia, así, una tercera época de la creación visual que pasa al carácter crítico, reflexivo y procesual del acto creativo, focalizando en la selección y transformación de la “impureza contextual” de la imagen y de sus elementos en la creación infográfica. La repercusión que adquiere la reproducción de la obra en las redes sociales es ilimitada y da lugar a nuevas miradas alrededor del mundo, entre conocedores de arte o no, que puedan aportar su propia reflexión y apreciación de lo que consumen visualmente.

“Remix digital”, visualización y el museo en la web

Un acercamiento a la comprensión del concepto de visualización y al remix⁵ digital que nos ofrece Prada (2010) puede ayudarnos a entender esta nueva dinámica entre el arte y la web/redes sociales, sus desventajas y posibilidades transformadoras; a partir de reflexionar sobre otras maneras de pensar la mirada –el “ver” y estar presente– y señalar una democratización en la experiencia adquisitiva del arte y los espacios culturales en donde se insertan los medios artísticos.

La visualización refiere a ese “ver” inmediato, de manera indirecta, con la interacción del registro dado por la pantalla que niega la experiencia misma de la percepción visual con el mundo. La práctica y el registro visual nos es ofrecido por una construcción técnica de la visión mediada por un monitor y por la praxis editable y reutilizable de la imagen apropiada.

⁵ Remix es la práctica de tomar artefactos culturales y combinarlos y manipularlos en un nuevo tipo de mezcla creativa. Hasta hace poco este concepto estaba asociado casi por completo a la música grabada. Se refería al uso de técnicas de edición de audio para producir “una mezcla alternativa de una canción grabada que difería del original e implicaba separar los diversos instrumentos y componentes que componen la grabación y mezclarlos de nuevo formando algo que suena completamente diferente” (Lankshear y Knobel, 2010, párr. 1).

La manipulación que realizo de representaciones visuales disponibles, que transitan en las redes, a través de una exploración o navegación de imágenes, forma esa praxis visual, el llamado “remix” digital. Se trata de integrar o fusionar diversas formas creativas preexistentes y darles un nuevo contenido o significado, asumiendo e internalizando el material encontrado para reelaborarlo por medio de alteraciones (mezclando, incorporando variaciones y combinando elementos) que derivan en nuevas iconografías.

Al trabajar sobre otras imágenes ya existentes, el acto creativo (a diferencia de otras prácticas y acciones) ya no parte de un espacio vacío, sino de constituir las imágenes-injerto: la realidad como imagen de imágenes (lenguaje sobre lenguaje). El trabajo procesual deviene, así, de la apropiación no solo de fragmentos o representaciones, sino también del uso de aplicaciones, operaciones y procesos automatizados y prediseñados, como filtros y efectos estéticos, que se encuentran en la edición de imagen.

Según Prada (2010), el artista, en esta situación, incorpora la información transitada en la web (lejos de los intereses iniciales a los que respondía) y la transforma desde una posición de receptor más que de creador. Explora, examina y toma imágenes para sus obras desde un carácter reflexivo. El proceso no es pasivo como se puede llegar a creer o entender. La manipulación de esas representaciones virtuales devenidas en obras requiere de una recontextualización crítica y física. Subyace la idea de lo real como algo mutable. “Una invitación a creer en que es posible descomponer el mundo a través de la descomposición del lenguaje (el de la imagen) que lo sustenta” (p. 50).

Tanto Richard (2013) como Prada (2010) sostienen que el artista contemporáneo debería plantear una “mirada” y postura crítica frente a la realidad que nos constituye y busca moldearnos mediante imágenes prefabricadas e infográficas. Richard, en *Estudios visuales y crítica de la mirada*, habla de la cultura postmodernista capitalista como cultura de la imagen donde predomina el cotidiano visual en las maneras de interactuar y percibir el mundo. Sostiene que:

Un arte crítico debería impulsarnos a desorganizar los pactos de representación hegemónica que controlan el uso social de las imágenes, sembrando la duda y la sospecha analíticas en el interior de las reglas de visualidad que clasifican objetos y sujeto (p. 104).

Debería impulsarnos, entonces, a buscar nuevas políticas de la mirada y la imaginación que muevan las significaciones oficiales e institucionales establecidas, al salirse de la ideología de la obra en un sentido tradicional y, en cambio, defenderla como movimiento procesual.

Prada, de manera similar a Richard, sostiene que la actividad artística debe orientarse siempre a una práctica que debilite la fijación irreflexiva, instantánea del mundo de las imágenes que nos constituyen. Es decir, “en contra de esa ausencia de pensamiento que es propia de la completitud de sentido que el seductor régimen hegemónico de la visualidad (sobre todo el propio de la publicidad) se atribuye” (p. 50).

Así el acceso, la perdurabilidad, la distribución y la propia naturaleza de la obra y el mercado son puestas en cuestión por medio de una reflexión crítica, acompañada de las estrategias de con-

servación y exposición que ofrecen las nuevas tecnologías. Estas áreas no responden a los modelos y espacios institucionalizados del arte, determinantes del consumo.

Como ya se expuso, con la teoría de la reproductibilidad de Benjamin (1989) la recepción y el espacio de la obra cambian. En la actualidad los espacios de exhibición en internet (museo, galerías, etc.) son otra de las manifestaciones de la innovación del proceso tecnológico en la red. Esto lleva a repensar el contexto del museo con otras herramientas, imaginando nuevas posibilidades de difusión, acceso y experiencia de la cultura “sin paredes” con el usuario. Los nuevos espacios pueden aprovechar la proximidad para crear una recepción más participativa en sus funciones, más activa y lúdica entre la obra de arte y el receptor.

A los artistas que utilizan esos medios como un modo de subvertir el orden legitimado, se suma también la participación y exploración no profesional del productor *amateur*. Ambos, en ocasiones, difunden sus producciones de manera gratuita en la web, transfigurando el sistema económico capitalista que se basaba en la producción de mercancía y emparejando el proceso de consumidor-productor.

Gatica Cote (2014) realiza un análisis sobre el libro *Prácticas artísticas e Internet en la época de las redes sociales* en el que Prada afirma: “El sistema de la información es paradójicamente contrario al propio del capitalismo tradicional, en el que el valor se basaba en la escasez, mientras que el valor de los productos informacionales y de interrelación humana aumenta con su difusión” (p. 121). Y más adelante, “La principal capacidad de actuación crítica de estas manifestaciones artísticas no se basará en la investigación de los significados proyectados por la red, sino en el estudio de las condiciones que permiten su construcción” (p. 123).

Considero que esta producción de ilustraciones expuesta en la red no solo se realiza con la intervención recontextualizada del espectador, sino también con un cambio fundamental de percepción por parte del destinatario ante las nuevas dinámicas de circulación y acercamiento con el arte.

Conclusiones

Esta producción me permitió incursionar, desde mi poética, en temáticas como la ilustración, las tramas sintomáticas mentales, el arte analógico y digital –praxis y teoría– e introducirme en la relación entre arte e internet. Dichas concepciones terminan de articularse y manifestarse en una serie de ilustraciones y su medio de circulación.

Desde la ilustración pude reconocer metodologías del ámbito creativo que conducen a pasos, estrategias y modos de abordar un proyecto para acompañar según la narrativa escogida (en este caso la ilustración conceptual como su expresión formal). Asimismo, comprendí la importancia que juega lo visual para comunicar un concepto o idea. A través de la elaboración de piezas alegóricas pude repensar el comportamiento humano y su condición social, la relación entre la locura y la cultura, el síntoma o la enfermedad. Asimismo, pude reflexionar en torno al rol y la responsabilidad que juega la sociedad en la construcción de sujetos (o la otredad que manifiesta el conflicto) y sobre cómo conceptualizaciones que giran en torno a esta temática pueden limitar,

inducir o expandir la comprensión sobre dicho tema. En conclusión, trabajé en torno a la apropiación de los medios, el arte en la era digital y su divulgación.

En relación a esto último puedo decir que el arte contemporáneo se encuentra en todo momento abierto a nuevas maneras, relaciones y formas de tratar con el mundo y las dinámicas que presenta. Así, modos y pensamientos que operan en la creación artística y su participación con el público se van transformando mutuamente como sucede en las redes. Los contextos de intervención cambian y con ello la posibilidad, en el caso de la web, de que el espectador pueda interactuar con el artista, influir en él, intercambiar conocimientos y vincularse con la obra en tiempo real.

Cooperativamente, en torno a la red, se puede observar y experimentar esa marcada producción de conocimiento e información que circula, casi siempre, en conjunto. El campo de acción se vuelve multitudinario, ya que es producido y ampliado por medio de un público heterogéneo que busca conectarse. El efecto posesivo se vuelve abierto en esta forma de circulación.

El espacio es creado por el contenido y las relaciones de corte afectivo que emergen e interactúan, obligando a una conexión accesible y permanente en todo momento. Los medios portátiles, cada vez con mayor innovación en sus efectos y posibilidades en relación con la imagen, transforman la percepción de la realidad presente, fundando otra manera de crear el territorio simbólico del ver y existir; transitando argumentos heterogéneos que se despliegan entre consumidores y productores portátiles de información.

Conuerdo tanto con Richard como con Prada en que la obra de arte debe habilitar la reflexión e interpretación que ofrecen estas experiencias, propias de las pautas de consumo y de estrategias de seducción del mercado capitalista que eluden el acto interpretativo y promueven una subjetividad homogeneizada. Esto rehúye al sentido de la obra, que radica en su carácter abierto e inagotable de interpretación, con sus múltiples significados. En relación a otra época y otras poéticas Prada (2013) afirma que “El arte hace obvias otras necesidades que la cultura del consumo, con sus permanentes ofrecimientos y con su promesa de satisfacernos al instante, no es capaz de cubrir” (p. 2). El arte debería actuar como crítica a estos procesos de simplificación y estandarización a los que busca someternos la cultura del consumo, como sucede en las redes sociales, dejando un espacio para que nuestro pensamiento y nuestra forma de relacionarnos con el mundo tenga la opción de cuestionarse y reinterpretarse.

El sujeto/espectador no busca apreciar inactivamente aquello que consume visualmente; quiere encontrar algo donde la vida y las circunstancias que lo atraviesan, ya sea por redes y aplicaciones o por cuestiones subjetivas, coincidan en algún punto con su realidad. Prada (2013) nos dice que hoy en día, más que coincidir desde la fractura propia del siglo XXI, el mundo y el arte coinciden desde sus vacíos y carencias. Estas son como un espejo del capitalismo posmodernista que no deja espacios para el deseo. Desde los intersticios del arte se debe replantear el pensamiento imperante que nos gobierna y atraviesa para liberarnos de sus herramientas; para poéticamente darle un lugar a lo imposible e insoportable del vacío presente. Se trata de generar pausas que marcan espacios para desear, repensar y reflexionar sobre lo que está ahí; prestar atención a lo que no podemos limitar ni cercar en discursos totalitarios que el sistema nos puede presentar; decidir dónde colocar la mirada y atención sobre lo que observamos y nos observa.

Bibliografía

- Barthes, R. (1980). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós.
- Benjamin, W. (1989). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. En *Discursos Interrumpidos I*. Madrid: Taurus.
- Bourlot, C. (2010). *Pop Art: ¿el movimiento artístico de mayor cercanía con el pueblo? Creación y Producción en Diseño y Comunicación* [Trabajos de estudiantes y egresados], 7 (35), pp. 93-97. https://www.palermo.edu/dyc//documentacion/creacion/creacion_32.html.
- Brea, J. L. (2007). *Noli me legere. Divertimentos del melancólico: el enfoque retórico y las alegorías de la ilegibilidad*. Centro de Documentación y Estudios Avanzados en Arte Contemporáneo.
- Bürger, P. (1995). *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península.
- Hodanny (2019). *Grids para Instagram* [aplicación móvil]. Google Play. <https://play.google.com/store/apps/details?id=com.hodanny.instagram&hl=es&gl=US>
- Lankshear, C. y Knobel, M. (2010). *Remix digital: la nueva escritura global como hibridación sin límites*. *Semantic Scholar*. <https://www.semanticscholar.org/paper/Remix-digital%3A-la-nueva-escritura-global-como-sin-Lankshear-Knobel/bagcea063f285d828e0c9404e4f75f930657e54c>.
- Masotta, O. (1968). *Después del pop: nosotros desmaterializamos*. En *Conciencia y estructura*. Buenos Aires: Ed. Jorge Álvarez.
- Nussbaum, A. P. (2015). *Guía de Bolsillo del DSM-5*. Buenos Aires: Médica Panamericana.
- Oliveras, E. (2009). *La metáfora en el arte. Retórica y filosofía de la imagen*. Buenos Aires: Emecé.
- Ortega, R. (2014). *Metodología para la ilustración desde el pensamiento creativo*. *Actas de Diseño*, 17, pp. 245-248. https://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/actas_de_diseno/detalle_publicacion.php?id_libro=485#indice.
- Pacheco, M. E. (2003) *Jorge de la Vega: un artista contemporáneo*. El Ateneo.
- Prada M. J. (2000). *El museo sin paredes: Los recursos de arte en Internet*. *Educación y biblioteca*, 12(115), pp. 28-31. <http://hdl.handle.net/10366/118663>.
- Prada M. J. (2009). *Web 2.0' as a new context for artistic practices*. *Fibreculture-The Journal*, 14. <http://fourteen.fibreculturejournal.org/fcj-098-web-2-0-as-a-new-context-for-artistic-practices/print/>.
- Prada M. J. (2010). *La condición digital de la imagen*. *Lúmen_ex* http://www.juanmartinprada.net/textos/martin_prada_j_la_condicion_digital_de_la_imagen_2010.pdf.
- Prada M. J. (2013). *Otra época, otras poéticas*. *Algunas consideraciones sobre el arte actual* [conferencia]. *I Congreso Nacional de Investigadores en arte*. *El arte necesario*. La Investigación Artística en un Contexto de Crisis. Universitat Politècnica de València https://www.juanmartinprada.net/textos/martin_prada_juan_otra_epoca_otras_poeticas.pdf.

Rodeolyn (2016). Grete Stern. Archivo de ilustración Argetina-Fadu/UBA. Revista *Idilio*. <https://ilustracion.fadu.uba.ar/2016/05/22/grete-stern-revista-idilio/>

Melisa Daniela Serrano

Nació en Jesús María en 1988 y actualmente reside en Colonia Caroya, Córdoba. Se licenció en Pintura en la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba. Fue ayudante de alumnos en la cátedra Dibujo IV. Es miembro del equipo “Traducciones” junto con María Inés Repetto y Constanza Casarino con el proyecto de investigación “Conflicto entre prácticas artísticas y creencias religiosas (Ciudad de Córdoba 1995-2015)”. Participó de la publicación conjunta del libro digital *La máquina de censurar: Reflexiones y prácticas sobre la censura en las artes visuales de Córdoba*. En 2017 ganó el 3° premio en el 20° Encuentro Nacional de Pintores Paisajistas, Colonia Caroya. En 2014 fue seleccionada para participar en la VII° Selección Premio de Pintura Bancor 2014, Museo Arq. Francisco Tamburini en Córdoba. También fue elegida para participar del concurso 24° Pintura Guanusacate, Museo Luis Biondi en Jesús María y en MUAJ SEC2017 en la Sociedad Española de Cosquín. Se formó en el campo de lo terapéutico y las artes y cuenta con las diplomaturas en Acompañamiento Terapéutico y Acompañantes comunitarios contra la violencia de género, como así también el curso “Arte y transformación social: Metodologías y herramientas para contextos de intervención social”.



Como citar este artículo

Serrano, M. D. (2023). Ilustraciones Psico-Pop. Representaciones sintomáticas y alegóricas en un proceso artístico. *Sendas*, 6(1), 55-76. <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/sendas/article/view/41215>.



***Recolectores de esmog,* la visibilidad del aire en objetos artísticos**

Smog Collectors,
the visibility of air in artistic objects

— **Laura Alejandra Lucero**

Universidad Nacional de Córdoba
Facultad de Artes
Licenciatura en Grabado
luclaura98@gmail.com
Córdoba, Argentina

Recibido: 28/02/2022 – Aceptado: 15/07/2022

Resumen

Recolectores de esmog intenta descontextualizar filtros de aire automotor y trabajar la huella que produce la contaminación en ellos. Estos objetos son resignificados a través de un proceso artístico. El aire atraviesa la obra haciéndose visible, dándole movimiento y vida.

Mi trabajo se enmarca dentro del concepto de *gráfica expandida* que me permite ampliar y articular diferentes técnicas gráficas y formatos.

La contingencia generada por el COVID-19 nos invita a repensar y adaptarnos, transformando los modos de comunicación de la presencialidad a la virtualidad. Por ello hice un registro fotográfico y un video para luego mostrar de manera virtual el montaje de la muestra.

Palabras clave

Arte contemporáneo,
Smog, Objeto artístico

Sendas. Revista de Trabajos Finales de Artes · <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/sendas/>

Publicación periódica arbitrada con artículos originales sobre procesos de investigación artística producidos en el marco de trabajos finales de grado. [Licencia Creative Commons Reconocimiento-No Comercial-Compartir Igual 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/).



facultad
de artes



UNC

Universidad
Nacional
de Córdoba

Abstract

Smog collectors is a project that decontextualizes automotive air filters and works on the footprint that pollution produces. These objects are given a new significance through an artistic process. The air passes through the work, becoming visible, generating movement and life.

My work is framed within the concept of Expanded Graphic Arts, allowing to expand and articulate different graphic techniques and formats.

The contingency generated by COVID-19 invites us to rethink and adapt, transforming the ways of communication from face-to-face to a virtual reality. A photographic and video recording was made to display the exhibit in a virtual format.

Key words

Contemporary art,
Smog, Artistic object

Introducción

El siguiente trabajo final, *Recolectores de esmog*, representa el cierre de un recorrido de varios años de análisis, reflexiones y experiencias a través de las cuales he utilizado diferentes técnicas y materiales. Esto me permitió relacionar conceptos teóricos adquiridos durante mi etapa de estudiante y desarrollar una producción que tiene como antecedentes los últimos años de formación en la carrera de Grabado de la Facultad de Artes. Enmarco este trabajo en el concepto de *gráfica expandida* ante la necesidad de ampliar y articular diferentes técnicas y formatos. Esta noción del grabado permite considerar de manera inclusiva distintas prácticas en torno a la imagen impresa.

El desarrollo del siguiente texto parte de un marco teórico que incluye conceptos y relaciones con la obra. Aquí planteo algunos antecedentes artísticos contemporáneos y luego propongo un recorrido por las obras que componen *Recolectores de esmog*. Para finalizar, analizo el diseño de montaje y la difusión de mi obra en tiempos de pandemia.

La elección del tema se relaciona, por un lado, con mis propias experiencias con las alergias, fruto de la contaminación del aire, y por otro lado, con intentar dilucidar la manera en que se experimentan los objetos en el mundo cotidiano en contraposición a lo artístico para así entender cómo ambas posibilidades se sitúan dentro de mi propia obra. Cada objeto que forma parte de la obra ha sido arrancado de su contexto y seleccionado por su extrañeza, función y apariencia casi desconocida para la mayoría de las personas. Estos objetos cotidianos son resignificados a través de un proceso artístico. En mi trabajo intento descontextualizar filtros de aire y trabajar la huella que produce la contaminación del aire.

La función de los filtros es proveer aire limpio a los motores de todo tipo de vehículos, maquinarias y generadores. Los filtros están compuestos con papel de celulosa como medio filtrante en el cual se observa no solo el paso del tiempo, sino también la contaminación retenida durante su uso. Esa misma contaminación está en el aire que respiramos. En tal sentido se puede afirmar que el aire atraviesa la obra haciéndola visible y materializando la contaminación.

La contaminación es un problema con el que tenemos que lidiar todos, sin embargo es más evidente en las grandes ciudades y cada vez afecta a más personas alrededor del mundo. Las emisiones de gases generadas por fábricas, vehículos y todo tipo de combustión producen el humo negro o esmog que observamos en el ambiente. Las consecuencias son nocivas para la salud ya que generan alergias, problemas respiratorios, sequedad en los ojos; son parte de nuestra vida y nos hemos acostumbrado a ello sin buscar soluciones o alternativas para revertir el daño. Se plantea, entonces, a través de este trabajo, crear un vínculo entre el arte y la contaminación que invite al espectador a reflexionar sobre la conciencia ambiental.

Apropiar, reutilizar e intervenir

Los *Recolectores de esmog* surgen a partir de resultados e investigaciones realizados durante los últimos años de cursado de la Licenciatura en Grabado. Los talleres de grabado me permitieron

comenzar este proceso, experimentando diferentes técnicas gráficas con los filtros como material hasta el momento desconocido para mí. La propuesta artística incluye las siguientes obras:

Recolector de Esmog II: filtro automotriz reutilizado en la cual se observa la imagen impresa de una fotografía del mismo filtro desarmado. La estampación de la imagen se realizó por medio de la técnica de serigrafía.

Circuito técnico: matrices de master poliéster realizadas a partir de fotografías de filtros usados y desarmados. Incluye también un video donde se observa el pliegue del papel por medios mecánicos que indaga en la industrialización de los filtros.

Hálito: compuesta por dos objetos; el primer objeto es un diedro en donde se aprecia una fotografía de París y una imagen de la obra 50cc. El segundo objeto es un filtro automotriz desgastado por el tiempo. Tomando como referencia la obra de Duchamp, se trata de tender un puente con la historia y relacionarla con la contaminación actual.

Neblumo: filtro automotriz usado con una frase impresa de una cita de Bachelard (1958) en *El aire y los sueños, ensayo sobre la imaginación del movimiento*. Es una reflexión sobre el aire como nuestra fuente de vida.

Respiración: instalación formada por trescientos filtros automotrices sin uso que representa de manera metafórica a tres árboles en el proceso de absorción de contaminación de automóviles.

Grabado expandido

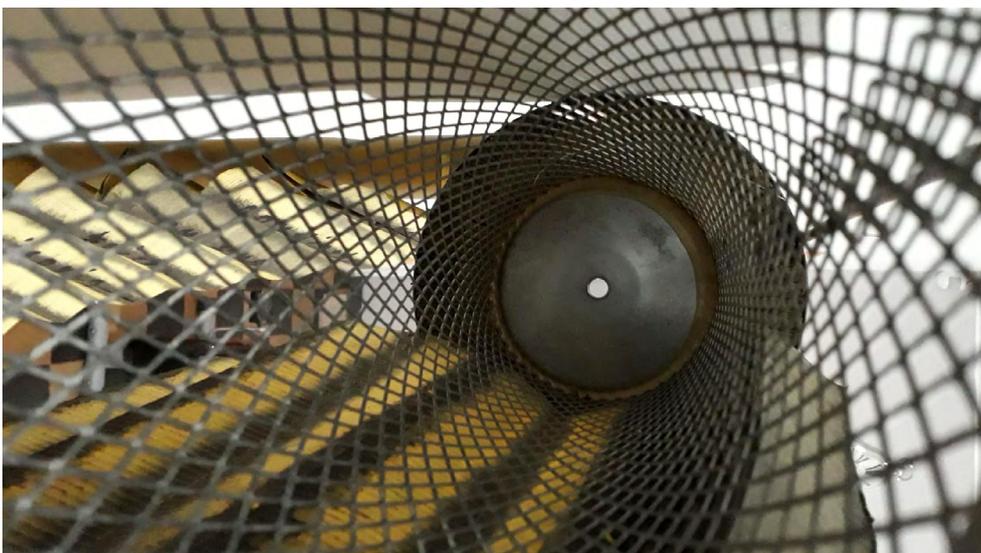


Imagen 1: Lucero, L. A. (2019). *Neblumo*. Recolectores de esmog.

Para abordar este trabajo es necesario describir el marco histórico en el que se desarrolla, teniendo en cuenta las distintas apreciaciones, consideraciones y reflexiones de las manifestaciones artísticas que sirvieron de precedente.

Krauss (2002) en su ensayo “La escultura en el campo expandido” advierte cómo, a partir de los años sesenta, la escultura amplía sus límites formales, materiales, espaciales y, en función de ello, formula la idea de *campo expandido*, en la cual enmarco mi trabajo. Esta noción se extendió luego a las demás disciplinas artísticas. En la gráfica actual se ha producido la integración de estas, lo cual amplía su campo de acción y la adapta a nuevos formatos expositivos. La investigadora Dolinko (2017) desarrolla el concepto de *gráfica expandida*, afirmando que “permite considerar en forma inclusiva a diversas prácticas y modalidades en torno a la imagen impresa” (p. 2). Esta noción implica cuestiones de orden material o de dispositivos en función del desarrollo de recursos y técnicas, así como también cuestiona el repertorio acotado e histórico del grabado. Asimismo, puede relacionarse con posibles intervenciones en el espacio.

Estas prácticas que comenzaron a realizarse a partir de los años sesenta y setenta, dejaron de responder a las lógicas del modernismo, según las cuales los límites entre las distintas esferas del saber estaban más claramente delimitados. En el arte contemporáneo se proponen nuevos lenguajes fuera de los límites institucionales y de la categoría de obra de arte. Se produce una “disputa crítica por el concepto de arte, se pone de manifiesto que la pregunta por la constitución del objeto estético siempre implica ya la pregunta por la constitución de la experiencia estética” (Rebentisch, 2018, p. 15).

A partir del ocaso de las vanguardias, el arte ha tenido que reivindicarse a sí mismo: no habían más academias que derrumbar ni tradiciones contra las cuales pelear. En las últimas décadas se ha luchado contra la belleza, el objeto artístico, el museo y contra el valor mercantil del arte. Esta situación ha generado múltiples movimientos que intentan recuperar la lucidez del arte. Parafraseando a Michaud (2007), el regreso de la influencia del dadaísmo fue decisivo para comprender la proliferación de movimientos y actitudes que dieron una nueva vitalidad al arte moderno, pero que, al mismo tiempo, provocaron el estallido del concepto mismo de arte y aceleraron su fin. Las desenfundadas manifestaciones que surgieron a partir de los años sesenta se dieron a través de la mezcla de técnicas y la búsqueda interdisciplinaria en el campo del arte. Se observó una nueva conciencia estética que aumentó y difundió progresivamente su horizonte, su intensidad y su intencionalidad.

El arte contemporáneo merece ese nombre en la medida en que manifiesta su propia contemporaneidad, lo cual implica simplemente estar hecho o ser mostrado recientemente. En la actualidad, los procesos y la experiencia cobran mayor importancia que la obra de arte propiamente dicha; “las obras han sido reemplazadas en la producción artística por dispositivos y procedimientos que funcionan como obras y producen la experiencia pura del arte, la pureza del efecto estético casi sin ataduras ni soporte” (Michaud, 2007, p. 11). Este cambio conceptual se observa en las exposiciones y los montajes presentes en museos, galerías y en todos los espacios del arte donde la instalación es una constante. El artista contemporáneo debe ser original e innovador y adaptarse a esta nueva dinámica de vivir y permanecer junto a su obra.

En este sentido, la inclusión de la tecnología en la obra de arte se advierte en la “imaginación técnica” y la reproductibilidad mecánica. Fue Benjamin (2009) quien, en su artículo *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, llamó la atención de forma particular acerca del

hecho de que es precisamente esta reproductibilidad técnica la que ha modificado radicalmente la naturaleza del arte en el siglo XX, al transformar las condiciones de producción, distribución y recepción/consumo del arte. Huysen (2002) sostiene que la tecnología es el factor más influyente en el nuevo arte de vanguardia en la medida en que alimenta la imaginación de los artistas y penetra hasta el corazón de la obra misma.

Es necesario subrayar lo determinante que fueron las influencias de una sociedad consumista y comercial. La cultura de masas es impensable sin los avances tecnológicos del siglo XX; depende de las tecnologías de producción y reproducción en masas que homogeneizan las diferencias e implantan una cultura global.

Al mismo tiempo, Garramuño (2015) nos habla de la inespecificidad en el arte actual e indica cómo algunas transformaciones de la estética contemporánea favorecen modos de organización de lo sensible que ponen en crisis las ideas de pertenencia y especificidad. Se plantea una convivencia de heterogeneidades que “pasan de un soporte a otro, de un medio a otro, encontrando en las instalaciones un escenario productivo para su escenificación” (p. 160). Por lo tanto, se redefine todo aquello que tenga que ver con lo propio, lo particular; lo que se reconoce por pertenecer, de modo cómodo y estable, a un medio, una categoría o una especie.

Podemos decir entonces que la historia del arte se define a través de una evolución reiterada, creando constantemente nuevas propuestas: cuando una idea se agota surgen nuevas búsquedas y caminos. El principal objetivo del arte contemporáneo es “establecer una relación cambiante con el individuo y la sociedad, mutante en el tiempo y en el espacio de acuerdo con sus espectadores y creadores” (Moreira Texeira, 2009, p. 55).

Otro aspecto que es necesario considerar es el papel desarrollado por el artista como sujeto que define parte del recorrido de la historia del arte a través de su expresión y su idea. Es preciso subrayar que en pleno siglo XX el artista deja de ser el simple creador de la obra para pasar a ser el ejecutor de un proyecto artístico. Se produce una valorización de la planificación o poética de la obra por encima de su formalización.

Instalación: diálogo de la obra en el espacio

“La producción contemporánea ha abandonado los cimacios para invadir el espacio. Está hecha de instalaciones, dispositivos, máquinas y demás recursos alterando el medio ambiente, destinados a producir efectos visuales, sonoros o ambientales”
(Michaud Yves, 2007, p. 31)

Los montajes pueden recurrir a elementos recogidos en el universo cotidiano: objetos en desuso, basura, envases, carteles, materiales industriales, materiales de decoración y mobiliario. Asimismo, podemos encontrar productos de consumo común, signos de la cultura popular o de la cultura de lujo de gran consumo, sonidos, música, luces, cámaras cinematográficas y monitores de

video. Se incluyen también elementos de tecnología avanzada como informaciones provenientes de internet consultadas en tiempo real o programas informáticos para pilotear los dispositivos.

La instalación es una de las formas más difundidas del arte contemporáneo que, como se mencionó anteriormente, se comenzó a desarrollar durante los años sesenta. Al hablar de este concepto lo primero que se debe analizar es el espacio. Por esta razón, se reflexiona acerca del término y se menciona al espacio como el elemento que verdaderamente actúa como definidor y diferenciador:

...el concepto de espacio en la instalación refiere a un lugar y ese lugar designa o define un espacio simbolizado. (...) Se sabe que se puede definir el espacio por lo que se percibe y se experimenta de él. Así, la información perceptual del espacio daría cuenta de su extensión y amplitud. De igual modo, lo que se aprehende de él y en él, viene dado por la experiencia y la vivencia de los sujetos en el espacio (en sentido fenomenológico). Pero, a pesar de estos datos de la experiencia, la noción misma de espacio, si no está contextualizado, es en sí misma paradójica (García, 2012, p. 230).

Groys (2014) afirma que el arte se está volviendo parte de la cultura de masas y transformado en una práctica de exhibición, lo que dificulta diferenciar entre el artista y el curador. En la instalación el artista tiene libertad en la toma de decisiones lo cual afirma la autonomía de su obra y expande los derechos sobre el objeto de arte al espacio mismo de exhibición. La instalación “transforma el espacio vacío y neutral en una obra individual... Todo lo que se incluye en dicho espacio se vuelve parte de la obra” (p. 54). Esto quiere decir que los elementos cambian la función del espacio estableciendo un aquí y ahora temporal que convierte a la instalación en un contexto fijo y original.

...la instalación artística no circula sino que fija todo lo que usualmente circula en nuestra civilización: objetos, textos, películas, etc. Al mismo tiempo, cambia, de manera radical, el rol y la función del espacio de exhibición (...) su espacio está diseñado de acuerdo a la voluntad soberana de un artista individual que, supuestamente, no tiene que justificar públicamente la selección de los objetos que incluyo o la organización de la totalidad del espacio de la instalación (p. 54).

Por otra parte, Groys también establece otros rasgos importantes que definen la instalación como práctica artística: a diferencia de la pintura, es desarmable; no preserva su identidad en el tiempo; es un evento en el sentido que puede transformar su identidad; es un esqueleto más que un organismo. Las instalaciones pueden ser desmanteladas, desconfiguradas y reconfiguradas tanto como se quiera. Este tipo de obra requiere requerimientos técnicos específicos a la hora de realizar el montaje.

En una instalación el receptor interactúa y de ese modo complementa la obra: se pasea frente a la obra, la toca, la modifica. Es de esa manera que varía la concepción y el resultado de la obra artística: mediante un encuentro evidente en el que se produce una interacción sujeto-obra (digamos, sujeto-obra-espacio). El espectador elige su forma de navegación y desplazamiento; sin

embargo se presenta como un consumidor permanente de arte, ansioso por la estimulación. Para Michaud (2007), las instalaciones envuelven al observador en el seno de dispositivos que proporcionan una experiencia “flotante y borrosa” que depende de varios factores: las intenciones del artista, el propio recorrido del espectador y las intermitencias de su atención.

Medios múltiples: Fotografía y video

La confluencia entre el grabado y los medios digitales, unida a la mediatización del arte actual, han favorecido la producción de soportes y espacios que amplían la percepción de la obra desde lo estrictamente visual a lo sensorial. Las cámaras vuelven visibles procesos que serían invisibles sin estos dispositivos. Toda representación material a través de fotografías o videos genera representaciones imaginarias y, a la vez, es producto de estas. El filósofo checo-brasileño Flusser (2015), en *El Universo de las imágenes técnicas. Elogio de la superficialidad*, investiga el surgimiento de las imágenes técnicas y establece las características de las fotografías y el video, reflexionando sobre sus posibilidades de abstracción y permitiendo crear un nuevo universo de conceptos.

Las imágenes sintéticas vuelven imaginables las teorías más abstractas: por ejemplo, volúmenes imposibles, movimientos imposibles o perspectivas imposibles sobre situaciones imposibles. Como las imágenes sintéticas son experiencias concretas, puedo afirmar que ellas vuelven concreto lo enteramente abstracto. Se trata de aventuras en un sentido tan extremo del término que tenemos la sensación de que trascendemos el universo de los sentidos (como todas sus ideas y conceptos) y que emergemos en un universo nuevo, con experiencia, ideas y conceptos nuevos (p. 142).

El uso del video permite al artista plástico-visual un desarrollo diferente, donde lo audiovisual, el sonido y la imagen en movimiento tienen lugar de una manera alternativa a la imagen fija.

En mi trabajo apelo al video como una forma de trabajar el tiempo, pero también recurro al uso de la fotografía no solo como parte de la obra, sino también para la creación de matrices a través de la edición de estas. Este proceso de creación, duplicación y reproducción de imágenes se realiza de manera fotomecánica; es un fenómeno de creación gráfica que permite el aporte de nuevas tecnologías por medio de sus procedimientos y cualidades específicas. Las imágenes técnicas y sintéticas se concretan a través de dispositivos que habilitan su visualización y facilitan la transmisión de ideas, volviéndolas una secuencia de escenas; “las imágenes abstraen, por tanto, la profundidad de la circunstancia y la fijan en planos, transforman la circunstancia en escena... La circunstancia imaginada, la escena, representa la circunstancia palpable” (p. 142).

Considero que la función de toda abstracción es la de tomar distancia de lo concreto para poder entenderlo mejor. Todas las imágenes, tradicionales o digitales, requieren de un proceso de abstracción para poder comprenderlas. Se trata de un proceso en común al cual Flusser (2015) describe de esta manera: “La mano toca volúmenes para poder manipularlos. El ojo contempla superficies para poder imaginar volúmenes, el dedo concibe para poder imaginar, y la punta del dedo calcula para poder concebir. Abstraer es retroceder para tomar impulso” (p. 33).

Algunas conexiones contemporáneas

Recorriendo las calles de la ciudad se produjo mi encuentro con un objeto desconocido hasta el momento. El objeto me cautivó por su forma, sus tramas, sus perforaciones. Indagando descubrí que era un filtro de aire para vehículos automotrices.

Por consiguiente, puedo pensar en un vínculo entre mi obra y el movimiento de arte povera o arte pobre, surgido en los años sesenta. Este movimiento reivindica la activación de los materiales, valorando su fluidez, su elasticidad, su conductibilidad, es decir su capacidad indeterminada de transformación. Encuentro semejanza en el modo en que busco llevar este material, el filtro, a la mínima expresión, a su propia materialidad. Se aprecia la singularidad de cada material para renovarlo y adaptarlo a una nueva obra donde adquirirá una nueva función y “belleza”. Por mi parte, puedo afirmar que los materiales en realidad nunca mueren y que su función no tiene por qué ser aquella para la cual estaba destinada inicialmente, pues puede cambiar totalmente.

Asimismo, en los últimos años se ha desarrollado el concepto de *upcycling* en el arte, que se interpreta como un reciclaje creativo. Consiste en aprovechar objetos en desuso o residuos para transformarlos en nuevos objetos artísticos, agregándoles o dándoles un nuevo valor. De algún modo, este concepto está puesto en juego en mi obra.

Antes de comenzar a describir mi trabajo quiero hacer un pequeño paréntesis para señalar algunos artistas y referentes contemporáneos que trabajan con la temática de la contaminación del aire, esmog, cuyas obras han sido de mi interés por sus conceptos, procesos y estética visual.

Uno de los artistas referentes Ren Zheng Wang, de nacionalidad china, se inspiró en la contaminación por polución del aire para una de sus *performances*. Su objetivo fue hacer visible el problema de la contaminación en su país que, según la OMS, llegó en 2013 a ser cincuenta veces mayor de lo considerado admisible. Su trabajo consistió en crear una máquina para aspirar aire contaminado en Pekín y, a partir de ella, fabricar un ladrillo de esmog. En conclusión, tomando como punto de partida el reciclaje, transformó algo inútil y contaminante en algo útil.

Otro de los artistas referentes es el holandés Daan Roosegaarde, diseñador social y activista ambiental. En 2015 comenzó un proyecto que consiste en crear el purificador de aire más grande del mundo, con el que sería capaz de limpiar el aire de grandes zonas. La idea surgió luego de una visita a Beijing en la que observó la polución creada por los millones de automóviles que transitan la ciudad a diario, sumados a la cantidad de fábricas industriales radicadas en la zona que contaminan el aire de manera alarmante. Luego de varios años de investigación creó un dispositivo para purificar el aire que superó las expectativas y, si bien su idea principal era instalarlo en China, el primer prototipo se instaló en Holanda gracias a la ayuda del gobierno de su país.

Experimentar la materialidad

La primera sensación al descubrir los filtros automotrices fue la curiosidad dado mi completo desconocimiento de estos. Reconocer los elementos y las particularidades que los conforman me condujo a desarmarlos y llevarlos a su materialidad inicial compuesta por papel y chapa. Durante esta tarea pude observar el esmog depositado en el papel producto de su uso y, a la vez, los pliegues del papel me llevaron a diseñar estrategias que me permitieran expresar mis conceptos al momento de la estampación sobre este tipo de celulosa. Realicé la exploración, en un primer momento, con las técnicas indirectas de aguafuerte, barniz blando, transfer y fotograbado que pertenecen al sistema de impresión en hueco o calcografía. En un segundo momento realicé pruebas con técnicas de impresión permeográficas como la serigrafía y el estencil y, luego elegí estas últimas como las mejores alternativas para la instancia final de mi obra. Los sellos fueron utilizados como módulos de repetición versátil que permitieron obtener diversas estampas.



Imágenes 2 y 3: Lucero, L. A. (2017). *Recolectores de Esmog II*. Proceso de estampación serigráfica.

Estas experiencias se constituyen como antecedentes de mi obra, a través de los cuales he realizado búsquedas e indagaciones en las que reconozco un camino de cambios constantes. Los primeros ensayos me permitieron estudiar cómo este objeto múltiple se renueva y me conduce a transitar aprendizajes permanentemente y a elaborar métodos de trabajo previos a *Recolectores de esmog*.



Imágenes 4 y 5: Lucero, L. A. (2014). *Recolectores de esmog*. Antecedentes.



Imágenes 6 y 7: Lucero, L. A. (2014). *Recolectores de esmog*. Antecedentes. Proceso de experimentación: estampación realizada con matriz de fotograbado.



Imágenes 8 y 9: Lucero, L. A. (2014). *Recolectores de esmog*. Antecedentes.

Componentes de la unidad conceptual

La búsqueda conceptual presentó diferentes variables –que estuvieron vinculadas con las operaciones técnicas– que fueron múltiples y constantes, y aportaron desde su carácter instrumental, posibilitando analizar los aspectos teóricos y prácticos para el desarrollo del proyecto. El resultado final fue la creación de una instalación que comprende obras objetuales, fotografía y video.

De modo sintético puedo decir que reflexionar sobre las producciones con filtros automotores y recopilar los procesos y resultados obtenidos me permite enumerar las acciones realizadas a lo largo de cada etapa de mi trabajo: apropiación, reutilización, intervención, experimentación y estampación. En los apartados subsiguientes expongo esos procesos a partir de las previamente mencionadas piezas que integran *Recolectores de esmog*.

Recolector de Esmog II

Consiste en la reutilización de un filtro automotriz. La imagen impresa por medio de la técnica de serigrafía es una fotografía del mismo filtro desarmado. La obra se recorre como un circuito infinito donde no se sabe cuál es el comienzo y cuál es el fin; los sellos numéricos reafirman esta idea.

Una particularidad que tienen los filtros es que son objetos por descubrir, su funcionalidad no está a la vista sino oculta. Para realizar el trabajo me apropio de este objeto, “la apropiación es en efecto el primer estadio de la postproducción, ya no se trata de fabricar un objeto sino de seleccionar uno entre los que existen y utilizarlo o modificarlo de acuerdo a una intención específica” (Bourriaud, 2007, p. 5). Por lo tanto, se propone reutilizar filtros usados y darles una nueva función, cambiándoles el sentido para el cual fueron diseñados. Esta experiencia se relaciona con la manera en que el arte va cambiando, mutando, adaptándose a nuevas expresiones y funciones.

La utilización de un filtro encuentra relación con la idea de producción en serie, de la misma manera en que se realiza la serigrafía. En ese sentido, se trabaja con la noción de *tautología*, asociada al proceso de fabricación y a la forma en que se repite una y otra vez un concepto o un proceso.

El *Recolector de esmog* materializa la realidad del aire que respiramos. Es un recordatorio de nuestras decisiones industriales. Recoge lo muerto y le da vida. Está consciente de que se debe usar todo lo que se encuentra en el entorno.



Imagen 10: Lucero, L. A. (2018). *Recolectores de esmog II*. *Recolectores de esmog*

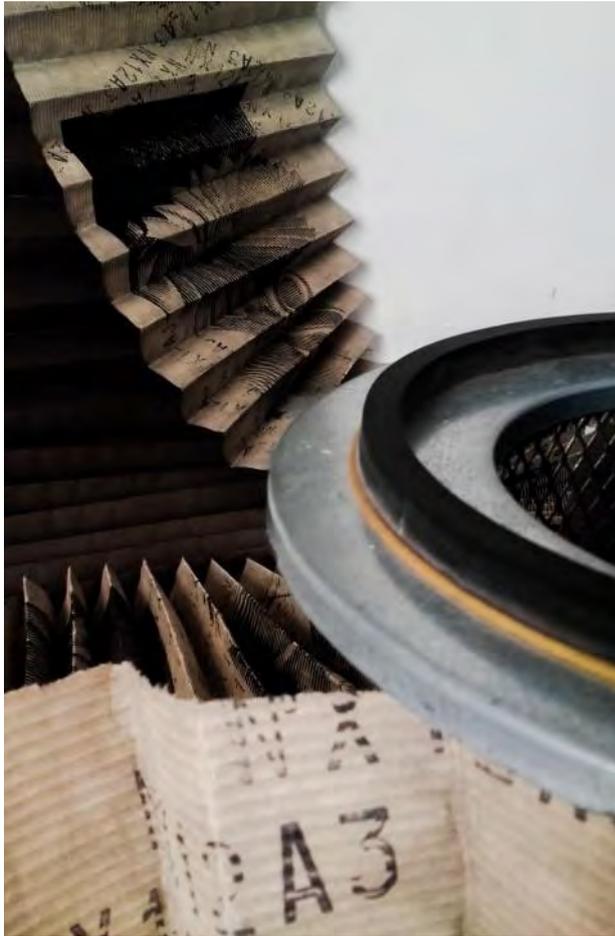


Imagen 11: Lucero, L. A. (2018). *Recolectores de esmog II*.
Recolectores de esmog.



Imagen 12: Lucero, L. A. (2021). *Recolectores de esmog II*.
[serigrafía y sellos sobre papel de filtro automotriz].
Dimensiones espaciales: 240 cm alto x 300 cm ancho x 300
cm profundidad (aprox.).



Imagen 13: Lucero, L. A. (2016). *Desarmado de filtro automotor*.



Imagen 14: Lucero, L. A. (2014).
Proceso de imagen: insolación.



Imagen 15: Lucero, L. A. (2016).
Transferencia de imagen a shablon.



Imagen 16: Lucero, L. A. (2014).
Prueba de estampación.

Circuito técnico

“Mientras que las variables gráficas que cruzan o involucran materia y espacio pueden ser múltiples y vastas, probablemente las referencias más recurrentes sean aquellas vinculadas a las posibilidades de las nuevas tecnologías”
(Dolinko, 2017, p. 2).

En este trabajo planteo hacer una escenificación que permita al público participar y entender el proceso de producción, acompañando la narrativa de toda la obra en su conjunto. *Circuito técnico* está compuesta por cuatro matrices de papel master poliéster. Estas matrices contienen imágenes fotográficas editadas de filtros usados desarmados y están dispuestas de manera individual.

Además incluye un video¹ acerca de cómo se trabaja el papel de filtro automotriz en el proceso de armado de estos elementos. En él se puede apreciar el proceso de plegado de papel por medios mecánicos. El sonido que se escucha es de un viento estrepitoso que aparece en la velocidad del plegado; en ese instante surge de manera mecánica el aire. Durante el video se simulan con un efecto las ondulaciones del aire y se repite la secuencia formando un circuito infinito. El video se encuentra fuera de foco, lo cual representa la distorsión del sonido y la comunicación que se da en los días ventosos. El aire interrumpe en el video cobrando vida.

¹ Link de acceso obra Circuito técnico: <https://youtu.be/deKLx-VbZGA>.



Imagen 17: Lucero, L. A. (2021). *Circuito técnico*. *Recolectores de esmog*. Registro de la obra. Fotografías impresas en papel poliéster. Dimensiones de cada matriz: 18,5 cm x 14 cm.



Imágenes 18, 19 y 20: Lucero, L. A. (2021). *Circuito técnico*. *Recolectores de esmog*.

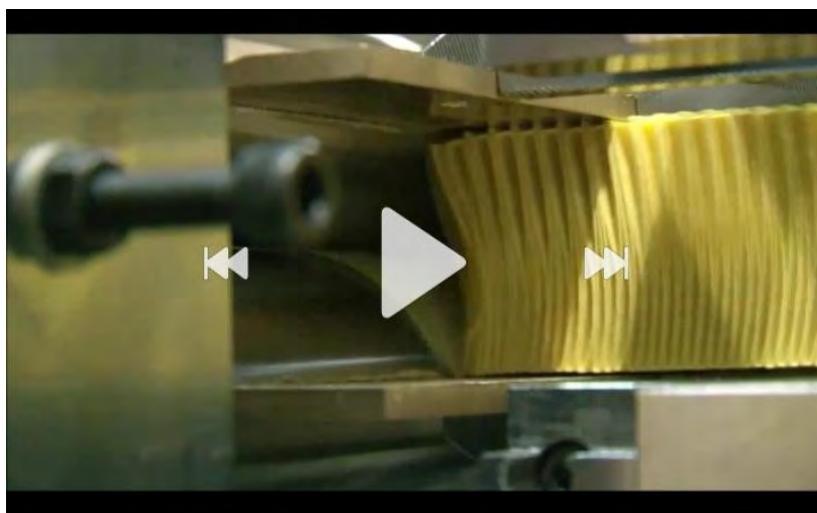


Imagen 21: Lucero, L. A. (2021). *Circuito técnico*. Categoría: video. Proyección: monocanal. Duración: 00:00:40.

Hálito

Otra de las obras que forma parte de este trabajo final es *Hálito*; está compuesta por dos objetos. El primero de ellos es un diedro de madera y chapa sobre el cual se encuentra un *transfer* de una fotografía de París del año 2018 que alude a la contaminación; además posee un vidrio frontal en el cual aparece una imagen de la obra *50 cc de aire de París* de Marcel Duchamp impresa en una filmina autoadhesiva. El segundo objeto es un filtro automotriz en el cual se observa el desgaste del tiempo y restos de partículas de hollín o esmog que se han adherido por el uso. Se aprecia la singularidad de cada material para renovarlo y adaptarlo a una nueva obra donde adquiere una nueva función.



Imágenes 22, 23 y 24: Lucero, L. A. (2019). Proceso de edición de imagen en Photoshop CS5.

La apropiación de la obra *50 cc de aire de París* de Marcel Duchamp surge a partir de la intención de tender un puente con la historia y relacionarla con la contaminación actual. La obra de Duchamp consistía en una ampolla de vidrio transparente sellada que contenía aire de la capital francesa. Este *ready made* hacía una crítica a la valoración de la obra de arte a través de la descontextualización de objetos y materiales de la vida cotidiana.

En este trabajo intento descontextualizar los filtros de aire y trabajar la huella que produce su contaminación.

Hálito evoca el aire puro, inspirador y creador reflejado en la imagen impresa de *50cc de aire de París*, ese hálito como sopro silencioso de la vida. Por otro lado, aparece el esmog en las imágenes del París actual y en el filtro que integra la obra, ambos manifestando la materialidad del aire contaminado.



Imágenes 25 y 26: Lucero, L. A. (2019). *Hálito*. *Recolectores de esmog*. Transfer-filmina autoadhesiva. Dimensiones espaciales: 190 cm alto x 67 cm ancho x 96 cm profundidad.

Neblumo

La pieza está compuesta por un filtro de aire usado intervenido con la frase “El viento solo toma forma cuando se encuentra con el polvo: visible, se convierte en una triste miseria” (Bachelard, 1958, p. 279). Al recorrer la obra se observa un diseño compositivo en forma de V que alude a la palabra “viento”. Comenzando por el extremo derecho se encuentra una estructura cilíndrica metálica del filtro que actúa como punto de partida para que el papel comience a desprenderse, desplegarse y descender. En esta sección aparece estampada en el papel por medio de la técnica de estencil la primera parte de la frase de Bachelard citada más arriba: “El viento solo toma forma cuando se encuentra con el polvo”. Luego el papel comienza a ascender y finaliza en una estructura con forma de prisma rectangular de chapa perforada. En esta sección encontramos la segunda parte de la frase de Bachelard: “visible, se convierte en una triste miseria”.

La frase está escrita con tinta negra a excepción de la palabra *viento* que se encuentra en azul. En el papel encontramos también algunos destellos de color azul. El azul de la palabra *viento* simboliza ese aire puro que necesitamos y que en las grandes ciudades se encuentra de manera escasa. En la obra se plantea entonces la lucha dialéctica entre los elementos que la representan: por un lado la necesidad y la búsqueda de ese aire puro, ese instante de vida plena; y, por otro, la realidad de la contaminación actual en la que estamos inmersos. Se emplea un filtro de aire usado con las huellas propias de contaminación. Esta confrontación que plantea *Neblumo* se propone en una descripción literal y, a su vez, metafórica de nuestra fuente de vida.



Imágenes 27 y 28: Lucero, L. A. (2019). *Neblumo [stencil-frottage]*. Recolectores de esmog. Dimensiones: 100 cm x 80 cm x 25 cm.

Respiración

La idea de realizar esta obra surge del concepto de *árbol* y su relación con la contaminación. En algunas ciudades se han implementado árboles artificiales, paneles y estructuras para combatir la polución. En Monterrey, México se ha instalado el sistema BioUrban que simula un árbol artificial metálico para limpiar el aire a través de filtros y microalgas².

En este trabajo intento hacer referencia a la relación entre los árboles, el viento y la contaminación. Un árbol es capaz de absorber la contaminación generada por cien automóviles; con su fuerza ruda o dulzura profunda, inmensamente, ha abrazado el mundo.

Por el aire toda la vida y todos los movimientos son posibles. El árbol habla con el viento antes de filtrarse por mis pulmones y mis poros; es un ser que marca el ritmo de la vida no solo nuestra, sino de toda de la naturaleza, proporcionándonos el equilibrio necesario y vital.

² El sistema de purificación de aire BioUrban es una tecnología 100% mexicana diseñada con la finalidad de transformar diversos compuestos contaminantes como el monóxido de carbono, óxidos de nitrógeno, PM (10 y 2.5) en oxígeno y biomasa del proceso natural de fotosíntesis realizado por la especie de microalga desarrollada por la empresa BiomiTech.

La obra está compuesta por trescientos filtros automotrices sin uso. Cada filtro representa un automóvil y en su totalidad representan tres árboles que son capaces de absorber la contaminación de trescientos automóviles. Los filtros están dispuestos formando un triángulo biseccionado por una línea horizontal y representan el símbolo alquímico para el aire. El diseño estético propuesto está compuesto por filtros dispuestos en el suelo y otros suspendidos en el aire, generando movimiento. El punto de apoyo que busca el árbol en el aire y en la profundidad de sus raíces lo convierte en un eje universal de lo subterráneo y lo aéreo.



Imágenes 29 y 30: Lucero, L. A. (2020). *Respiración. Recolectores de esmog*. Trescientos filtros automotrices, montantes-omegas de aluminio, tanza y sogá. Dimensiones espaciales: 185 cm alto x 142 cm ancho x 130 cm profundidad.



Imágenes 31 y 32: Lucero, L. A. (2020). *Respiración. Recolectores de esmog*.

La dialéctica del espacio y la obra



Imagen 33: Lucero, L. A. (2021). *Recolectores de esmog*. Registro expositivo.

Atravesamos un momento trascendental de emergencia social sanitaria. La contingencia generada por la pandemia del COVID-19, que nos atraviesa como sociedad, nos invita a repensar y a adaptarnos de acuerdo a la imposibilidad de la presencialidad de la comunidad académica. Debido a esta situación sanitaria y al impedimento para realizar el montaje en lugares pertenecientes al circuito expositivo de las artes decidí buscar sitios alternativos, a partir de diálogos que mantuve con familiares y amigos.

En tal sentido, el montaje de *Recolectores de esmog* se realizó en un espacio privado no artístico correspondiente a oficinas comerciales ubicadas en el centro de la ciudad de Córdoba, facilitado por un familiar por un tiempo limitado y con algunos condicionamientos acordados con los dueños. Este espacio fue elegido porque sus características (no ser un espacio de o para el arte, y sus dimensiones y distribución espacial) eran adecuadas para el armado de una exposición y su documentación.

Recolectores de esmog descontextualiza filtros de aire y trabaja la huella que produce la contaminación en ellos. Estos objetos cotidianos, aunque para algunos sean desconocidos, son resignificados a través de un proceso artístico. El aire atraviesa la obra haciéndose visible, dándole movimiento y vida.

Estos objetos ahora artísticos vuelven a un espacio cotidiano que transforman e intervenido, volviéndose un espacio extraño reconvertido para la exposición. El diálogo entre ese espacio y la obra potencia algunos conceptos, como el del objeto apropiado, recolectado, transformado, pero a la vez significado por su origen comercial. El edificio, al encontrarse ubicado en el centro de la ciudad donde se vive y respira un aire contaminado, posibilita a los *Recolectores de esmog* a volver a estar en un espacio donde pueden seguir absorbiendo el humo negro.

Las personas pueden dimensionar, de algún modo, cómo cualquier espacio cotidiano de la ciudad donde diariamente trabajamos está lleno de esmog. Esta dialéctica entre el espacio y la obra refuerzan la idea de circuito.

Como se explica más adelante, en la memoria descriptiva se tomó la decisión de acondicionar el espacio para que las obras pudieran ser exhibidas sin interferencias que dificultaran su lectura, pero dando lugar a aquellas características específicas del espacio-oficina que las potencian.

Transformando los modos de comunicación de la presencialidad a la virtualidad, se hizo un registro fotográfico y un video para luego mostrar el montaje de ambas salas de la muestra.

Memoria descriptiva

El espacio tomado para la exposición consta de dos salas: la primera se ubica en un espacio que habitualmente funciona con oficinas comerciales y la segunda corresponde a un patio interno.

La Sala I (13,9 m x 8m) posee armarios, archiveros, escritorios, mostradores, sillas y demás mobiliario perteneciente al lugar. Todos estos elementos fueron desplazados para dejar el espacio vacío para la muestra, a excepción de una empaquetadora que fue utilizada para ser el soporte-base de la pantalla en la que se reproduce el video. Las paredes y el techo están pintadas con pintura látex de color beige pálido. El piso es de mosaico granítico pulido y cuenta con algunos desniveles.

Esta sala está ubicada en un entresuelo, al cual se accede mediante escaleras y cuenta con una cámara de seguridad que fue utilizada como registro del proceso de montaje. Uno de los extremos de la sala cuenta con una baranda pintada con esmalte sintético de color ocre.

La Sala II (6 m x 3 m) corresponde a un patio interno y cuenta con dos paredes pintadas con pintura látex color blanco. El piso está compuesto por mosaicos calcáreos color amarillo de 20 cm² cada uno. El piso presenta un desnivel debido a la ubicación de un desagüe. Tiene ventanas con rejas que sobresalen y el techo cuenta con un enrejado completo.

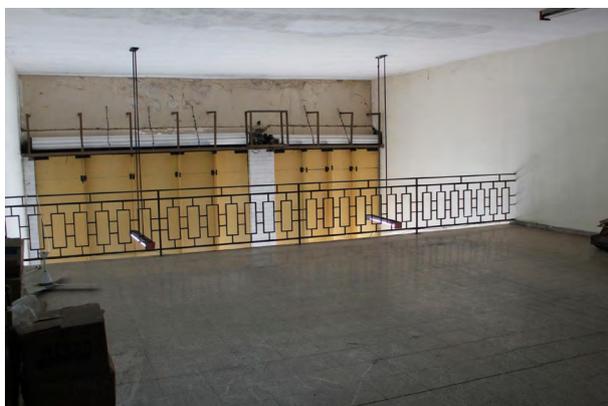


Imagen 34: Lucero, L. A. (2021). Registro fotográfico sala I.



Imagen 35: Lucero, L. A. (2021). Registro fotográfico sala II.

Concepto de montaje

El concepto de *montaje* de la exposición fue concebido como una instalación y desarrollado en función de las posibilidades de diálogo entre las piezas y sus características, con la intención de expandir la obra en el espacio. En este sentido, se produce un cruce de medios diversos donde el espacio actúa como soporte de la instalación, proyectando “la combinación de diferentes mundos de referencia que todos estos materiales introducen en la instalación (...) sustituyendo la idea de especificidad por la construcción de un espacio habitado por heterogeneidades” (Garramuño, 2015, p. 170).

En la sala I se utiliza una iluminación tenue y los reflectores se direccionan a las obras, generando un juego de luces y sombras y permitiendo también crear un espacio de intimidad entre el espectador y la obra.

Las obras que se agrupan en la sala I son: *Recolectores de esmog II*, *Hálito*, *Neblumo* y *Circuito técnico* con sus epígrafes correspondientes. Cada una tiene su autonomía, pero a su vez dialoga con las otras formando una totalidad. Al ingreso de esta sala se encuentra el *banner* y el texto curatorial que acompaña a la muestra. El montaje es el resultado del ordenamiento y la yuxtaposición de los elementos físicos y objetuales que adquieren un contenido comunicativo, narrativo y expresivo en el espacio de la instalación. Las obras de esta sala tienen la característica en común de estar compuestas por filtros que han sido utilizados.

En la sala II se crea un ambiente de cubo blanco ya que las ventanas son recubiertas con una tela blanca. Esto permite una mejor comunicación entre la obra y el espectador, centrando su atención en forma directa. Al mismo tiempo, la simplicidad de esta sala remarca la narrativa de la obra. Aquí los objetos no han cumplido su función, son filtros sin uso. Si bien son material de residuo y se observa el paso del tiempo en la oxidación del papel, no han cumplido la función para la que fueron creados.

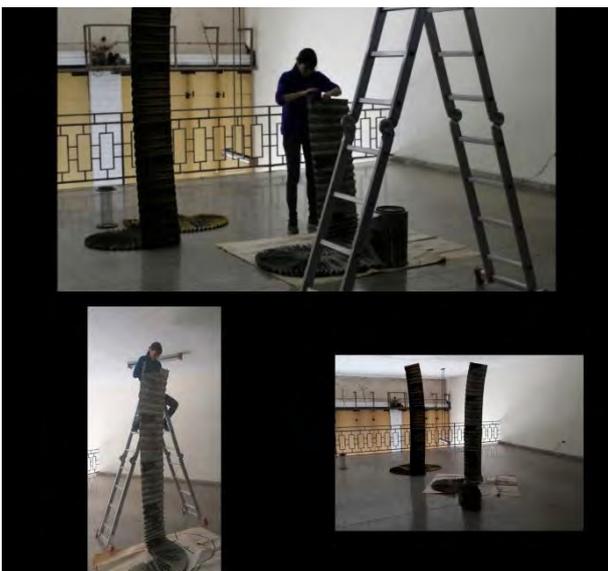


Imagen 36: Lucero, L. A. (2021). Sala I: proceso de montaje.

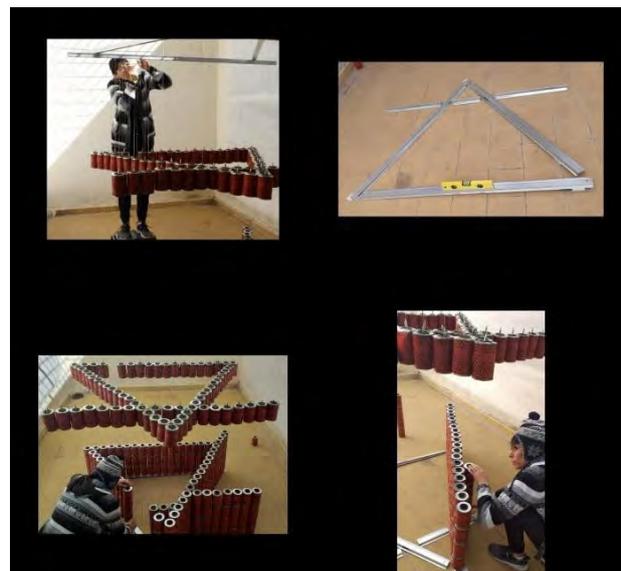


Imagen 37: Lucero, L. A. (2021). Sala II: proceso de montaje.

El recorrido tiene un ritmo narrativo construido a partir de la cadencia con la que se perciben las obras y el sonido generado por el video que abarca todo el espacio expositivo. La estética visual, como se mencionó anteriormente, es una puesta escenográfica en donde los recolectores levitan frente al espectador y el resto de las obras que los rodean se complementan formando una unidad conceptual.

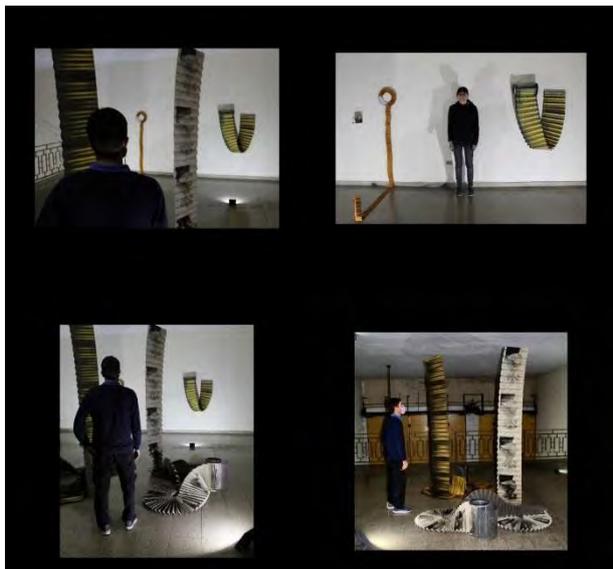


Imagen 38: Lucero, L. A. (2021). Sala I: recorrido del espectador.

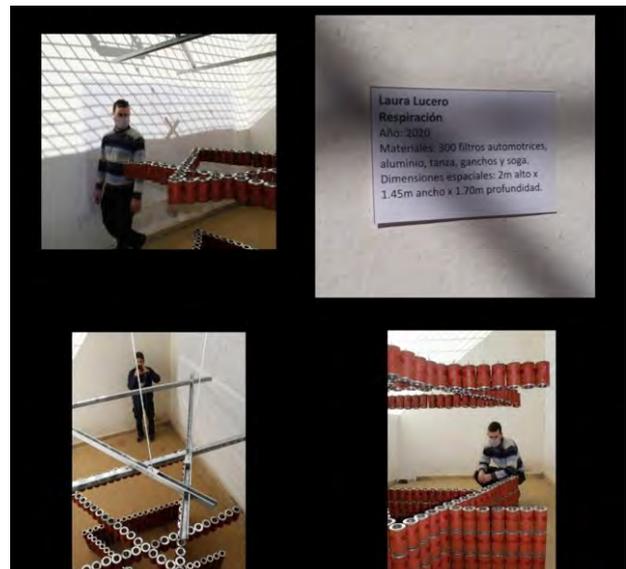


Imagen 39: Lucero, L. A. (2021). Sala II: recorrido del espectador.

Virtualidad: exposición y difusión en tiempos de pandemia

Se plantea la difusión de la muestra a través del registro fotográfico y de la producción de un video con el recorrido de todas las obras. La posibilidad de haber concretado el montaje físico de la obra permitió poder realizar el registro audiovisual de ambas salas para compartirlo en YouTube y redes sociales como Facebook e Instagram.

Para la difusión se eligieron estas redes sociales por su capacidad para dar a conocer la exposición y establecer conversaciones con el público, permitiendo al espectador compartir, dialogar, intercambiar y participar. Son una manera rápida de divulgar y promover un contacto globalizado con el público.

El video tiene el concepto de *registro documental*. Se describe la secuencia de montaje de cada una de las salas y se realiza un recorrido fotográfico de cada obra que compone la muestra. Con fragmentos del registro fílmico se intenta exponer el punto de vista de un espectador imaginario, utilizando además el sonido ambiente de las salas.

Por último, se editaron dos videos: uno para la difusión de la muestra al público general, que contiene solamente el material correspondiente a la exposición, y el segundo para el jurado donde se incluye además el proceso de montaje³.

³ Link de acceso exposición: <https://youtu.be/la9oDRuE4HE>.



Imagen 40: Lucero, L. A. (2021). *Respiración. Recolectores de esmog*. Registro fotográfico.

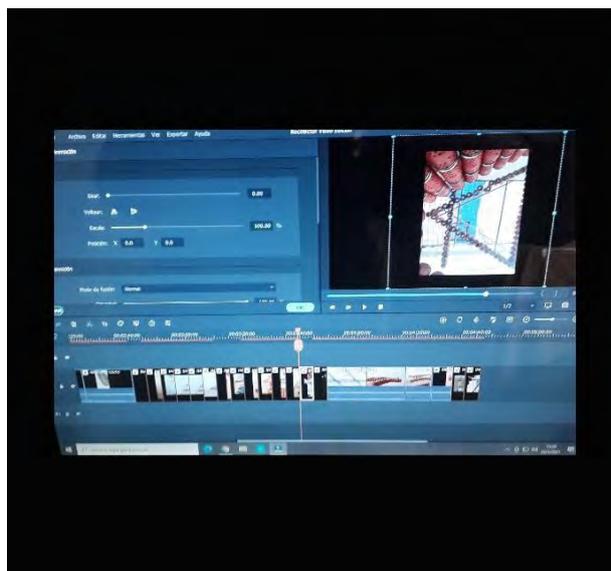


Imagen 41: Lucero, L. A. (2021). *Print screen de edición de video*.

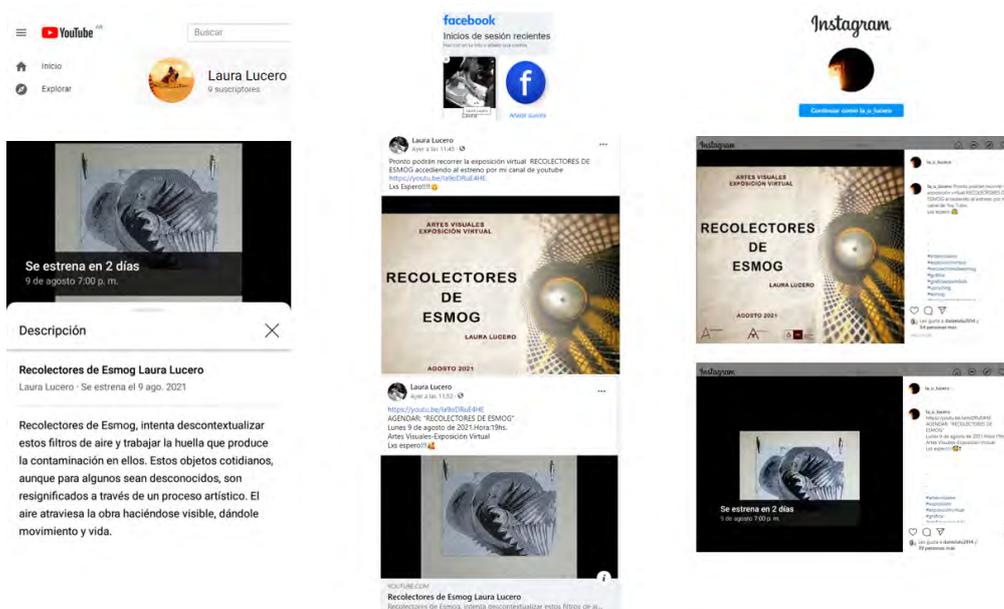


Imagen 42: Lucero, L. A. (2021). *Print screen de redes sociales para difusión de la exposición*

Conclusiones

Como planteé al inicio de este trabajo, mis problemas alérgicos me condujeron a indagar sobre la contaminación y la huella de esmog que deja en objetos como los filtros de aire, explorando maneras de hacerla visible mediante el arte. Es necesario reflexionar de un modo más pleno y consciente de lo que es habitual tanto en la experiencia que nos transmiten nuestros sentidos del mundo físico que nos rodea como en mundo interior de la imaginación. Cuando hacemos un llamado al aire desde nuestro interior estamos creando un espacio para escuchar y ser escuchados.

Durante el proceso creativo he podido comprender cómo el aire atraviesa los objetos y se hace visible, se materializa. El aire como elemento incentiva la imaginación para luego cobrar vida a través de la creación.

Considero que las manifestaciones artísticas constituyen una fuente de reflexión inagotable acerca de las actitudes y relaciones que ha establecido el hombre con el medio ambiente. Por esta razón, es muy importante que esta producción artística invite al espectador a una reflexión sobre la responsabilidad ambiental.

Enmarcar mi obra bajo el concepto de gráfica expandida me permitió ampliar y articular diferentes técnicas gráficas y formatos, considerando de manera inclusiva diferentes prácticas en torno a la imagen impresa y partiendo de técnicas permeográficas de grabado hasta formar una instalación que vincula y entrelaza los diferentes soportes.

El proceso de mi obra me ha llevado por un recorrido de varios años donde he experimentado diferentes procedimientos enriquecedores en lo artístico y también en lo personal. Durante esta búsqueda he transitado una instancia de aprendizaje constante, descubriendo nuevos materiales y métodos de trabajo.

Con la llegada de la pandemia y el distanciamiento social se presentaron nuevos desafíos; uno de ellos fue el diseño de montaje y conseguir el espacio para hacerlo. Esto me llevó a idear una nueva forma de mostrar mi trabajo de manera virtual que servirá para futuros proyectos.

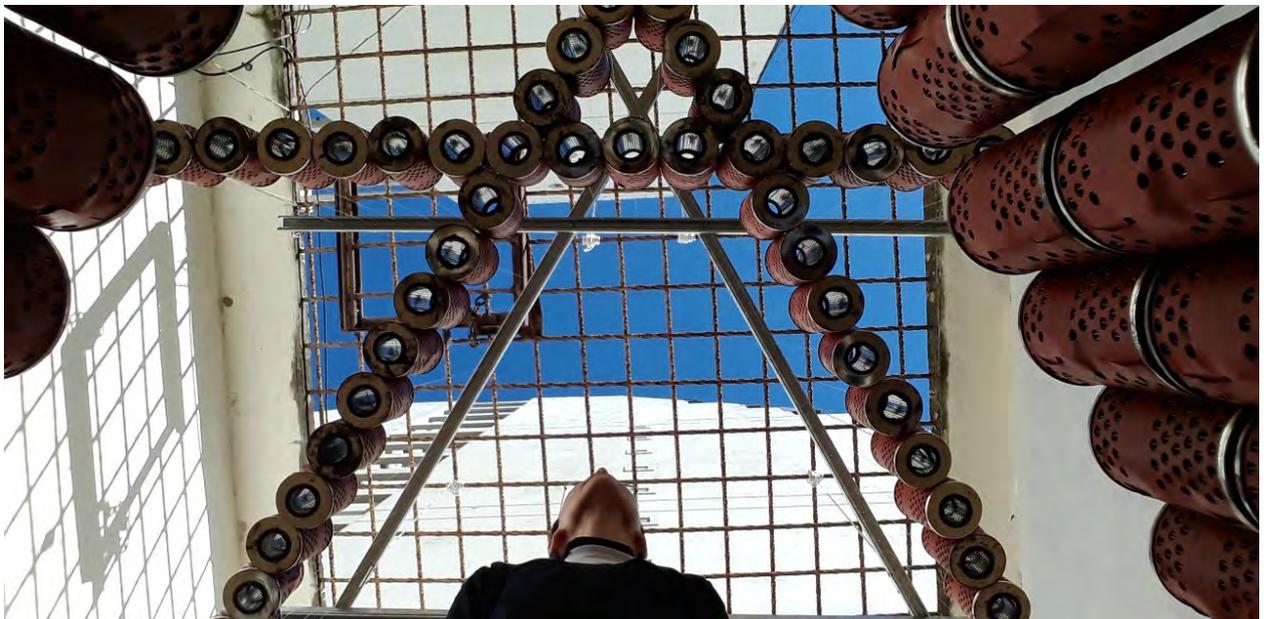


Imagen 43: Lucero, L. A. (2021). *Respiración*. *Recolectores de esmog*. Interacción con obra.

Bibliografía

- Bachelard, G. (1958). *El aire y los sueños: ensayo sobre la imaginación del movimiento*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Benjamin, W. (2009). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. En *Estética y Política*. Buenos Aires: Las cuarenta.
- Bourriaud, N. (2007). *Postproducción. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Flusser, V. (2015). *El Universo de las imágenes técnicas. Elogio de la superficialidad*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Dolinko, S. E. (2017). Apuntes sobre una Gráfica expandida. *Rinoceronte*, 8, pp. 2-5.
- García, A. C. (2012). Instalaciones. El espacio resemantizado. En J. La Ferla y S. Reynal (Comps.), *Territorios audiovisuales*. Buenos Aires: Librería.
- Garramuño, F. (2015). *Mundos en Común: Ensayos sobre la inespecificidad en el arte*. Buenos Aires. Fondo de Cultura Económica.
- Groys, B. (2014). *Volverse Público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporáneo*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Huyssen, A. (2002). *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Buenos Aires. Adriana Hidalgo.
- Krauss, Rosalind (2002). La escultura en el campo expandido. En H. Foster, *La posmodernidad* (pp. 59-74). Barcelona: Kairós.
- Michaud, Y. (2007). *El arte en estado gaseoso*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Moreira Texeira, J. C. (2009). *La creación contemporánea además de la materialidad. Los artistas y los límites en la conservación y restauración del arte contemporáneo*. Recuperado de <https://riUNET.upv.es/bitstream/handle/10251/6301/tesisUPV3157.pdf>.
- Rebentisch, J. (2018) *Estética de la instalación*. Buenos Aires: Caja Negra.

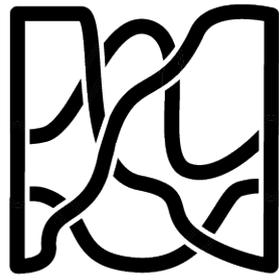
Laura Alejandra Lucero

Nació y reside en Córdoba. Es Licenciada en Grabado y Profesora Superior en Artes Plásticas: Grabado, Facultad de Artes, Universidad Nacional Córdoba. Su trabajo final de grado *Recolectores de esmog* estuvo asesorado por la Dra. Cecilia Irazusta y coasesorado por la Profesora Cecilia Luque. Actualmente se desempeña como profesora interina de la cátedra de Grabado IV, en la Escuela de Bellas Artes Dr. José Figueroa Alcorta de la Facultad de Arte y Diseño, Universidad Provincial de Córdoba. Además, es profesora adscripta en la cátedra Procesos de Producción y Análisis II: Grabado desde el año 2017 donde forma parte del equipo de investigación sobre “Polímeros Biodegradables y Bioplásticos”; (directora del proyecto Celia Marcó del Pont). Integra el equipo de investigación: “Experiencias Digitales: Subjetividades, Arte y Cultura” (directora del proyecto Dra. Mónica Jacobo) perteneciente a SECyT, UNC. Es profesora de nivel medio en escuelas públicas y privadas. Asimismo, se interesa por técnicas de grabado menos tóxico. Se desempeñó como disertante y tallerista en el 4° y 5° Encuentro Nacional de Grabado. Ha expuesto sus obras en salones y muestras nacionales. Se destaca el segundo Premio en el IV Festival Internacional de Literatura de Córdoba (FILIc), concurso de Exlibris. Seleccionada en Jóvenes Grabadores 2° Edición 2018 CABA.



Como citar este artículo

Lucero, L. A. (2023). *Recolectores de esmog*, la visibilidad del aire en objetos artísticos. *Sendas*, 6(1), 77-103. <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/sendas/article/view/41216>.





Disensos artísticos acerca de estereotipos y maternidades

Artistic dissent about motherhood and stereotypes

— **Victoria Aichino**

Universidad Provincial de Córdoba
Licenciatura en Arte y Gestión Cultural
vcaichino@gmail.com
Córdoba, Argentina

— **Silvina Mickaela Rozzio**

Universidad Provincial de Córdoba
Licenciatura en Arte y Gestión Cultural
smickarozziof@gmail.com
Córdoba, Argentina

Recibido: 20/01/2022 – Aceptado: 16/03/2022

Resumen

En esta investigación nuestro procedimiento artístico trata de profundizar el problema de las categorías naturalizadas comúnmente asociadas a la maternidad en la contemporaneidad de la ciudad de Córdoba que influyen en la identidad femenina y condicionan la conciencia acerca de ser madre. La intención es abordar la problemática como lugar de disenso a partir del revisionado del imaginario social sobre la maternidad, aportando nuevas configuraciones y producciones de sentido que funcionen como catalizadores para movilizar el pensamiento sensible y simbólico; y que plantean un escenario de discusión sobre los modelos culturales localmente consagrados que prevalecen en un mundo cambiante.

Palabras clave

Maternidad, estereotipo, disenso, dispositivos artísticos, emancipación.

Sendas. Revista de Trabajos Finales de Artes · <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/sendas/>

Publicación periódica arbitrada con artículos originales sobre procesos de investigación artística producidos en el marco de trabajos finales de grado. [Licencia Creative Commons Reconocimiento-No Comercial-Compartir Igual 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/).



Abstract

Our artistic procedure in this research is an attempt to deepen into naturalized categories usually associated with motherhood nowadays in Cordoba City, which impact on feminine identity and also condition the way motherhood is conceived. We will address this problem considering it as an area of dissension, by reviewing social imaginary on motherhood, by providing new configurations and meanings, which might generate changes on the sensitive and symbolic thinking, and provide a discussion scenario on locally embodied cultural models that remain despite a changing world.

Key words

Motherhood,
stereotype, dissent, art
devices, emancipation.

Introducción

Hoy existen múltiples formas de habitar el género femenino y su participación en el mundo. Si bien en los sectores intelectuales se reflexiona sobre el rol de la maternidad, en el imaginario popular sobreviven estereotipos que rondan en discursos esencialistas, religiosos y políticos enquistados en el inconsciente y funcionales al sistema capitalista patriarcal, como analizaremos a continuación. Un ejemplo claro sobre esta problemática es el bombardeo de imágenes de un modelo de “maternidad romantizada” (Gimeno, 2020) que muestran los medios de comunicación y las revistas de farándula, exhibiendo mujeres que parecen que ni han parido: sexualizadas, cosificadas, una maternidad irreal. Son imágenes que vinculan el goce sexual con la procreación, que siguen diciéndonos cómo parir y ser mamá, anulando la posibilidad de conectar con la propia experiencia que se da en la intimidad. Este imaginario construido como condicionamiento simbólico, de consumo social y patriarcal, hace que muchas mujeres sufran en soledad al constatar que ni su vida, ni su cuerpo, ni su puerperio encajan en este modelo, creyendo que son ellas las que están mal.

En un artículo publicado en el portal virtual de noticias de la agencia Télam (2017), la psicóloga Celeste Elizondo, quien se desempeña en un centro de salud de Florencio Varela y pertenece al Equipo de Psicología Perinatal de Alicia Oibermanque de la Facultad de Psicología de la Universidad de Buenos Aires, expresa que los problemas psicológicos que puede atravesar una mujer durante el embarazo y el posparto suelen quedar invisibilizados frente al mandato social de felicidad y que los otros sentimientos son negados empeorando la situación y los diagnósticos. Según las estadísticas publicadas en este artículo, 2 de cada 10 mujeres sufren algún problema de salud mental. Generalmente en las imágenes que circulan, tanto en los medios de comunicación como en la publicidad y en la ficción, la maternidad está idealizada. Lo cierto es que se omiten las verdaderas experiencias de la maternidad: las ojeras y el mal humor por no dormir bien, el sube y baja hormonal, la incertidumbre y el miedo por saber si lo que se hace está bien, el no sentir ese amor instantáneo e incondicional del que todos hablan, la ansiedad por la economía hogareña en un sistema económico estatal en crisis permanente, la falta de deseo sexual hacia la pareja (cuando la hay), los dolores que producen una cesárea o un desgarro en la vagina, la flacidez del cuerpo después de parir, defecar cuando se está pariendo, el no tener leche para amamantar, la violencia obstétrica y un largo etcétera; problemas que la psiquiatría perinatal emergente puede dar cuenta aunque de manera parcial.

Parece ser que quien elige la maternidad lo hace libremente, pero resulta muy difícil discernir con tanto flujo de información en una sola dirección: ser mujer es ser madre y es hermoso traer vida a este mundo según los discursos predominantes que analizamos.

Con esto vemos cómo se repiten los patrones estereotipados a lo largo de la historia que se encuentran enraizados dentro de cada feminidad condicionada (problemática que desarrollamos en el cuerpo de esta investigación) y que a pesar de estudios, reflexiones, debates e información de distinta índole que intentan aportar otros puntos de vista, pareciera ser que aún sigue vigente en el imaginario popular y dentro de la fibra íntima de lo femenino una nebulosa oscura y oculta sobre la maternidad que impacta de manera determinante en las elecciones y las acciones de las mujeres

desde la más tierna infancia. Como objetivo general, la presente investigación propone aportar nuevas configuraciones y producciones de sentido del imaginario social de la maternidad a través de una expresión artística, buscando hacer emerger cuestiones que se encuentran subyacentes con respecto a la problemática.

Para ello sistematizamos los objetivos específicos que se centran en tres acciones: como primer paso, analizar e indagar sobre la maternidad de manera teórica considerando los tópicos del deseo maternal, la institución de la maternidad, el maternalismo político y el imaginario social de la maternidad. Luego descubrir y establecer lógicas pertinentes entre materias, materiales y principios constructivos de la obra que sean expresivos de las dimensiones críticas que se desean abordar en este trabajo. Finalmente procuramos identificar y sistematizar lógicas productivas en miras a nuevos proyectos.

Inseminación

Indagaciones teóricas

Para posicionarnos y analizar el concepto de maternidad dentro de una postura disidente (Rancière, 2010), tomamos como punto de partida los aportes de Simon de Beauvoir (2011), quien cuestiona el deseo femenino como instinto maternal, en la medida en que está condicionado por representaciones simbólicas de dominación, la falta de libertad en la maternidad forzosa y los mecanismos ideológicos que sostienen el mito biologicista *mujer igual a madre*. A pesar de que hoy tenemos acceso a abundante información y hay cierta soberanía sobre las maternidades, descubrimos que las experiencias maternas de nuestro entorno femenino más próximo están envueltas en una sutil estructura de expectativas, obligaciones y deseos naturalizados que parecieran ser foráneos a la propia experiencia y que operan como una fuerza identitaria que las predefine y condiciona. Por ellos seleccionamos a Adrienne Rich (2019) que habla sobre la institución de la maternidad, haciendo una distinción entre experiencia e institución maternal; y expone las tensiones entre ambos conceptos, pensando en las relaciones de poder (económico, social, cultural y político) que atraviesan la institución de la maternidad y el control masculino que moldea las circunstancias que afectan las experiencias.

Continuando con este análisis, nos apoyamos en la investigación de Marta Mojsuk (2014) quien aborda el maternalismo político desde la problemática del poder: el maternalismo como un corpus doctrinal y como práctica disciplinaria que muestra la relación de carácter político entre la procreación y el reparto de las asignaciones sociales condicionadas por el género que manifiestan desigualdades materiales y simbólicas de carácter histórico cultural.

Sobre el imaginario social de la maternidad elegimos la investigación de Yanina Ávila (2004) que aborda el denso andamiaje simbólico en el que se articulan niveles del orden de lo biológico, psicológico, cultural, religioso y político.

En cuanto a la producción, como disparador teórico optamos por Rojas-Mix (2006) quien analiza el imaginario desde un abordaje multidisciplinar, dando cuenta del encadenamiento de

imágenes que el individuo internaliza como referentes y de la manera en que esas imágenes tienen poder para sostener y justificar ideas, manipular la opinión y la memoria e influir en el mantenimiento de las visiones de identidad y alteridad.

Como guía para situarnos en la contemporaneidad del arte y sus complejidades, tomamos algunos “síntomas” y abordajes que hace Giunta (2014) en referencia al arte contemporáneo que se produce en América Latina pero que se encuentra inmerso en el contexto global y también en situaciones concretas. Además Giunta (2019) nos acompaña en el reconocimiento de las iconografías y formas de las especificidades femeninas del arte feminista latinoamericano que visibilizan los relatos no hegemónicos o descentrados que cuestionan el orden normativo que opera en la historia del arte tradicional.

Antecedentes

Como inspiración para la producción de imágenes visitamos la obra de artistas como Marion Fayolle (Francia, 1988), Joan Cornella (España, 1981) y Clemencia Lucena (Colombia, 1945).

De la primera artista tomamos la idea de las caricaturas tragicómicas y las asociaciones poco comunes de objetos provenientes de la naturaleza y del cotidiano con episodios eróticos cargados con metáforas y elementos simbólicos. El humor negro, ácido y grotesco de las ilustraciones de Cornella –que convierte escenas y narraciones de la vida cotidiana en absurdas provocaciones a lo políticamente correcto y, por efecto secundario, realizando una crítica mordaz a los convencionalismos sociales, los estereotipos y las figuras de poder– nos guió para encontrar el tono de nuestra producción gráfica.

Clemencia Lucena mediante diferentes técnicas, como el dibujo, la pintura y diversas intervenciones, lleva a cabo una visibilización crítica de los estereotipos de la belleza femenina y los escenarios sociales en los que se inscriben. En este punto tomamos como referencia su enfoque y estilo de dibujo.

Para el dispositivo de la instalación de referencia tomamos en cuenta a las artistas feministas Mónica Meyer y Lygia Clark. Nos inspiramos en la obra *El tendedero* (1978) de Meyer: este interesante concepto se centra en transformar un objeto comúnmente asociado a la mujer, como es el tendedero y los broches, y convertirlo en un dispositivo instalativo que tenía por objetivo involucrar a la sociedad y facilitar un diálogo sobre la experiencia de las mujeres con la violencia doméstica, el acoso sexual y la trata de personas en México D. F. Nos pareció nutritivo intentar reutilizar del trabajo de Lygia la sensibilización como ejercicio de relación entre objeto, público y problemática, tomando como ejemplo la instalación *La casa del cuerpo* (1968), donde busca revivir aspectos psicosensoriales; una intención acorde a nuestro objetivo productivo.

Metodología

Teniendo en cuenta que esta es una investigación artística –que involucra la práctica artística y produce como resultado, además de una reflexión escrita, una obra de valor estético–, se procedió a establecer un marco de trabajo válido en el que también participen la intuición, la singularidad, la originalidad, la emoción y la invención. Tomamos algunos aportes claves de la fenomenología de la percepción de Merleau Ponty (1993) como la importancia del mundo de la percepción y del mundo sensible en la construcción de nuestro conocimiento. Además usamos la metodología feminista propuesta por Donna Haraway (1995) consistente en situar a quien mira los problemas sociales, esto es, poner sobre la mesa nuestros propios sesgos e intereses para lograr un abordaje más honesto en el que no se pretenda una única aproximación. Esta autora nos habla de la realidad social como un mundo cambiante de ficción, en el que la liberación se basa en la construcción de la consciencia, de la comprensión imaginativa de la opresión y también de lo posible. La idea fue parir estas reflexiones con humor conceptual, convocando al lado cómico o ridículo de las cosas rígidas y como estrategia frente a lo serio. Usamos el estereotipo estandarizado como disparador, que puede revelarnos la sobreactuación y la exageración de las prácticas maternas.

Pariendo la producción

Primeros síntomas: Contexto y situación

Nos parece importante situarnos y narrar lo sucedido dentro de este trayecto de indagación no solo como quienes investigan y producen, sino también desde la auto-indignación acerca de diversas cuestiones que están implicadas en lo interno y subjetivo de cada una de nosotras y que, por lo tanto, delimitan la situación y el contexto de donde partió y se trabaja dicha problemática. Uno de los puntos a subrayar, quizás el que más atravesó este proceso, es que el desarrollo de la presente investigación se dio en paralelo con la situación mundial sanitaria del virus covid-19 y todo lo que esta significó; tema por el cual fuimos recorriendo diferentes caminos y buscando soluciones alternativas que, en este caso, resultaron en la obra derivada de *Trapitos al sol*. Por otro lado, nos posicionamos como mujeres feministas adultas preocupadas por la ecología, nacidas en Córdoba, hasta el momento heterosexuales, sin hijas, solteras, de clase media, con estudios universitarios, docentes y en carrera hacia la profesionalización de las artes visuales.

Con respecto a los movimientos feministas, nos centramos en lo que nos sucedió mientras cursamos la carrera en el 2019, sobre todo en Córdoba, Argentina. Por ese entonces estaba en la mira la legalización del aborto; esta situación nos encontraba en debates, marchas, charlas con amigas y familia sobre el patriarcado y la emancipación de la mujer. Paralelamente temáticas que siempre nos cruzaron a ambas son: la cuestión del arte como herramienta de visibilización de denuncias sociales, culturales y políticas, la ecología, la preocupación por el planeta y la calidad de vida, el hecho de no tener un deseo maternal, etc. Ambas debatimos seguido estos tópicos de manera informal hasta que llegó el momento de organizar la investigación. Es así que comenzamos a plantearnos el problema: hablábamos de superpoblación, pero luego nos encontramos con la raíz que definiría nuestra intención de indagar acerca de la maternidad y sus estereotipos.

Resulta importante recalcar que este fue el motivo por el cual necesitábamos averiguar más allá de nuestras realidades acerca de la problemática planteada; nuestra visión se encontraba en cierta medida acotada por las propias limitaciones sociales, personales, ideológicas, etc. Por lo tanto, como primer acercamiento, elaboramos una entrevista cualitativa con el objetivo de indagar empíricamente acerca de los estereotipos de la maternidad. Buscábamos ampliar nuestro punto de vista acerca del fenómeno y generar una base de datos que funcionara como un primer disparador para analizar y producir la obra. La entrevista fue realizada mediante un formulario *google online* y se difundió en diversos ámbitos: grupos de docentes, familiares y *amig@s* y grupo de feministas. Se obtuvieron como resultado 164 respuestas.

Como preguntas primarias realizamos una indagación sociodemográfica que nos permitió recabar información sobre la identidad de género, la orientación sexual, el estado civil, la edad, la localidad y la profesión para tener un panorama general del sujeto entrevistado. Esta información demostró que el 85% que respondió la encuesta es mujer, lo cual evidenció la casi nula participación del género masculino (4,9%), a pesar de que fue invitado a participar (el otro 10% restante pertenece al género no binario). Por otro lado, realizamos preguntas que apelaban a respuestas abiertas: 1) ¿Qué implica ser madre? y 2) ¿Qué objeto relacionarías con la maternidad? Las respuestas fueron colocadas en una aplicación virtual¹ que genera una nube de palabras con los resultados en la que las de mayor tamaño son las más repetidas. En una primera lectura de la nube de las respuestas a la primera pregunta, se observa la falta de palabras con connotaciones negativas y corporales. Es decir, no aparecen términos que tengan que ver con cuerpos, sino más bien con acciones; verbos, sentimientos, etc. Nos interesó el hecho de que no aparecieran palabras como vagina, vulva, sangre, parto, dolor, leche, sudor, etc. ni palabras alusivas a lo escatológico.

La segunda pregunta –¿Qué objeto representativo podrías relacionar a la maternidad?– fue creada con el principal objetivo de generar un disparador para comenzar a diagramar la producción. Se puede observar que la mayoría de las respuestas mencionan objetos de consumo, sentimientos, relación con la naturaleza, etc.

Creemos que realizar este tipo de preguntas nos abrió un universo de análisis bastante rico e interesante acerca de la problemática planteada, ya que nos permitió ver el interior de la carga simbólica de la maternidad en la actualidad y la manera en que podemos abordarla desde la instalación. En aquello que no se dijo, creemos que se encuentra nuestro potencial material creativo que, a partir de nuestro análisis, desencadena las resoluciones estéticas y compositivas. Por ejemplo, las respuestas evidencian que el cuerpo y sus secreciones quedan absorbidas en la romantización de la maternidad y, por lo tanto, de aquí aparece el estilo que denominamos *gore rosa*, reivindicando la ausencia en el imaginario simbólico de lo visceral y doloroso.

¹ Disponible en <https://www.nubedepalabras.es>



Imagen 1: Aichino, V. y Rozzio, S. M. (2020). *Trapitos al sol* [instalación]. Palabras más usadas en las respuestas a la pregunta ¿Qué objeto representativo podrías relacionar a la maternidad? (Nube de palabras, 2020).

Nacimiento del *gore rosa*

Desde nuestro análisis e imaginario propio, proponemos el término *gore rosa* para hacer referencia a la reinterpretación de la maternidad y sus estereotipos.

El *gore* es un género primo hermano de lo grotesco pero con una gran personalidad propia. Este término se origina en un subgénero del cine de terror que tiene como protagonista a la violencia explícita, mucha sangre y mutilación grotesca. *Gore* es una palabra inglesa que significa sangre. Mariana Rodríguez Jurado (2021) en su artículo “Cine Gore” hace un interesante análisis sobre este, vinculándolo a la *kátharsis* de la razón trágica de Aristóteles. Esta autora dice que si a lo largo de la historia de la humanidad hemos contado historias donde el mal acecha, ha sido para experimentar “simulacros catárticos que nos dejaran analizar, a distancia segura, el daño que nuestros frágiles cuerpos pueden sufrir” (párr. 1).

Nosotras nos apropiamos del término *gore* para hacer referencia al derramamiento de sangre literal y metafórica que implica la maternidad. Nuestra propuesta de *gore*, viene del estereotipo generizado y edulcorado con el que se pretende adoctrinar a las mujeres en la suavidad, el recato y la dulzura de sus formas de ser (método que responde al sometimiento jerarquizado sexista mencionado por Rich en 1976). Con esto realizamos una subversión de los valores y las prácticas naturalizadas en la maternidad romantizada, mencionada por Gimeno (2020), que silencian una realidad no enunciada por el edulcorante rosa. Se establece como práctica transgresora porque demuestra, con la mutilación y la desacralización de ciertas imágenes del patrimonio simbólico misógino, la vulnerabilidad sangrienta del cuerpo materno. Para elaborar nuestras imágenes tomamos algunas características del género *gore* que nombra Cezilla Lontrato (2018) en el artículo “Gore”:

- Mutilación del cuerpo humano
- Escenas explícitas
- Búsqueda de la repulsión
- Escenas exageradas
- Mezcla con el humor
- Sexo y sadismo

Con este estilo que hemos autodenominado *gore rosa* y mediante su metáfora sangrienta proponemos purificar las pasiones ocultas de los imaginarios sociales, desbloquear las emociones que han sido condicionadas y sometidas a un imaginario cultural resistente al cambio y subvertir los valores sacralizados de la maternidad, provocando nuevas narraciones posibles al respecto.

Donna Haraway (2019), con las relaciones y alternativas que lleva a cabo mediante la ciencia ficción y sus narrativas en paralelo, nos hizo dar cuenta de que trabajar con la perspectiva feminista especulativa es una herramienta no solo para interpelar y reflexionar, sino para imaginar determinados hechos. Por ejemplo, en nuestro caso, nos permitimos fabular alternativas en torno a los estereotipos y discursos acerca de la maternidad. Mediante el estilo que denominamos *gore rosa* buscamos, con el relato, transformar la narrativa patriarcal colonial.

Dado que a las dos nos interesan los procesos de producción artesanales y analógicos, y que además el dibujo es nuestro elemento básico de expresión propia, elegimos realizar ilustraciones teniendo en cuenta las resoluciones técnicas y conceptuales de las artistas investigadas. Pensamos que debido a la seriedad con que se trata el tema de la maternidad y a toda la empalagosa pomposidad en torno a él, lo mejor era aportar el humor propio de la caricatura y la sátira.

Para la construcción de las caricaturas que conforman este proyecto tuvimos en cuenta las cualidades y características que enumera Peláez Malagón (2002):

1. Reducción: se capta la esencia de lo representado.
2. Idea: La caricatura es algo que se quiere comunicar, un concepto.
3. Retrato: Debe ser reconocible e identificable; de lo externo y las formas físicas del objeto representado, debe emerger un retrato psicológico que lo identifique.
4. Exageración: Se toman los rasgos más significativos y se los exagera como elemento diferenciador del personaje.
5. Fantasía: Deformación de la realidad.
6. Encuentro: En una caricatura se reconoce a lo representado, pero también a quien lo representó, ya que en cada representación existe un estilo personal del caricaturista, que demuestra cómo ve a lo caricaturizado.
7. Humor: elemento esencial y definitorio.

Por otro lado, en la sátira del rechazo, es decir, en la imaginería del “No”, Rojas-Mix (2006) descubre esencialmente tres figuras tipo, de las cuales nos serviremos de dos para nuestras ilustraciones: la máscara (que engendra la retórica del doble rostro) y el bestiario zoo-antropomórfico (asociando la metáfora animal a la ironía). Utilizaremos además, un recurso propio de lo grotesco que es la metamorfosis y que de alguna manera atenta contra lo estable y conocido al deformar los rasgos que constituyen nuestra humanidad (Bozal, 2010). Según Bozal la metamorfosis es una forma de deshumanización que produce angustia y que tanto Kafka como Bacon y Goya han utilizado en sus obras con gran maestría.



Imagen 2: Aichino, V. y Rozzio, S. M. (2020). *Trapitos al sol* [instalación]. Ilustraciones.

Imagen 3: Aichino, V. y Rozzio, S. M. (2020). *Trapitos al sol* [instalación]. Ilustraciones.



Imagen 4: Aichino, V. y Rozzio, S. M. (2020). *Trapitos al sol* [instalación]. Ilustraciones.

Imagen 5: Aichino, V. y Rozzio, S. M. (2020). *Trapitos al sol* [instalación]. Ilustraciones.

Los espacios de mamá

Los conceptos *espacio* e *instalación* son claves en el desarrollo del presente trabajo ya que llevamos a cabo una intervención que denominamos *Trapitos al sol* donde generamos un disenso a los estereotipos de maternidad presentando una experiencia espacial y conceptual, con el objetivo de involucrar a las espectadoras como agentes activas respecto de la obra. Por ello, creemos necesario reflexionar sobre aquello que tomamos del significado de cada uno de estos elementos, buscando también el sentido más profundo, si se quiere, de nuestras intuiciones al seleccionar el lenguaje de la instalación para hablar acerca de los estereotipos de la maternidad, ya que de estos conceptos partieron determinados criterios y decisiones compositivas. Resulta imprescindible recalcar que transitamos este proceso en paralelo con la situación sanitaria del covid-19 y esto impactó de manera relevante en cuanto al montaje y los criterios a tomar. Desde un primer momento existieron tres puntos clave que nos interesaban para la obra:

1. La dependencia del espacio
2. El carácter efímero
3. La presencia de espectadoras activas

Tuvimos que generar estas características adecuándonos al aislamiento social y produciendo una obra derivada. A pesar de la situación, ninguno de los puntos se vio afectado, aunque sí se adaptaron al contexto. Tomando la reflexión de Larrañaga (2006), instalamos como una manera de dar importancia a algo en un espacio determinado; ese “algo” al que se le da importancia son los estereotipos de la maternidad. Elegimos la soga de colgar la ropa como elemento estructural y lo adaptamos a un dispositivo de exposición flexible que nos permitió presentar las ilustraciones de estilo *gore rosa* en los retazos de tela que estaban colgados en diferentes alturas con broches. Así, transformamos objetos de uso cotidiano buscando resignificarlos y dotarlos de nuevo contenido al llevarlos a un espacio determinado con el fin de visibilizar una cuestión social. Este lenguaje nos resulta interesante para abordar nuestra problemática; es una manera de ruptura de la linealidad del discurso tradicional al servicio de una nueva comprensión representativa.

El rol de la espectadora es fundamental, es decir, no podemos dejar de lado la cuestión de que cuando estamos instalando como artistas, estamos modificando y preparando lugares para que sean utilizados de una manera determinada. Pero en el fin último, es la usuaria quien les da un significado y uso específico. Entonces, es importante ser conscientes de que cuando seleccionamos la instalación como medio para llevar a cabo nuestra obra, debemos tener en cuenta todas estas operaciones y significados. En *Trapitos al sol* disponemos de una problemática en la que se entrecruzan diversas cuestiones artísticas, sociales, políticas y culturales.

Instalar lleva consigo el sentido de utilizar lugares. De este modo, no podemos dejar de analizar el rol del espacio como centro del proyecto. Con esta obra remitimos a una conciencia espacial determinada respecto del ámbito doméstico socialmente asociado a la mujer. Aquí lo que está en el interior de lo doméstico sale afuera y se hace visible irrumpiendo el espacio transitable.

Los emplazamientos que elegimos para el dispositivo fueron:

1. Descampado de ciudad universitaria (detrás del comedor universitario).
2. Centro de la ciudad de Córdoba: peatonal, catedral plaza San Martín.

Buscamos mantener al público en motivo de la experiencia artística no solo haciéndolo parte del espacio mediante los registros, sino introduciéndolo al proceso de producción representativa. Que la instalación haya sido una obra donde hay circulación permitió que el público experimente diversas percepciones en torno a ella. De acuerdo al análisis de las reflexiones de Merleu-Ponty (1993) –y teniendo en cuenta que se experimenta perceptivamente el mundo y, por lo tanto, el acto de percibir está ajustado a la forma del estímulo–, surgió la intención de colocar las sogas en diferentes alturas con el propósito de que, en el acto de percibir, se modifiquen las perspectivas y generen puntos de vista cambiantes (profundidad, grosor, textura, etc.). Esta decisión compositiva de colocar las sogas a diferentes alturas hace que las imágenes representadas en cada retazo de tela se perciban fragmentadas, lo cual se asocia a la idea de que debajo de los estereotipos de maternidad se esconde el núcleo del conflicto y la superposición de los intereses que subyacen a la problemática planteada.



Imagen 6: Aichino, V. y Rozzio, S. M. (2020). *Trapitos al sol* [instalación]. Emplazamiento Ciudad Universitaria.



Imagen 7: Aichino, V. y Rozzio, S. M. (2020). *Trapitos al sol* [instalación]. Emplazamiento Ciudad Universitaria.



Imagen 8: Aichino, V. y Rozzio, S. M. (2020). *Trapitos al sol* [instalación]. Emplazamiento Cabildo.



Imagen 9: Aichino, V. y Rozzio, S. M. (2020). *Trapitos al sol* [instalación]. Emplazamiento Ciudad Universitaria.

Las cosas del bebé

Para este apartado tomaremos el concepto de *materiales* de Patrice Pavis (1983), descrito en el *Diccionario del teatro: Dramaturgia, estética, semiología*, que los define como todo aquello que existe independientemente del espíritu del artista y del espectador, pudiendo ser visibles o sensibles. Es necesario aquí hacer una breve referencia al pensamiento sensible, entendiéndolo según Pavis como material. Augusto Boal (2008) en su artículo “El Pensamiento sensible y el pensamiento simbólico en la creación artística” afirma que este es una interacción entre estructuras sensoriales, mnemónicas y emotivas, es decir, la memoria de las sensaciones y emociones experimentadas previas al pensamiento simbólico.

La instalación artística “Trapitos al sol” se compone de diversos materiales cuidadosamente seleccionados, cada uno con un propósito y significado específico. Estos materiales se combinan para transmitir un mensaje conceptual y evocador. A través del uso de telas, ritmo cromático, ritmo formal, broches, sogas y el espacio expositivo, esta obra de arte desafía las convenciones establecidas y busca generar una experiencia única para el espectador.

Telas: Son el soporte en el cual se asientan las ilustraciones. Hemos elegido un material blando para realzar el concepto de la suavidad –metáfora del estereotipo gentil de la maternidad–, pero además porque la tela es un entramado de hilos que conectados entre sí conforman una totalidad tangible; siendo para nosotras los estereotipos un engendro de un entramado comple-

jo social, político y religioso que conforma una institución. Las telas son colgadas de uno de sus lados, lo cual da la posibilidad de que se muevan frente a un estímulo externo como el viento o el roce con el cuerpo, evocando una cierta vulnerabilidad orgánica y sensación de liviandad. Las telas elegidas han sido confeccionadas industrialmente, lo cual implica una serialización indistinta. Son 35 telas con una medida aproximada de 70 x 50 cm.

Ritmo cromático: Elegimos el rosa como color predominante por ser el color que, social y culturalmente, tiene connotaciones de género. Si bien el origen de esta asociación entre color y género es imprecisa, según algunas investigaciones parecería ser producto del mercado posterior a la segunda guerra mundial. Para Eva Heller (2004), en *Psicología del color*, el color rosa representa sentimientos positivos que se asocian a lo femenino –como el encanto, la amabilidad, la delicadeza, lo tierno, lo seductor, lo suave, lo dulce–, pero también se lo asocia a lo femenino negativo, a lo cursi. Otras características, según esta autora, de este color son:

1. Junto al blanco es la inocencia y junto al violeta o el negro forma parte de la seducción y el erotismo.
2. Es el color de la infancia, de lo pequeño, del romanticismo, de la ensoñación, lo benigno.
3. Es el color de la vanidad, de lo artificial, de lo barato: sólo da sensación de refinamiento con sus contrarios psicológicos, en los acordes negro y rosa, y rosa, gris y plata.

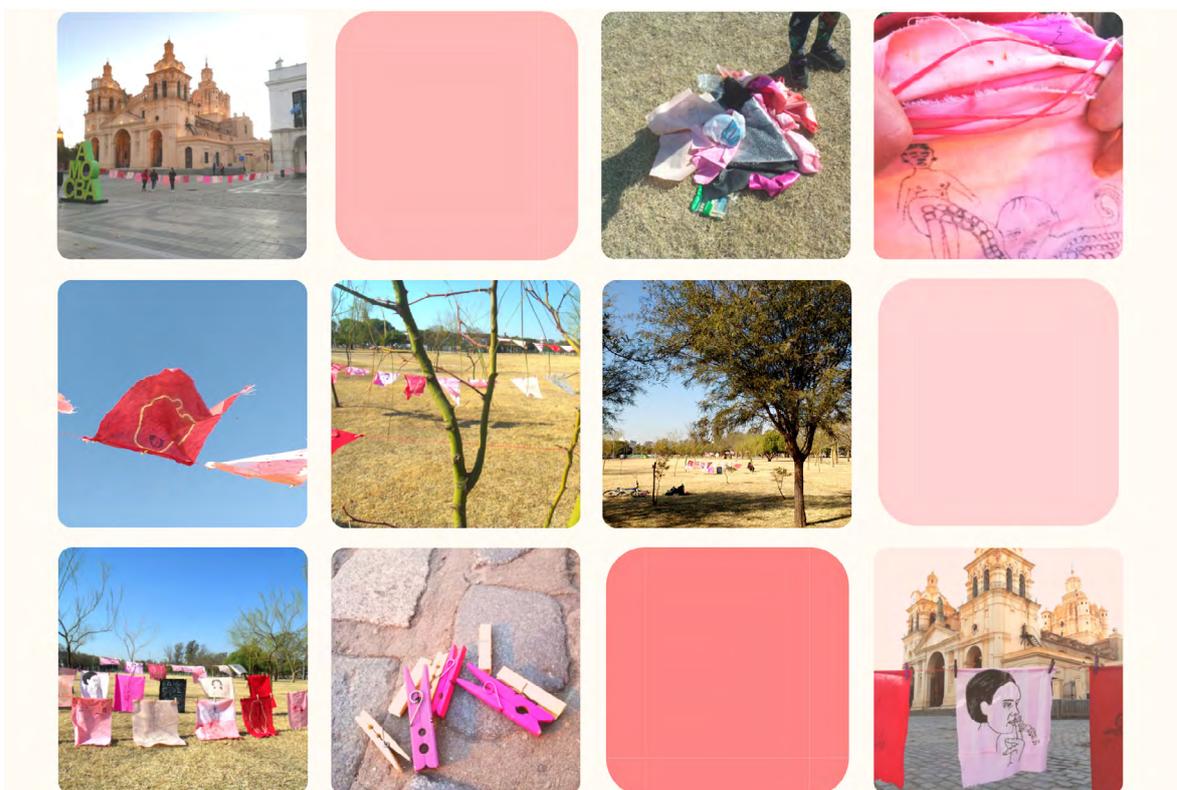


Imagen 10: Aichino, V. y Rozzio, S. M. (2020). *Trapitos al sol* [instalación]. Materiales de la obra.

Ritmo formal: Los retazos de tela oscilan entre formas cuadradas y rectangulares que se repiten de forma horizontal y simétrica, permitiendo recrear una sensación de abarrotado. Predominan las líneas rectas para acentuar lo estructurado.

Broches: Material no convencional (en oposición al canon o tradición disciplinar) que mantiene su función, pero descontextualizada; simbolizan lo doméstico.

Soga: Elemento que determina las líneas horizontales de la composición. Estructura el espacio, determinando profundidad y ritmo. Marca la simetría de traslación. Es de hilo plástico rosa. Aporta sensación artificial y barata.

Espacio expositivo: Tal como mencionamos anteriormente, desde un primer momento *Tra-pitos al sol*, fue pensada para una sala de exposición, pero debido al contexto sanitario del covid-19, se tomó la decisión de emplazar en diferentes espacios públicos al aire libre de la ciudad de Córdoba, registrando ese proceso de prueba. El tamaño final de la instalación se adaptó a los espacios seleccionados y sus posibilidades.

Registro fotográfico de la obra: El material de registro fue elaborado en conjunto por nosotras y un compañero, experimentando con una cámara profesional y celulares personales.

Hallazgos

En el montaje realizado en Ciudad Universitaria, el viento tuvo una presencia clave; rescatamos sus formas y movimientos. Nos gustó el registro fotográfico secuencial como una posibilidad para generar montajes digitales poéticos. Valoramos los encuadres en los que, de repente, el contexto se transforma en un posible patio de algún rancho o simplemente se aísla el suelo y solo se observan los árboles y la guirnalda flameante de paños sobre el cielo azul de fondo. Todo esto nos permite especular con respecto a los imaginarios de los estereotipos, ¿podrán irse volando con el viento de las conciencias?

En el contexto del Cabildo rescatamos la importancia de la intervención pública y la relación con las transeúntes. Nos gustó cómo se interrumpió el transitar desprevenido y los interrogantes que surgieron. Interactuar con las espectadoras fue vital. Descubrimos que posiblemente sería de mayor impacto visual modificar las escalas de los paños ya que en relación a la imponente arquitectura histórica de la Catedral y el Cabildo, quedaron demasiados pequeños.

Por otro lado, también se nos ocurrió que podría haber sido muy interesante haber establecido una plataforma virtual donde invitar al público a subir y compartir sus registros y reflexiones, ya que surgió espontáneamente la toma de fotografías de la obra por parte de este. Esta instancia podría haber expandido el alcance de la obra, estableciendo nuevas redes y conexiones, más aún en el contexto de la pandemia donde la intervención fue rápida y efímera, la virtualidad hubiera dado una continuidad impensada.



Imagen 11: Aichino, V. y Rozzio, S. M. (2020). *Trapitos al sol* [instalación]. El viento, el cielo y los trapitos al sol.



Imagen 12: Aichino, V. y Rozzio, S. M. (2020). *Trapitos al sol* [instalación]. Los árboles, las conciencias y los trapitos al sol.

[Video arte de las experiencia de Ciudad Universitaria](#)

[Video arte de las experiencia del Cabildo](#)

Aichino, V. y Rozzio, S. M. (2020). *Trapitos al sol* [instalación].

Conclusiones

En el planteo de la problemática mencionamos nuestro objetivo general que es aportar nuevas configuraciones y producciones de sentido al imaginario social de la maternidad a través de una expresión artística, buscando hacer emerger cuestiones que se encuentran subyacentes con respecto a la problemática. El proceso de investigación y reflexión teórica estuvo atravesado en simultáneo por la experimentación con materiales y por la búsqueda e indagación de dispositivos artísticos que nos permitieron desarrollar la experiencia estética y sensible, y plasmarla en una obra con la intención de que acompañe y redefina los procesos de lucha de emancipación. En la indagación teórica repasamos algunas referentes, recuperando como antecedentes artísticos las obras de Monica Meyer, Clemencia Lucena, Judy Chicado, Lygia Clark, Maryon Fayolle y Joan Cornella. También incluimos a Silvia Nanclares. En el marco teórico de la investigación realizamos un abordaje conceptual teniendo en cuenta a autoras como Rich (2019) y su reflexión sobre la institución de la maternidad; Simone de Beauvoir (2011) con su revisión de la afirmación “biología es destino”; Mojzuk (2014) y su análisis sobre el entramado histórico, político y religioso profundo de la problemática; Rodrigañez (2008) quien aportó la distinción entre maternidad y maternidad patriarcal; Ana De Miguel (2015) que ahonda en el mito de la libre elección y la conferencia Resistencias Feministas, de la cual rescatamos el contexto latinoamericano actual.

El feminismo especulativo y la ciencia ficción de Donna Haraway (1995, 2019) nos ayudaron a buscar y encontrar, desde la escritura y el arte, un imaginario colectivo acerca de nuestra problemática.

Nos servimos de los análisis de Rojas-Mix (2006) y Beatriz Gimeno (2020) en el “Estereotipo y el imaginario” para analizar las imágenes de los medios de comunicación y la manera en que influyen en la romantización de la maternidad en el imaginario colectivo. Este análisis es apoyado por las reflexiones de María José Puente (2010) sobre la representación de la mujer en el cine. En este apartado también abordamos las influencias biológicas y religiosas en los discursos que sostienen los estereotipos. Con Rancièrè (2014) ampliamos la idea de disenso que señala la relación entre estética y política donde las prácticas y las formas de visibilidad del arte intervienen ellas mismas en el reparto de lo sensible. En el análisis de la sátira y la caricatura reflexionamos sobre la resignificación del signo icónico, desmontando la idealización y el sentido común. De allí hacemos un link con los conceptos de *gore* y *kátharsis* que derivaron en la categoría *gore rosa* que desarrollamos para revitalizar el derramamiento de sangre que implica la maternidad y la monstruosidad evitada en el imaginario rosa. Por último, Merleau-Ponty (2006) nos ayuda con las indagaciones sobre el espacio y las percepciones, al igual que Najmanovich (2015) y otras autoras.



Imagen 13: Aichino, V. y Rozzio, S. M. (2020). *Trapitos al sol* [instalación]. Resignificación del signo icónico desmontando la idealización y el sentido común.

En la sección sobre la composición de la producción artística hacemos un análisis del contexto a partir de la interpretación de los resultados de la encuesta que terminaron de formar la obra. En el apartado de las categorías estético-formales, analizamos las ilustraciones producidas, repasamos brevemente el espacio de la instalación, pusimos de manifiesto los emplazamientos utilizados en la obra derivada y categorizamos los materiales empleados. Finalmente, en la sistematización abordamos los registros y la exploración de los montajes de la obra, enlazando las experiencias con los conceptos que desarrollamos.

Bibliografía

- Ávila, Y. (2004). Las mujeres frente a los espejos de la maternidad. *La ventana*, 20. <https://www.academia.edu/52187574/M>.
- Beauvoir, S. (2011). *El segundo sexo*. Barcelona: Debolsillo.
- Bozal, V. (2010). Dibujos grotescos en Burdeos. *Artigrama*, 25, pp. 143-163. <https://www.unizar.es/artigrama/pdf/25/2monografico/o8.pdf>.
- De Miguel, A. (2015, 26 de noviembre). Neoliberalismo sexual: el mito de la libre elección [video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=oN3Me7_6l1A
- Gimeno, B. (2020). Madres en la trampa del amor romántico. *Anfibia*. <http://revistaanfibia.com/ensayo/madres-la-trampa-del-amor-romantico/>
- Giunta, A. (2014). *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?* Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fundación arteBA.
- Giunta, A. (2019). *Feminismo y arte latinoamericano: historias de artistas que emanciparon el cuerpo*. Ciudad de México: Siglo Veintiuno Editores.
- Haraway, D. (2019). *Seguir con el problema : generar parentesco en el Chthuluceno*. Ciudad: Edición Consonni.
- Haraway, D. (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres: la reinención de la naturaleza*. Valencia: Editorial. <https://kolectivoporoto.cl/wp-content/uploads/2015/11/Haraway-Donna-ciencia-cyborgs-y-mujeres.pdf>
- Heller, E. (2004). *Psicología del color: cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Larrañaga, J. (2006). *Instalaciones*. Hondarribia: Nerea, D. L.
- Lontrato, C. (2018). *Gore*. Cezille Lontrato [sitio web]. <https://ladesterrada.com/cezilla-lontrato/>
- Merleau-Ponty, M. (1993). *Fenomenología de la Percepción*. https://monoskop.org/images/9/9b/Merleau-Ponty_Maurice_Fenomenologia_de_la_percepcion_1993.pdf
- Merleau-Ponty, M. (2006). *El mundo de la percepción: siete conferencias*. CDMX: Fondo De Cultura Económica.
- Meyer, M. (1978). *El Tendedero* [instalación]. <https://muac.unam.mx/objeto/el-tendedero>.
- Mojzuk, M. (2014). *Entre el maternalismo y la construcción socio-política de la maternidad*. <https://patagonialibertaria.files.wordpress.com/2014/12/68101129-entre-el-maternalismo-y-la-construccion-socio-politica-de-la-maternidad-marta-mojzuk.pdf>
- Najmanovich, D. (2015). Qué vemos cuando vemos... [video]. Conferencia TED https://www.youtube.com/watch?v=t_Lzn|xur4

- Pavis, P. (1983). *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós.
- Peláez Malagon, E. (2002). El concepto de caricatura como arte en el siglo XIX. *Sincronía*. <http://sincronia.cucsh.udg.mx/caricatur.htm>
- Puente, M. J. (2010). Niñas furiosas: representación del deseo en el cine latinoamericano actual. [ponencia] II Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual, Buenos Aires, Argentina. http://www.asaeca.org/aactas/punte_maria_jose.pdf
- Ranciere, J. (2010). *El espectador emancipado*. Ciudad: Bordes/Manantial.
- Rancière, J. (2014). *El reparto de lo sensible*. Buenos Aires: Prometeo.
- Rich, A. (2019). *Nacemos de mujer: la maternidad como experiencia e institución*. Buenos Aires: Traficantes De Sueños.
- Rodríguez, C. (2008). *Pariremos con placer. Apuntes sobre la recuperación del útero espástico y la energía sexual femenina*. Casilda Rodríguez [sitio web]. <https://pointpointpoint.org/wp-content/uploads/2012/06/PARIREMOS.pdf>
- Rodríguez Jurado, M. (2021, 11 de enero). Cine Gore. *Algarabía*. <https://algarabia.com/a-arte/cine-gore/>
- Rojas-Mix, M. (2006). *El imaginario : civilización y cultura del siglo XXI*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Télam (2017). Una campaña busca visibilizar problemas de salud mental durante el embarazo y el parto. <https://www.telam.com.ar/notas/201705/188076-campana-internacional-campana-salud-posparto.html>

Victoria Aichino

Nació en Córdoba Capital en 1984. Licenciada en Arte y Gestión cultural y Profesora de Artes Visuales. Egresada de la Universidad Provincial de Córdoba y de la Escuela Superior de Bellas Artes Figueroa Alcorta respectivamente. Ganadora de la convocatoria de sitio específico del Centro Cultural Córdoba 2016 con la obra colectiva *Lugar que habito*. En 2018 realizó la instalación *Viaje de Sombras* para el ciclo Tiempo de Aventuras en el Museo Evita Palacio Ferreyra y en el 2019 conformó el grupo Opia, junto a Mickaela Rozzio, que participó en la convocatoria Muro Cero con la obra *Encaja*. En el 2022 realizó una adscripción en la cátedra de Artes Combinadas de la Licenciatura de Arte y Gestión Cultural. Actualmente es profesora de Artes Visuales en nivel secundario.

Silvina Mickaela Rozzio

Nació en Córdoba capital en 1992. Es Licenciada en arte y gestión cultural y Profesora de artes visuales. Egresada de ambas carreras en la Universidad Provincial de Córdoba. Participó en diferentes exposiciones individuales y colectivas, en las cuales se destacan: exposición de obras en el festival "Fem Fabrik" 2023, la realización de un mural en el festival "Vamos les pibas" 2021, la obra "Encaja" de 2019 que fué seleccionada en la convocatoria Muro cero en la Sala Ernesto Farina de la UPC. También realizó una exposición de obras digitales en "Diseñate" 2018 evento realizado por la universidad Mariano Moreno. Ganó el primer premio en la convocatoria de sitio específico 2016 del Centro Cultural Córdoba con la obra colectiva "Lugar que habito". Actualmente dicta talleres de expresión artística inicial en la ciudad de Barcelona, España donde reside.



Como citar este artículo

Aichino, V. y Rozzio, S. M. (2023). Disensos artísticos acerca de estereotipos y maternidades. *Sendas*, 6(1), 105-126. <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/sendas/article/view/41217>.



Distorsiones disidentes. Hacia una educación musical con perspectiva de género

Dissident distortions. Towards a music education with a gender perspective

— **Macarena Fernández Barranteguy**

Universidad Nacional de Córdoba
Facultad de Artes
Profesorado en Educación Musical
makfer88@hotmail.com
Córdoba, Argentina

Recibido: 27/01/2022 – Aceptado: 27/09/2022

Resumen

Este artículo pretende dar respuesta a un interrogante surgido a partir del proceso de residencia docente, sobre la influencia de la construcción de género en el trabajo áulico en general y en la clase de Música en particular. Mediante aportes teóricos se procura ahondar en discusiones que gravitan en torno a la temática de género y sus implicancias en el quehacer artístico, para facilitar herramientas que habiliten otras maneras de pensar la enseñanza musical dentro de las instituciones educativas. El artículo se basa en el trabajo monográfico que realicé para la cátedra de Planeamiento y Práctica Docente del Profesorado de Educación Musical.

Palabras clave

Género, Educación musical, Patriarcado, Educación sexual integral, Formación docente

Sendas. Revista de Trabajos Finales de Artes · <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/sendas/>

Publicación periódica arbitrada con artículos originales sobre procesos de investigación artística producidos en el marco de trabajos finales de grado. [Licencia Creative Commons Reconocimiento-No Comercial-Compartir Igual 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/).



facultad
de artes



UNC

Universidad
Nacional
de Córdoba

Abstract

This article aims to answer a question that arose from the teacher residency process, about the influence of gender construction in classroom work in general and in the music class in particular. By means of theoretical contributions, it seeks to deepen in discussions that gravitate around gender issues and its implications in the artistic work, providing tools that enable other ways of thinking about music teaching within educational institutions. The article is based on the monographic work I wrote for the Planning and Teaching Practice course of the Music Education Teacher Training Course.

Key words

Gender, Music Education, Patriarchy, Comprehensive Sexuality Education, Teacher Training

Introducción

Este artículo forma parte de mi trabajo final para la cátedra Planeamiento y Práctica Docente del Profesorado de Educación Musical de la Universidad Nacional de Córdoba y fue elaborado en base a las experiencias del desarrollo de la práctica docente. El abordaje temático surge a partir de discusiones y situaciones que se dieron entre los/as propios/as estudiantes sumadas a comportamientos que fueron observados y analizados durante el proceso de residencia.

Una de las cosas que llamó mi atención fue la notable diferencia en el desempeño áulico entre mujeres y varones; diferencia que no solo se manifestó en las formas de trabajo, sino también en las relaciones humanas, entre pares y con la actividad musical propiamente dicha. Esto llevó a preguntarme: ¿influye la construcción de género en el trabajo áulico?

Es por ello que intento recuperar elementos teóricos e históricos que contribuyan a las discusiones que se desarrollan con respecto al tema de la construcción de género en particular y otros con los que considero tiene relación directa. Para esto me valdré de autoras/es que, desde diferentes enfoques y disciplinas, explican cómo históricamente los sistemas coloniales y el sistema patriarcal disciplinan a los sujetos para generar estructuras sólidas que mantengan un orden social beneficioso para el poder hegemónico y el capital.

Dado que las instituciones cumplen un rol fundamental de coerción social al reproducir el discurso de las clases dominantes, la escuela y el espacio áulico en particular no escapan a estos modelos de disciplinamiento prototípico (Foucault en Segato, 2018). En este sentido las relaciones de género juegan un papel fundamental en los modos vinculares de los actores educativos y si bien se pueden tratar desde una óptica particular, resulta imprescindible incorporarlas a un contexto más amplio; es decir, no verlas solamente como el vínculo entre hombres y mujeres, sino identificar cómo esas relaciones se producen y reproducen dentro del aula y de la clase de Música, y cuáles son sus orígenes y derivaciones en los procesos de enseñanza-aprendizaje.

Pretendo que este artículo contribuya a encontrar otras maneras de ver y pensar la clase de Música sin las limitaciones a las que nos subordina el encasillamiento binario de género, aportando algunas ideas metodológicas de trabajo que se aparten de esquemas binarios que pueden derivar en relaciones de subordinación inter e intra-género.

Patriarcado y Capitalismo

Siguiendo con lo que Segato (2018) plantea en sus clases, el paradigma de explotación actual supone una variedad enorme de formas de desprotección y precariedad de la vida. Las sociedades se construyen sobre estructuras moldeadas y dirigidas por sectores dominantes que imponen sistemas normativos en los que prevalecen las relaciones de poder y subordinación. Estos modos de vinculación se sostienen a partir de un principio de *crueledad* que consiste en la disminución de empatía de los sujetos. Tanto el capitalismo neoliberal como el sistema patriarcal ocupan un lugar significativo en lo que respecta a la construcción y acumulación de poder: ambos tienen como fin delinear sujetos que cumplan roles determinados sin cuestionar el orden establecido. En palabras

de Segato (2018) “el capital hoy depende de que seamos capaces de acostumbrarnos al espectáculo de la crueldad” (p. 14). Es por ello que la autora plantea que el tipo de personalidad modal de nuestra época es el psicopático, no vincular, defectivo en lo que respecta a emociones y sentimientos. Se puede decir entonces que este tipo de vinculación vaciada y utilitaria entre las personas configura el suelo perfecto para que maduren y se sostengan los proyectos capitalistas extremos en los que las desigualdades se expresan de manera cada vez más profunda.

A su vez, el sistema patriarcal también abona el suelo del que nacen las construcciones sociales desiguales, ya que a partir de lo que Segato (2003) llama la “prehistoria patriarcal de la humanidad” (p. 144), el ordenamiento de la vida social está regido por el binarismo y la asimetría de género. Tenemos por un lado la concepción binaria de género: una clasificación arbitraria del sexo en dos (masculino y femenino) según la cual se atribuye a cada una de las partes ciertas características (físicas, psíquicas, de comportamiento, etc.) y funciones dentro de la sociedad (Segato, 2018). A su vez, se asume que son posiciones complementarias en cuanto a las relaciones sexuales, ya que esta concepción del género no solo presupone una relación causal entre sexo, género y deseo, sino que también señala que el deseo refleja o expresa al género y que este refleja o expresa al deseo, lo que Butler (2007) llama “heterosexualidad institucional” (p. 80). Por otro lado, el binarismo de género esconde una estructura desigual de posiciones dentro del campo relacional de los sujetos, ya que los espacios designados a lo femenino son, en general, reducidos y de subordinación con respecto a los espacios designados a lo masculino. Estas concepciones patriarcales se producen y reproducen en el seno de las sociedades que culturalmente normalizan ciertas conductas como “normales” (López Louro, 2018; Segato, 2018) y castiga a aquellas que quedan fuera de la “heterosexualidad normativa” (Butler, 2007). Además de omitir la complejidad y diversidad que comprende la construcción de género, que veremos en el próximo apartado.

Como se mencionó hasta aquí, el sincretismo de estos dos sistemas moldea la manera que tenemos de ser y vincularnos a la vez que mantiene relaciones desiguales de poder y subordinación entre los sujetos. Y si bien son categorías que pueden resultar ajenas a la clase de Música, durante la residencia docente se pudieron observar conductas estereotipadas en lo que respecta al género, los modos de vinculación entre estudiantes y con la disciplina musical. Por ello, considero que desde el rol docente es fundamental que podamos pensar acerca del impacto que tienen dichas categorías dentro del aula, para poder generar herramientas de trabajo inclusivas y de reflexión crítica que permitan poner en jaque ciertas normativas culturales que devienen en situaciones de exclusión para y entre los/as estudiantes. Profundizaré acerca de estas herramientas metodológicas en el apartado final del artículo.

¿De qué hablamos cuando hablamos de género?

Es importante entender de qué estamos hablando cuando nos referimos a la categoría género, qué involucra y qué implicancias tiene. Como ya dijimos, la visión arbitraria del binarismo de género limita a los sujetos a permanecer en posiciones determinadas dentro de la coyuntura social y cultural, a la vez que encierra relaciones de subordinación entre sus integrantes. Dice Segato (2018), “es importante entender que género no es otra cosa que una categoría analítica, que

pretende dar cuenta de cómo representaciones dominantes, hegemónicas, organizan el mundo de la sexualidad, de los afectos, de los roles sociales y de la personalidad” (p. 28). Si bien la palabra género alude a cierta clasificación, omitirla evitaría identificar todas aquellas situaciones tácitas que existen dentro de dicha categoría. Por ello decimos que la construcción de género es un proceso complejo y diverso.

En primer lugar, Segato nos plantea que debemos separar el género del organismo biológico, el cuerpo o lo que en ciencia se llama “dimorfismo sexual”. La construcción de género pertenece al campo de lo simbólico y no es el resultado de la morfología y constitución del sexo. Es una construcción dinámica y no responde necesariamente a la rigidez del sexo; rigidez que Butler (2007) también va a poner en discusión. Entonces, si el género no parte de una condición biológica y es una construcción cultural, ¿cuáles son los mecanismos que nos llevan a asumir una identidad de género determinada?, ¿por qué tenemos una mirada binaria del género pudiendo ampliar el universo a más posibilidades?, ¿puede existir la indeterminación del género?

Como toda construcción cultural, la concepción acerca del género tiene tras de sí una larga historia que involucra a las instituciones que articulan la sociedad como la familia, la Iglesia y también la escuela. En este sentido, Segato (2018) afirma que “el género no solo es un atributo de los cuerpos sino que corre por la sangre de las instituciones que acaban marcando el cuerpo y las acciones de quienes las ocupan” (p. 67). En esta línea y haciendo foco en las instituciones educativas, López Louro (2018) nos va a decir que las marcas más permanentes que atribuimos a las escuelas no se refieren a los contenidos pragmáticos, sino a las situaciones comunes o extraordinarias que vivimos día a día en su interior y que “las marcas que nos hacen recordar, aún hoy, de esas instituciones tienen que ver con las formas cómo construimos nuestras identidades sociales, especialmente nuestra identidad de género y sexual” (p. 11). Podemos corroborar estas afirmaciones cuando analizamos los roles que se asignan a hombres y mujeres dentro del ámbito familiar. También se manifiestan en el mundo del trabajo, el terreno educativo y la labor docente. Se reflejan en cómo históricamente se han distribuido los cargos de mayor jerarquía entre los hombres, ubicando a las mujeres en los niveles inferiores; la diferenciación en los uniformes de los/as estudiantes, etc. Podría seguir nombrando ejemplos en torno al tratamiento distinto que ocupan los roles femeninos, masculinos e intersexuales dentro de las instituciones, pero me parece fundamental que cada persona haga su propio ejercicio de análisis y deconstrucción.

Hasta aquí vimos cómo los sectores dominantes de la sociedad, a través de las instituciones, influyen el ejercicio y desarrollo de la construcción de género de los sujetos. Pero ¿cuáles son los orígenes que nos llevan a obtener como resultado una sociedad basada en el binarismo de género (y con ello posiciones de poder y subordinación)?, o bien, ¿cómo llegamos a ser “hombre” o “mujer”? Segato (2018) explica que, en el campo del género y la sexualidad, existen al menos cinco *universales* que representan el origen, la justificación y legitimación del sistema patriarcal y la relación de subordinación de lo femenino hacia lo masculino. Al decir *universales* no se refiere a que se encuentren en todas las sociedades, pero sí a que están dispersados por los cinco continentes. Entre estos *mitos* podemos destacar: el “mito de las amazonas” o matriarcado originario que, al ser derrotado, da inicio a la historia de la civilización (en occidente podemos decir que toma forma en el mito adánico); la universalidad del conocimiento de la experiencia de la violación; la fórmula

mítica de la vagina dentada que alude a la peligrosidad de lo femenino; y la adquisición del *status masculino* como resultado del proceso iniciático de aprobación. Estos mitos no solo naturalizan y supeditan la construcción de género según la condición biológica de los sujetos, sino que van posicionando a lo femenino como género reducido dentro el entramado social.

Pero ¿cómo se produce el anclaje de género?, es decir, ¿cómo nos construimos hombres o mujeres independientemente de nuestro sexo biológico? Para comprenderlo, es imprescindible recurrir a Butler y a su obra fundamental *Gender Trouble* (1990) ya que hasta ese momento no existían estudios profundos sobre la idea de género en el ámbito académico. Sobre esto dice Butler (2007):

La postura de que el género es performativo intenta poner de manifiesto que lo que consideramos una esencia interna del género se construye a través de un conjunto sostenido de actos (...) De ésta forma se demuestra que lo que hemos tomado como un rasgo –interno– de nosotros mismos es algo que anticipamos y producimos a través de ciertos actos corporales, un efecto alucinatorio de gestos naturalizados (...) La performatividad no es un acto único, sino una repetición y un ritual que consigue su efecto a través de su naturalización en el contexto de un cuerpo, entendido como una duración temporal sostenida culturalmente (p. 17).

La teoría de Butler termina de echar por la borda la concepción de que la construcción de género responde a mandatos naturales y/o biológicos y que esos “rasgos internos” de género en realidad son construcciones naturalizadas por la cultura y sostenidas en el tiempo, que demarcan comportamientos y roles dentro de las sociedades. Estos roles se transforman en normas de género que podemos ver reflejadas en la heterosexualidad normativa (heterosexualidad obligatoria o complementariedad heterosexual de los cuerpos), dominio de la masculinidad, feminidades adecuadas o inadecuadas, entre otras.

Tenemos hasta aquí que la construcción de género es un fenómeno social condicionado por el sistema patriarcal que utiliza como herramienta de coerción a las diferentes instituciones del entramado social, para desarrollarse de un modo específico, permitiendo mantener la supremacía de lo masculino por sobre lo femenino.

Género y Patriarcado: La corporación masculina

Anteriormente nos referimos al patriarcado como un sistema desde el cual se cimientan las construcciones sociales desiguales. Como todo sistema, posee un conjunto de procedimientos y normativas que regulan el funcionamiento del grupo de individuos que lo componen. Segato (2018) habla de *pedagogía del patriarcado* y enumera algunos de los elementos distintivos que la componen, de los cuales me resulta fundamental resaltar dos: el *mandato de masculinidad* y el *corporativismo masculino*.

En el apartado anterior, me referí a los *universales* que de algún modo justifican y legitiman al sistema patriarcal; entre ellos se nombran los rituales de iniciación para obtener el *status de*

masculinidad. Sobre esto dice Segato (2018): “Las iniciaciones masculinas en las más diversas sociedades, muestran esta necesidad de titulación mediante desafíos y pruebas que incluyen la anti-socialidad, la crueldad de alguna forma y el riesgo” (pp. 42-43).

En este sentido, podemos decir que los rituales de iniciación masculina incluyen situaciones de violencia que se transforman en obstáculos a superar. Cada superación acerca a los sujetos a una posición de masculinidad más definida que se parece más a una adquisición de título y prestigio que a un proceso de maduración y aprendizaje. Estos obstáculos se van renovando permanentemente, produciendo un ejercicio constante de masculinidad que comprueba su vigencia y, a su vez, genera posiciones desiguales dentro del sistema que causan situaciones de violencia intra-género. Quienes acatan esta doctrina y cumplen con el mandato de masculinidad obtienen reconocimiento dentro del grupo que funciona de manera corporativa. Al respecto, Segato sostiene que “los trazos idiosincráticos del grupo de asociados que constituye una corporación son: 1. La fidelidad a la corporación y a sus miembros [...] 2. La corporación es internamente jerárquica” (p. 48). De este modo, entendemos que no solo existen posiciones diferenciadas dentro del ser masculino, sino que esas diferenciaciones operan también contra lo femenino.

Es importante entender cómo se constituyen las relaciones intra e inter-género para poder desentrañar conflictos que se presentan cotidianamente dentro del aula. Muchas de las situaciones que hoy llamamos *bullying* no son otra cosa que situaciones de violencia y/o adoctrinamientos inter e intra-género.

Género y Educación: Un diálogo obligatorio

Como hemos visto hasta aquí, los poderes hegemónicos garantizan la continuidad del sistema patriarcal, el cual les permite definir roles estereotipados dentro de las sociedades para beneficio propio. Dentro del campo de la sexualidad, la concepción binaria del género instaaura roles y formas vinculares desiguales entre los sujetos, siendo las instituciones herramientas clave de coerción ya que operan directamente sobre los grupos sociales.

Si bien las instituciones educativas no escapan a estos procesos, suelen presentarse como espacios que permiten poner en discusión estas imposiciones. En este sentido, Morgade y Alonso (2008) explican que, en América Latina, las investigaciones se han volcado hacia la *caja negra* de los procesos cotidianos escolares:

Los resultados han sido consistentes en mostrar la persistencia de significaciones estereotipadas tanto en el “currículum formal” prescripto por la administración educativa, como en el llamado “currículum oculto”, constituido por las expectativas de rendimiento y comportamiento hacia mujeres y varones, y en las omisiones sistemáticas de temas relevantes para la vida personal o profesional de las mujeres: el llamado “currículum omitido” que, centralmente, silencia cuestiones vinculadas con la sexualidad, la violencia y la precarización laboral (p. 3).

Aunque permanecen ciertas orientaciones que insisten en mantener determinados tabúes sociales dentro de la escuela, por su condición dinámica y permeable a la influencia de otros dispositivos como los medios masivos de comunicación y las tecnologías de la información, entre otros, la escuela presenta ciertas contradicciones propias a la diversidad de los sujetos que la componen: si bien procura mantener una línea que apunta en el sentido de lo hegemónico, al mismo tiempo, prohíbe cualquier tipo de manifestación sexual:

Mientras que el principal sentido que los medios de comunicación imprimen a las cuestiones de la sexualidad en el mundo adolescente refieren a la diversión y el entusiasmo, para la escuela se impulsa el ocultamiento y la regulación: la reglamentación de la forma de vestir y el maquillaje, la negación de la libido en la enseñanza y el aprendizaje, las cautelas en la educación sexual, la vigilancia de las masculinidades mediante los abusos homofóbicos, la obligada invisibilidad del acoso sexista, tienden a la conservación de la subordinación femenina y del valor de la heterosexualidad por sobre toda otra posibilidad (Morgade y Alonso, 2008 , p. 5).

En el territorio de la educación sexual propiamente dicha, los enfoques educativos han ido variando conforme los cambios producidos en el seno de la sociedad. En nuestro país, el resultado del esfuerzo de grupos emergentes, organizaciones sociales y políticas, ha permitido el surgimiento de normativas como la Ley 26.150 por la que se crea el Programa Nacional de Educación Sexual Integral (ESI) (Honorable Congreso de la Nación Argentina, 2006). Si bien la Ley legitima que se hable sobre sexualidad en la escuela, existen debates en torno a los diferentes enfoques que presenta el tema de la educación sexual, ya que no necesariamente se habilitan discursos liberadores.

Morgade (2006) explica que una de las visiones tradicionales que mayormente se implementa en los programas de Educación Sexual tiene que ver con los modelos *biologistas* que se enfocan en la fisionomía humana, el aparato reproductor y la genitalidad, pero desligados de las emociones y la construcción simbólica de la sexualidad que le dan sentido al uso de ese cuerpo biológico. Por otro lado, el modelo *biomédico* pone el eje en las enfermedades y los efectos no deseados de la sexualidad, lo cual no solo deja fuera aspectos afectivos y simbólicos de la construcción sexual, sino que puede provocar que la sexualidad sea concebida como un acto amenazante. También se incorporan perspectivas centradas en *temas jurídicos* que se ocupan de las diferentes formas de abuso que viven con frecuencia niños/as y jóvenes; frecuencia que no deja de sorprender e indignar. Pero es una visión que tampoco reúne la multiplicidad de situaciones que tanto estudiantes como docentes atraviesan en torno a su construcción sexual. El enfoque más novedoso es el relacionado con los *estudios de género*, ya que no solo pone en diálogo aquellas perspectivas tradicionales nombradas anteriormente, sino que entiende que el cuerpo está inmerso en un tejido de relaciones sociales que le dan sentido. En palabras de Morgade (2006):

No se trata solamente de estudiar las peculiaridades que cada grupo de sexo –género, edad, generación, etc.– pueda desarrollar. Al introducir la noción de “desigualdad”, la perspectiva de género está trabajando también sobre las relaciones de poder que la construcción social de la sexualidad implica. Esto lleva a analizar los modos en que operan los prejuicios sociales acerca de lo “adecuado” o no para que las mujeres sean “femeninas” y que los varones sean

“masculinos”. La coerción sexual, los mitos con respecto a la sexualidad, los temores a concurrir a los servicios de salud, el desconocimiento del propio cuerpo, y tantas otras limitaciones que sufren las personas a lo largo de su vida, tienen sus raíces en la sociedad y no solamente en la constitución subjetiva individual (p. 6).

De esta manera, los enfoques relacionados con los *estudios de género* habilitan canales discursivos que visibilizan una multiplicidad de situaciones y elementos involucrados en torno a la construcción de la sexualidad, pero sin dejar de lado el conocimiento y cuidado del cuerpo, a la vez que incorporan nuevas perspectivas de interpretación y vinculación con este y la posibilidad de identificar situaciones de desigualdad, violencia y/o abuso. Por otro lado, posibilitan que se admitan discusiones con marco histórico acerca de las expectativas sociales en cuanto a los cuerpos sexuados de hombres y mujeres, los estereotipos y las desigualdades que existen entre lo femenino y lo masculino. Además incorporan la dimensión de lo afectivo y el goce como elementos transversales de la vida sexual. Por último, permiten que se hable de sexualidad en todos los niveles de escolaridad ya que deja de hacer foco en la genitalidad y amplían el universo a todas las etapas de la vida que constituyen experiencias de aprendizaje y desarrollo en torno a la construcción de sexualidades e identidades de género.

Género y Música: tribulaciones, lamentos y nuevos horizontes

Al igual que ocurre con el binarismo de género, las diferentes disciplinas artísticas también son construcciones históricas, culturales y sociales que no escapan a las tensiones existentes dentro del campo relacional de los sujetos, muchas veces devenidas en vínculos de poder-subordinación, donde el discurso de los sectores dominantes se impone con “verdades” y formas de ver y relacionarse con el mundo. Estas “verdades” van conformando lo que entendemos como sentido común. Es decir, se imponen y reproducen hasta lograr que los sujetos las practiquen sin ningún tipo de cuestionamiento, con lo cual se normalizan culturalmente. Es por ello que, dada su pregnancia en el mundo actual, las disciplinas artísticas no están libradas de visiones y roles de género estereotipados y muchas veces son el medio para sostener y alimentar los vínculos sociales desiguales.

Si nos situamos en el campo musical, encontraremos un universo de “verdades” que históricamente han moldeado y condicionado a los actores a la hora de hacer y/o escuchar, y que ocultan en su interior discursos colonizadores generalmente dotados de una fuerte perspectiva androcéntrica, a la vez que presentan una marcada división de roles por género. Estos discursos se pueden corroborar fácilmente si pensamos, por ejemplo, en la escasa participación que han tenido las mujeres en la construcción hegemónica de la historia de la música. Pero si escurramos un poco más profundo, veremos cómo también aparecen en los procesos de subjetivación y en el universo simbólico de los sujetos, incluso condicionando la manera de interpretar los sonidos.

Green (2001) explica que en su forma de máxima polarización, lo masculino se presenta con características activas, productivas y creativas, ligado a la mente y la razón, por lo que, en el campo de lo artístico, se asocia directamente con la producción. En cambio, a lo femenino, se le atribuyen

características pasivas, reproductoras y cuidadoras, que derivan en la subordinación femenina al cuerpo, y se lo asocia con la susceptibilidad del sentimiento. Mientras que lo masculino produce cultura, lo femenino está ligado a la naturaleza. Estas interpretaciones históricas de lo femenino y masculino se ven reflejadas en el mundo del trabajo. Lo masculino se relaciona directamente con la esfera pública y la labor asalariada, y a lo femenino se le asignan las tareas domésticas, de crianza y cuidado. Incluso cuando la mujer se imbuje en la esfera pública suele ser en áreas que marcan de algún modo sus actividades de la esfera privada, por ejemplo, la construcción pedagógica de la modernidad que permitió a la mujer ocupar tareas educativas/docentes y construyó la identidad de la “señorita maestra heterosexual” (Morgade y Alonso, 2008) que perdura hasta nuestros días.

De la misma forma, y adentrándonos a lo específicamente musical, estas interpretaciones históricas de lo femenino y lo masculino se entrelazan con lo que Green (2001) denomina *significados musicales intrínsecos* y *significados musicales evocados*. Con *intrínseco*, se refiere a la organización que tienen los materiales musicales dentro de una pieza que, si bien constituyen un sentido interno al propio universo musical, responden a un cierto orden para que puedan ser percibidos por la mente del/la oyente. Con *significados evocados*, sugiere aquellos elementos extramusicales que se convierten en factores simbólicos y contextualizadores que dan cuenta de las circunstancias sociales que atraviesan a la producción, distribución y recepción.

En suma, el condicionamiento generado por la construcción histórica de lo que debe ser y los lugares que pueden ocupar lo femenino y masculino, más la manera de crear sentido a partir de los significados musicales, conforman la idea de lo que Green denomina *patriarcado musical*:

El concepto que denominaré patriarcado musical contribuye al conocimiento de la historia de las prácticas musicales de las mujeres. La división del trabajo musical en una esfera pública, en gran medida masculina, y una esfera privada, en gran parte femenina, es un rasgo de la historia de la música occidental así como de muchas culturas musicales del mundo (...) Sin embargo, como en el patriarcado en general, el trabajo musical público de las mujeres, se ha basado en gran medida en las características de su trabajo musical privado. Es más, las mujeres han participado principalmente en actividades musicales que, de alguna manera, permiten la expresión simbólica de las características “femeninas” (p. 25).

Si revisamos el rol de la mujer en la historia hegemónica de la música occidental, veremos que le fueron permitidas ciertas actividades que responden a las definiciones patriarcales de feminidad. Más allá del rol docente, una de las primeras actividades musicales legitimadas en las que se desarrollaron las mujeres fue el canto. Green analiza el vínculo de la figura de la cantante con las definiciones patriarcales de feminidad y establece cuatro tópicos que lo justifican. En primer lugar, la exhibición y el cuerpo como instrumento: “la cantante está literal y metafóricamente en sintonía con su cuerpo. Al mismo tiempo es víctima de sus vicisitudes” (p. 37). En segundo lugar, la ausencia de tecnología en el canto, ya que el patriarcado otorga a lo masculino el control de la naturaleza mediante la tecnología, y la mujer es parte de esa naturaleza controlada. En tercer lugar, la imagen de la cantante asalariada que exhibe en público su cuerpo y su voz, en relación con la seductora sexual y/o prostituta. En cuarto lugar, la relación directa del acto de cantar con la madre

que le canta a su bebé, según Green “una práctica que se produce en todas las culturas conocidas y que debe ser una de las pocas costumbres universales de la humanidad” (p. 38). Afortunadamente, la mujer se ha ido abriendo camino y ocupando diferentes roles dentro de la actividad musical. Desde desarrollarse como instrumentista, hasta incursionar en actividades que han sido históricamente territorio de lo masculino y que incluso se ven como amenazas de la feminidad, como lo es la composición. También, ha logrado ocupar espacios de conducción dentro del ámbito educativo.

Para ampliar el enfoque de lo que Green denomina significados musicales intrínsecos y evocados, partiremos de la falsa premisa que le otorga al arte musical características autónomas, universales y hasta naturales por su condición de arte abstracto que conjuga sonidos y que solo en algunos momentos entabla vínculos explícitos con referencias extrasonoras (Vicari, 2015; Swanwick, 1988); esto vale, sobre todo, si pensamos en la música instrumental que no posee ningún tipo de anclaje extramusical como puede ser la letra o poesía. Pero como dijimos al comienzo de este apartado, las expresiones artísticas son construcciones sociales y tanto los hacedores como los receptores musicales son sujetos históricos. Todo lo que nos es enseñado tiene un vector histórico, incluso la manera de percibir los sonidos, por lo que es fundamental pensar en que ambas categorías (intrínseco/evocado) conviven. En palabras de Vicari (2015):

...toda creación musical, aunque tenga pretensiones de suma autonomía, se encuentra en un contexto de producción, distribución y recepción en los cuales también se construyen sentidos (...). El significado intrínseco y el significado evocado se relacionan dialécticamente y se vuelven inescindibles en el plano práctico. Ambas formas de significar operan en manera distinta aunque articulada (pp. 249-250).

Green (en Vicari, 2015) llamará *perfiles* al conjunto de relaciones socioculturales que inciden sobre los sujetos en los momentos en que evocan ideas e imágenes a partir de las audiciones musicales; se puede decir que existen perfiles vinculados a los roles de género. De la misma manera que cuando escuchamos *Peer Gynt* Op.23 de Edvard Grieg pensamos en un amanecer gracias a la insistencia de los dibujos animados en utilizar esa composición para representar ese momento del día, ocurre con determinadas músicas o elementos musicales que son caracterizados como femeninos o masculinos. Es vasto el abanico de ejemplos que se pueden señalar, por lo que nombraré solo algunos: finales masculinos por ser en tiempo “fuerte” y femeninos en tiempo “débil”; cierta atribución femenina a las armonías consonantes por sonar “más dulces” y masculinas a las disonantes; categorizaciones tímbricas/instrumentales aparentemente “más femeninas” como los instrumentos de cuerda o el piano y “masculinas” como los instrumentos de percusión y vientos de metal, bajo la excusa de que requieren mayor fuerza muscular para su ejecución; connotaciones masculinas a la música “vigorosa” y femeninas a la música “suave”; afirmar que una mujer “ejecuta como hombre” un instrumento porque posee una técnica desarrollada, y al revés, considerar afeeminado a un hombre que elige ejercer la docencia o el canto, etc. Resulta de gran importancia en la tarea docente reflexionar de manera crítica acerca de estos preceptos, para comenzar a deconstruir el sentido común que las definiciones patriarcales históricamente han erigido sobre el ejercicio y enseñanza del arte musical.

La clase de Música...

Es el espacio donde confluyen la construcción simbólica e histórica del cuerpo, la visión de género y su representación en las prácticas artísticas. Es el lugar que nos permite resignificar a través de la mirada crítica, el intercambio y la discusión aquellos preceptos normalizados culturalmente que provocan los vínculos desiguales entre los sujetos. En la clase de música, arte y educación se combinan permitiendo explotar aquellas características poderosas que ambos términos poseen: la capacidad de significar, el potencial transgresor y la implicancia afectiva y emocional que existen tanto en la práctica artística como en la triangulación pedagógica.

De la misma manera, las tensiones existentes en el seno de las sociedades se transforman en realidades palpables dentro de las instituciones educativas en general y el aula en particular, convirtiéndose en conflictos que por acción u omisión involucran a estudiantes, docentes, autoridades escolares y políticas públicas educativas. En nuestro país, la sanción de la ESI legitimó que en la escuela se hable de sexualidad haciendo foco en la perspectiva de género. Sin embargo, según un informe realizado por el Ministerio de Educación de la Provincia de Córdoba (2017) sobre el estado de implementación de la ESI a diez años de su promulgación, más del 50% de las instituciones educativas de la provincia aún no la ha implementado con el enfoque que la Ley propone, sino que reproduce modelos *biologistas* que esta pretende superar. En este sentido y haciendo foco en la clase de Música, Green (2001) dice:

La escuela contribuye a la reproducción de las prácticas y significados marcados por el género, cuya evolución puede seguirse en la historia de la interpretación musical occidental. Sin embargo, la escuela no logra esa reproducción mediante el ofrecimiento bruto de oportunidades, sino que toma parte en la perpetuación de sutiles definiciones de feminidad y masculinidad como connotaciones en las prácticas musicales, en la que los alumnos vuelcan sus deseos de conformidad, no solo ni necesariamente con la escuela, sino con el campo global del género y la política sexual (p. 183).

Si repasamos lo que el Programa Nacional de Educación Sexual Integral (Marina, 2012; 2018) propone como *lineamientos curriculares de la ESI* para educación artística, veremos cómo claramente hace hincapié en problemáticas que gravitan en torno a la cuestión de género:

- El reconocimiento de las posibilidades expresivas de mujeres y varones a partir de diferentes lenguajes artísticos.
- La valoración del cuerpo humano como instrumento de expresión vocal, gestual, del movimiento, etc.
- La exploración de los diferentes lenguajes artísticos en igualdad de condiciones para todas las personas, removiendo prejuicios de género.
- La valoración de las propias producciones y las de los/las compañeros/as.
- La reflexión y análisis crítico en torno a la valoración de patrones hegemónicos de belleza y la relación con el consumo.

- La indagación y el análisis crítico sobre la construcción social e histórica del ideal de belleza y del cuerpo para varones y mujeres.

Por otro lado, estos lineamientos se pueden articular con algunos de los ejes planteados en los *núcleos de aprendizajes prioritarios* para la clase de música, aprobados por el Consejo Federal de Educación (CFE) (Ministerio de Educación de la Nación, 2012), en sucesivas etapas entre 2004 y 2012. De ellos se destacan:

- La reflexión crítica, tendiendo a la igualdad de oportunidades para todos y todas, acerca de actitudes discriminatorias y estigmatizadoras vinculadas a la realización musical en relación con los roles instrumentales estereotipados.
- El conocimiento sobre las formas de circulación y difusión de la música en los medios masivos de comunicación a partir de diferentes enfoques: ideológico, económico, cultural, social, entre otros.

La articulación de estas recomendaciones ministeriales nos invita a problematizar el mundo de estructura binaria dentro de la clase de música, permitiéndonos abordar metodologías para favorecer la reflexión sobre modelos socioculturales dominantes que nos llevan a reproducir roles de género estereotipados dentro del quehacer musical, la igualdad de oportunidades expresivas y participativas, y la mirada crítica sobre cómo la producción artística es (o deja de ser) tratada en los medios de comunicación y de información. Por otra parte, las recomendaciones sirven como base para pensar en nuevas propuestas que continúen incorporando problemáticas identificadas por estudiantes y docentes en torno a la cuestión de género que se articulen con modos de expresión artística como:

- Incorporar al repertorio obras de intérpretes y compositoras/es mujeres y grupos disidentes.
- Promover la vivencia del goce como parte del quehacer musical.
- Generar estrategias que permitan que los/las estudiantes no asuman roles estereotipados en actividades de ejecución instrumental, a la vez que se facilitan experiencias de participación y expresión para todos y todas a través de múltiples instrumentos.
- Incluir la audición/visión de obras que se presentan como transgresoras o proponen la provocación y el escándalo como estrategia estética.
- Promover análisis artísticos que se aparten de reduccionismos y caracterizaciones femeninas y/o masculinas de los elementos que componen una obra.

Signos y condicionamientos de género observados durante la residencia docente

Como mencioné al comienzo del artículo, lo que motivó el abordaje de este tema fue la observación de situaciones que se presentaron durante el proceso de residencia que, si bien no

estaban relacionadas con el proyecto inicial de práctica, fueron tan contundentes que sirvieron para analizar la reproducción de signos marcados por los condicionamientos que produce la visión hegemónica acerca del género dentro del aula y en la clase de música en particular. Entre esas situaciones, se pudieron identificar algunas de las problemáticas que se trataron en este artículo, entre las que se destacan:

- La presencia de modos vinculares corporativos/patriarcales que derivaron en situaciones de violencia inter e intra-género.
- La elección o rechazo de instrumentos por parte de los/as estudiantes, sujeta a la visión estereotipada de roles por género.
- La ejecución vocal/instrumental condicionada por modelos hegemónicos de ser y hacer música.
- El trabajo/producción áulica obstaculizado por el constante ejercicio de masculinidad ejercida por un grupo de estudiantes.
- La elección de un repertorio musical hegemónico.
- La diferenciación en el desempeño áulico entre hombres y mujeres.

Se puede decir que la mayoría de estas problemáticas se produjeron a partir de esos modos de vinculación corporativa. El ejercicio de masculinidad fue muy marcado en un grupo de estudiantes –varones principalmente– que ejerció una gran presión sobre el resto. Algunos estudiantes sucumbieron a estas presiones y se incorporaron de inmediato al grupo. Los que no lo hicieron fueron víctimas de burlas con marcadas connotaciones homofóbicas. En este sentido, hay coincidencias con lo que Segato (2018) plantea al decir:

que la primera víctima del mandato de masculinidad son los mismos hombres, que hay una violencia de género que es intra-genero y que la violencia contra las mujeres se deriva de la violencia entre hombres, de las formas de coacción que sufren para que no se esquiven de la lealtad a la corporación, a su mandato, a su estructura jerárquica a su repertorio de exigencias y aprobaciones (p. 48).

Algo similar ocurrió a la hora de elegir los roles instrumentales que cada uno/a iba a ocupar. El mismo grupo de estudiantes monopolizó la totalidad de los instrumentos de percusión, ignorando la actividad vocal e instrumental armónica. Elección que no es casual si pensamos en lo que nos plantea Green (2001) con respecto a la feminización que produce la acción de cantar o tocar guitarra, frente a la de percutir. Algo a tener en cuenta es que por un momento surgió de ellos mismos dar un espacio a lo vocal, ya que la primera acción que realizaron al apropiarse de los instrumentos fue la de cantar “canciones de cancha”, práctica que de algún modo abrió un canal de expresión musical. En este sentido, me resulta adecuado tomar el concepto de evocación que propone Green (2001) para pensar que el canto de cancha es una práctica aceptada por las masculinidades y puede servir como herramienta o puntapié inicial para desarrollar actividades en relación al canto con grupos que presentan estas problemáticas. De todos modos, en el contexto de la actividad que

se estaba proponiendo, esa acción permitió que el grupo se siguiera imponiendo sobre el resto de los y las estudiantes, en este caso desde lo sonoro. El problema se resolvió metodológicamente, exigiendo que los tres grupos instrumentales (canto, guitarras, percusión) estuvieran compuestos de manera mixta, lo cual posibilitó la participación igualitaria de varones y mujeres dentro del ensamble, a la vez que permitió dispersar al grupo problemático. Hay que tener en cuenta que el ensamble es una práctica colectiva y colaborativa, en donde uno de los requerimientos fundamentales es que sus integrantes se escuchen entre sí. Quedaron conformados tres grupos mixtos y, si bien se presentaron algunas tensiones hacia el interior de estos –por ejemplo en el grupo de cantantes a la hora de elegir la temática de la letra de la canción que componían–, fueron resueltas de manera democrática y sin necesidad de recurrir a expresiones insultantes o violentas.

En cuanto a la diferenciación en el desempeño áulico de varones y mujeres, fue notable la actitud de cooperación y perseverancia de y entre las estudiantes para lograr los objetivos musicales propuestos, en contraposición a la actitud indiferente y a veces de boicot de algunos chicos para con sus compañeros/as y la actividad misma. Fue llamativo que, a través de una encuesta anónima realizada en el marco de una autoevaluación sobre nuestra propia práctica, salió a la luz que esta actitud generaba una gran molestia en numerosos/as estudiantes: a partir de la pregunta “¿qué fue lo que menos te gustó de la experiencia?”, las respuestas giraron en torno a la actitud de “algunos compañeros que se portan mal y hacen perder el tiempo”. Por estas razones, decidimos incorporar dentro de los criterios de evaluación algunos ítems que tenían que ver con la predisposición al trabajo grupal, la apertura hacia nuevas propuestas y la valoración de las propias producciones y de las de compañeros/as.

Añadir e implementar estas microdecisiones a la propuesta didáctica inicial permitió poder llevar a cabo el proyecto en su totalidad a la vez que posibilitó desplazar prejuicios de algunos/as estudiantes acerca del quehacer musical, ya que no solo lograron cumplimentar con el trabajo, sino que se permitieron disfrutar del proceso.

No quisiera dejar de mencionar algo que llamó mi atención: muchas chicas participaban de actividades musicales extraescolares, lo cual permitió que tuvieran un desenvolvimiento musical más fluido. En contraposición, la mayoría de los chicos practicaba deportes en sus horarios fuera de la escuela; solo uno de ellos concurría a una academia musical. En este sentido, me parece oportuno agregar lo que plantea Terigi (1998) cuando señala que a diferencia del lugar relevante que poseen las artes a nivel cultural, la presencia y el sentido de la educación artística en el currículum escolar ocupa el disminuido rol de saberes de segunda categoría o *saber inútil*, lo cual niega el particular potencial pedagógico que tienen. Pareciera ser que en el contexto de las prácticas docentes llevadas a cabo, la actividad musical en su conjunto estuvo atravesada por una visión patriarcal que de algún modo la feminiza en relación a otras disciplinas en concordancia con lo que propone la bibliografía abordada.

Conclusiones

Con lo dicho hasta aquí, podemos afirmar que todo acto educativo involucra posicionamientos políticos que hacen a la construcción sociocultural de la visión de género y sus implicancias. La escuela toma posicionamiento y por acción u omisión ejerce influencia sobre los individuos que la componen, a la vez que representa un microespacio en donde también se reflejan las tensiones y resistencias que ocurren dentro del campo relacional de los sujetos que conforman la sociedad. Al estar atravesada por otras instituciones, la escuela posee una naturaleza diversa y heterogénea donde coexisten tradición y vanguardia.

Pensar la educación desde una perspectiva de género es un horizonte lejano, pero posible. La problemática no se reduce solo a la cuestión de género, sino que se vincula con otras formas de dominación que permiten sostener las relaciones desiguales entre los sujetos. En nuestro país, felizmente, se han ampliado los procedimientos educativos y legales que respaldan a estudiantes y docentes frente a actos discriminatorios o de silenciamiento.

El arte en general y la clase de música en particular tienen la potencia de impactar en el plano de lo afectivo y emocional a la vez que comparten características expresivas y transgresoras. Quizás una de las principales expectativas de la educación artística sea, tomando las palabras del maestro Juan Antonio Abreu (Smaczny y Stodtmeier, 2009), la de *educar la sensibilidad*, desarrollando al mismo tiempo que la singularidad, la conciencia y reciprocidad de las y los estudiantes para resignificar aspectos culturales de opresión en pos de formas de convivencia más beneficiosas para todos y todas.

Bibliografía

- Butler, J. (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- Green, L. (2001). *Música, Género y Educación*. Madrid: Ediciones Morata.
- López Louro, G. (2018). Pedagogías de la Sexualidad. En G. L. Louro (Org.), *O corpo educado: pedagogias da sexualidade* (pp. 9-42). Belo Horizonte: Autentica.
- Morgade, G. (2006, abril). Educación en la sexualidad desde el enfoque de género. Una antigua deuda de la escuela. *Novedades Educativas*, 184. <http://www.unter.org.ar/imagenes/Gracia-la%20Morgade-%20Tradiciones%20%281%29.pdf>.
- Morgade, G. y Alonso, G. (Comps.) (2008). *Cuerpos y Sexualidades en la escuela. De la normalidad a la disidencia*. Buenos Aires: Paidós.

- Segato, R. (2003). *Las estructuras elementales de la violencia. Ensayos sobre género entre la antropología, el psicoanálisis y los derechos humanos*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- Segato, R. (2018). *Contra-pedagogías de la crueldad*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Smaczny, P y Stodtmeier, M. (Directores). (2009). *El Sistema*. [Documental] EuroArts Music; Novapool Pictures.
- Swanwick, K. (1991). *Música, Pensamiento y Educación*. Madrid: Ediciones Morata.
- Terigi, F. (1998). Reflexiones sobre el lugar de las artes en el currículum escolar. En J. Akoschky et al., *Artes y Escuela. Aspectos curriculares y didácticos de la educación artística* (pp. 5-58). Buenos Aires: Paidós.
- Vicari, P. (2015). De la monodia patriarcal a la polifónica de género. Nuevas perspectivas para la planificación didáctica en la enseñanza de la música. En A. M. Bach (Coord.), *Para una didáctica con perspectiva de género* (pp. 235-269). Buenos Aires: Miño y Dávila editores.

Fuentes

- Honorable Congreso de la Nación Argentina (2006, 4 de octubre). Ley 26.150. Por la que se crea el Programa Nacional de Educación Sexual Integral (ESI). <https://www.argentina.gob.ar/normativa/nacional/ley-26150-121222>.
- Marina, M. (Coord.) (2012). *Educación sexual integral para la educación secundaria II: contenidos y propuestas para el aula. Serie Cuadernos de ESI*. Buenos Aires: Ministerio de Educación de la Nación.
- Marina, M. (Coord.) (2018). *Educación sexual integral para la educación secundaria II: contenidos y propuestas para el aula. Serie Cuadernos de ESI*. Buenos Aires: Ministerio de Educación de la Nación.
- Ministerio de Educación de la Nación (2012). *Núcleos de Aprendizajes Prioritarios. Educación Artística*. Resolución CFE 141/1, Anexo II.
- Ministerio de Educación de la Provincia de Córdoba (2017). *Estado de Implementación de la Educación sexual integral en la Provincia de Córdoba*. Recuperado de <https://www.igualdadycalidadcba.gov.ar/SIPEC-CBA/PolSocioeducativas/ESI/ImplemESI/Fasciculo%2000%20-%20Introdutorio%20-%20%2017-09-17.pdf>.

Macarena Fernández Barrandeguy

Profesora en Educación Musical por la Universidad Nacional de Córdoba. Actualmente es Profesora adscripta en la cátedra Residencia y Practica Docente IV: Nivel Medio perteneciente a la misma universidad y docente de Música en nivel secundario. Participó como tallerista en el Encuentro de Profesorados de la Facultad de Artes (UNC) *Un gesto para compartir presencias* (2022). Paralelamente a la labor docente, es guitarrista y cantante y ha participado en los colectivos artísticos *Territorio de Pájaros-La bandada que sale de lo roto* y *TangoPorMujeres*. Actualmente se desarrolla como guitarrista y cantante de tango.



Como citar este artículo

Fernández Barrandeguy, M. (2023). Distorsiones disidentes. Hacia una educación musical con perspectiva de género. *Sendas*, 6(1), 127-144. <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/sendas/article/view/41218>.



EdFA Editorial de la
Facultad de Artes

e egresados

ip investigación
y producción

A facultad
de artes

	UNC	Universidad Nacional de Córdoba
---	-----	---------------------------------------