

Código ISSN N° 2618-4621

ACTAS Y COMUNICACIONES UNGS

**IV Jornadas de Cultura y
Lenguajes Artísticos.
Reconfiguraciones de los
espacios culturales
contemporáneos**

**Coordinadores: Sandra Ferreyra y Lucas
Rozenmacher**

**Compiladoras: Daiana González y
Brenda Sánchez**

**Secretaría de Investigación
Universidad Nacional de General Sarmiento**

Juan M. Gutiérrez 1150 - B1613GSX
Los Polvorines - Provincia de Buenos Aires
República Argentina

Tel. (54) (11) 4469-7530 – Int. 7530
Correo electrónico: actas@@campus.ungs.edu.ar
<https://www.ungs.edu.ar/>



IV JORNADAS **DE CULTURA** **Y LENGUAJES ARTÍSTICOS**

Reconfiguraciones de los espacios culturales contemporáneos

6,7 y 8 de noviembre de 2019

Multiespacio Cultural UNGS, Los Polvorines

Buenos Aires, Argentina

Organizan:

Licenciatura en Cultura y Lenguajes Artísticos

Área de Cultura/Culturas

[Instituto del Desarrollo Humano]

Comité académico

Dr. Aldo Ameigeiras, Dr. Tomás Calello, Dr. Rocco Carbone, Dra. Carla del Cueto, Dra. Sandra Ferreyra, Dra. Martina López Casanova, Dr. Heber Ostroviesky, Lic. Victoria Pirrotta, Dra. Alejandra Torres, Lic. Lucas Rozenmacher.

Comité organizador

Jeremías Coehlo, Paula Corsich, Tomás Galán, Diego García Lombardi, Ariel Luis Gómez, Daiana González, Liliana Gutiérrez, Juliana Mansilla, Sofía Ortúzar, Juan Poma, Juliana Portela, Brenda Sánchez, Lucía Sordini.

Coordinación: Sandra Ferreyra y Lucas Rozenmacher

ÍNDICE

PRÓLOGO.....	3
PRESENTACIÓN.....	5
TRABAJO Y PRODUCCIÓN ARTÍSTICA CON PERSPECTIVA DE GÉNEROS	
“La conformación del sujeto discursivo en algunas secciones de la revista <i>Búcaro Americano</i> ”. Agustina Cruz.....	10
“La precarización laboral en la gestión cultural ¿Por qué también es un problema de género? Liliana Gutierrez.....	25
“Mujeres en la escena: obstáculos para la legitimación de las artistas en la industria musical”. Florencia Iglesias y Stefanía Sans.....	35
Foro “Cultura con perspectiva de género”. Liliana Gutierrez, Juliana Portela y Lucía Sordini.....	52
Mesa “Mujer-Video-Mujer: lxs cuerpxs femeninxs en la videodanza contemporánea”. Fátima Abigail Argüello.....	57
FEMINISMOS Y LITERATURA: VOCES Y EXPERIENCIAS EN LA NARRATIVA CONTEMPORÁNEA	
“Cuidadas y custodiadas: el mandato de encierro en tres escritoras argentinas”. Silvana Castro Domínguez.....	63
“Algunas experiencias diaspóricas femeninas en la literatura de Chimamanda Ngozi Adichie”. Lina Jacovki.....	71
“Feminicidios en la literatura argentina: las voces de lxs hijxs”. Inés Kreplak.....	85
“Maternidades y ficción: tensiones entre la protección omnipotente y la ausencia”. Martina López Casanova.....	92
SUJETOS Y FORMAS NARRATIVAS EN LA LITERATURA CONTEMPORÁNEA	
“Destrucción del deseo en <i>El lugar sin límites</i> ”. Fátima Argüello.....	104
“Heterogeneidad, animalidad y fragmentación en <i>El zorro de arriba y el zorro de abajo</i> de José María Arguedas”. Estefanía Belén Maggiore.....	121
“Vestigios de la vanguardia europea en Arlt”. María Victoria Rico.....	131
“El absurdo como función constructiva en <i>La metamorfosis</i> y <i>El desatino</i> ”. Alan Emiliano Velásquez.....	137

“Narrador periférico. El caso de *Amuleto* de Roberto Bolaño y *Tlatelolco, verano del '68* de Carlos Bolado. Antonella Ibañez Vulcano.....144

MEDIACIONES AUDIOVISUALES

“Melodramas, tangos e imaginarios en Argentina”. Tomás Calello.....153

“La alfabetización audiovisual como capital simbólico, cultural y económico en el desarrollo de las personas dentro de la sociedad”. Lucas Hernán Martínez.....168

“Algunas cuestiones alrededor de *Avengers Endgame* y las consecuencias no deseadas de la acción, caos, azar, sentidos comunes y mercados”. Lucas Rozenmacher.....183

“Tempestrap conurbaner. Identidades relacionales, pasos de trap y voces escénicas”. Leandro Hilario Torres.....194

EN TORNO A LAS ARTES ESCÉNICAS CONTEMPORÁNEAS

“Historia de una columna: nuevos espacios independientes”. Diego Garcia Lombardi.....203

“Texto dramático/actuación. Análisis comparado de *Un domingo en familia* y *Perla Guarani*”. Daiana González.....210

“La politicidad en las obras de Rafael Spregelburd”. Merlina Raponi.....218

“Corporalidad y gestualidad en LOBO, TE AMO [Una ficción muerta]”. Brenda Sánchez.....227

“Convergencias de las nuevas tecnologías en las artes escénicas”. Sergio Dante Spinella.....232

POLÍTICAS, ESPACIOS CULTURALES Y EDUCACIÓN DESDE EL ARTE

“Observatorio Cultural UNGS. Un mapa cultural del noroeste del Gran Buenos Aires”. José Albornoz y Oriana Racciatti.....246

“Narrativa de vida y experiencia docente a través del arte”. Claudia Patricia Cosentino y Marcela Eva López.....259

“Caracterización y experiencia de trabajo en el cuarto festival internacional de cine independiente de El Palomar (EPA)”. Tomás Alberto Galán.....272

“Música, contemporaneidad y territorio”. Ariel Gómez.....287

“Entre los márgenes y el centro. El impulso de las redes culturales para la gestión de políticas culturales locales”. Aldana Sardelli.....299

Foro "Cultura y Trabajo". Liliana Gutierrez y Lucía Sordini.....319

Foro de cierre “Cultura y Universidad”. Victoria Pirrotta.....325

IV JORNADAS CULTURA Y LENGUAJES ARTÍSTICOS “RECONFIGURACIONES DE LOS ESPACIOS CULTURALES CONTEMPORÁNEOS”

PRÓLOGO DE LES ESTUDIANTES

La licenciatura en Cultura y Lenguajes Artísticos comenzó en el año 2008 en la Universidad Nacional de General Sarmiento y con ella se abrió un campo disciplinar único en el sistema universitario nacional. El abanico de investigación ofrece y combina diversos ejes temáticos que involucran a la gestión cultural, los paradigmas de las ciencias sociales y la historia y estética de los múltiples lenguajes artísticos. Esta novedosa aparición implica la emergencia de una nueva perspectiva que focaliza principalmente las producciones culturales de nuestro territorio de referencia. Por eso es muy importante que entre investigadores-docentes, graduados y estudiantes propongamos continuar con la organización de jornadas académicas que vayan guiando el objeto de estudio de esta joven licenciatura.

En este sentido, desde el claustro de estudiantes, participante del comité organizador de las IV Jornadas de Cultura y Lenguajes Artísticos, nos propusimos fortalecer el sentido de pertenencia hacia la apertura y construcción de este espacio de debate académico en conjunto con los claustros de docentes y graduados. En primer lugar, creíamos necesario que los ejes abordados por el evento representaran los intereses más urgentes de los sujetos sociales que habitan la Universidad Nacional de General Sarmiento en lo relativo a la esfera cultural y artística. En segundo lugar, que el encuentro sirviera para poder establecer un diagnóstico respecto de las problemáticas y transformaciones por las que atraviesan los espacios y actores culturales dentro de nuestra región. En tercer lugar, que nos ayudara a definir la situación respecto de la relación entre la cultura, la política y la universidad. Estos tres principales lineamientos fueron abordados en la conformación de las distintas mesas que disertaron en las jornadas, junto con el intercambio de ideas entre los concurrentes.

Entendemos, como estudiantes y protagonistas de la vida en el Conurbano Bonaerense, que debemos cuestionar y debatir la incidencia de la cultura y el arte en la construcción de representaciones sociales de nuestro tiempo. Creemos que es preciso poner nuestro conocimiento en favor de un análisis de las “reconfiguraciones de los espacios culturales contemporáneos” en donde puedan poner la voz los relatos que componen el escenario de nuestro territorio. En esta dirección, invitamos a abordar temáticas de género y disidencias, debatir sobre la inserción en el campo laboral, el rol

del Estado en la relación entre cultura, mercado y sociedad, así como la labor de diferentes artistas en sus espacios.

Por lo que desde nuestro espacio de trabajo como organizadores y como carrera expresamos nuestra satisfacción con el desarrollo de las jornadas y con la participación de los expositores que aportaron sus conocimientos e investigaciones y los compartieron con los asistentes. Las diferentes esferas abordadas fueron de gran importancia para la incorporación de nuevas miradas y para ratificar otras. De esta manera, sobre todo los estudiantes pudimos ampliar nuestro espectro de conocimientos y afianzar el trabajo colectivo en la participación activa de la organización y concurrencia a las diferentes mesas que se implementaron. La diversidad de temas acerca de las diferentes problemáticas culturales que se suceden en el conurbano nos invita a pensar y actuar en nuevos paradigmas y/o mejorar algunos en proceso. Otro aspecto a tener en cuenta es el interés demostrado en la jornada denotado en la presentación de ponencias, investigaciones y experiencias por parte de estudiantes de diferentes carreras y profesionales de diferentes instituciones.

Como última reflexión sólo resta agradecer a la Universidad Nacional de General Sarmiento por la apertura demostrada a la realización de las jornadas, dando claro testimonio de lo que significa trabajar para la educación pública, inclusiva y gratuita. También reconocer al Instituto del Desarrollo Humano los esfuerzos realizados para otorgar los medios necesarios en cuanto a logística se refiere. Asimismo, destacar la tarea de la Dirección de la Licenciatura, de los profesores y del comité de la carrera, comprometido con la gestión y organización de nuestro evento. Entonces, queda abierto el horizonte para seguir trabajando en pos del crecimiento de la Licenciatura y de todos los que la impulsan.

PRESENTACIÓN

DEJAR REGISTRO DEL ENCUENTRO Y DEL TRABAJO CONJUNTO

A finales del año 2019 se realizaron en el campus de la Universidad Nacional de General Sarmiento las IV Jornadas impulsadas por la Licenciatura en Cultura y Lenguajes Artísticos y el área de investigación Cultura, culturas. Lo que sigue es el registro de lo acontecido durante tres días en los que nos propusimos poner en valor el trabajo académico que se desarrolla en la universidad pública y su diálogo con el entorno y las problemáticas que atraviesan la realidad latinoamericana. Como se señala en el prólogo que antecede esta presentación, las jornadas son el resultado del trabajo conjunto de estudiantes, graduadxs docentes investigadorxs y referentes del hacer cultural regional.

La propuesta fue acompañada en su acto inaugural por las palabras del vicerrector de la Universidad Nacional de General Sarmiento, Pablo Bonaldi, y la decana del Instituto del Desarrollo Humano, Flavia Terigi, quienes plantearon la necesidad de seguir trabajando desde nuestra carrera y nuestra área de investigación en el sentido que propone el propio estatuto de la Universidad que, desde 2018, además de la Investigación, la Docencia y el Desarrollo Tecnológico y Social (conocida en el viejo ideario de la Reforma de 1918 como Extensión) incorpora la Promoción Cultural como la cuarta función sustantiva que sostiene las actividades desarrolladas en UNGS. También resaltaron la importancia de acompañar el hacer con una reflexión sistemática y sostenida sobre nuestros objetos y nuestras prácticas.

Durante los tres días de jornadas el intercambio adquirió diversas formas. A las mesas de ponencias organizadas por afinidad disciplinar se sumaron tres foros en torno a problemáticas que interpelaban particularmente a nuestros estudiantes: cultura y perspectiva de géneros, cultura y trabajo y cultura y universidad. También se generaron mesas con el objetivo de pensar la producción artística y el hacer cultural en la contemporaneidad desde distintos campos: la producción musical en el territorio, los modelos de gestión y producción cultural y los alcances de la danza y su potencialidad transmedial. En este mismo sentido, se presentó además un libro que condensa investigaciones de varias Universidades Nacionales y Centros de Investigación con trabajos de investigación, análisis y reflexión sobre diversos problemas vinculados con la Gestión del Arte y La Cultura.

A fin de organizar la publicación de las actas, las editoras, graduadas de nuestra carrera, organizaron los materiales recibidos en seis bloques temáticos.

El bloque “Trabajo y producción artística y cultural con perspectiva de género” se inicia con el trabajo de Agustina Cruz sobre la conformación del sujeto discursivo en algunas secciones de la revista feminista *Búcaro Americano*. Liliana Gutiérrez, por su parte, aborda la precarización laboral del sector cultural como un problema de género que requiere de un análisis que lo piense en su especificidad. Florencia Iglesias y Stefanía Sans reflexionan sobre las lógicas patriarcales que sustentan las diferencias y desequilibrios que operan en términos de género en la industria de la música. Este bloque se cierra con dos reseñas: la que corresponde al foro “Cultura con perspectiva de género”, a cargo de Liliana Gutiérrez, Juliana Portela y Lucía Sordini, y la que corresponde a la mesa “Mujer-Video-Mujer: lxs cuerpxs femeninxs en la videodanza contemporánea”, a cargo de Fátima Argüello.

En el bloque “Feminismos y literatura: voces y experiencias en la narrativa contemporánea” Silvana Castro Domínguez analiza el mandato de encierro en cuentos de Silvina Ocampo, Beatriz Guido y Tununa Mercado. Lina Jacovkis aborda la literatura de Chimamanda Ngozi Adichie para analizar las experiencias diaspóricas de los personajes femeninos. Inés Kreplak presenta un análisis de las representaciones de los feminicidios en la literatura argentina desde la perspectiva de los hijxs en *El desierto y su semilla* de Jorge Barón Biza, *Cometierra* de Dolores Reyes y “Rota”, un cuento de Púber P. El apartado cierra con el trabajo de Martina López Casanova, quien propone pensar la maternidad como experiencia y como categoría teórica a partir del análisis de *Distancia de rescate* de Samanta Schweblin y *El viento que arrasa* de Selva Almada.

El bloque “Sujetos y formas narrativas en la literatura contemporánea” reúne una serie de análisis en torno a problemas de la literatura contemporánea con énfasis en Latinoamérica. Los trabajos de Argüello, Maggiore, Rico, Velásquez y Vulcano vuelven sobre abordajes metodológicos y categorías teóricas estudiadas en el marco de su formación como docentes de Lengua y Literatura y los ponen en juego para fundamentar la originalidad y pertinencia de sus lecturas. Fátima Argüello aborda el film *El lugar sin límites* de Arturo Ripstein, en tanto versión cinematográfica de la novela homónima de José Donoso, con el objetivo de analizar la construcción del deseo desde la teoría de la visualidad (Mitchell, 1995) en su cruce con los estudios de género y la teoría literaria. Estefanía Maggiore analiza en *El zorro de arriba y el zorro de abajo* de José María Arguedas la heterogeneidad, la animalidad y la fragmentación como

formas literarias de la tensión entre la cultura occidental y la cultura andina. María Victoria Rico compara el cuento “Luna Roja” de Roberto Arlt con un cuento de Kafka y un poema Stadler con el objetivo de evidenciar rasgos vanguardistas en la escritura del autor argentino. Alán Velázquez también realiza un análisis comparativo para observar el modo en el que el absurdo opera como principio constructivo en *La metamorfosis* de Kafka y en *El desatino*, opera prima de la dramaturga argentina Griselda Gambaro. Finalmente, Antonella Ibañez Vulcano aborda *Amuleto* de Roberto Bolaño y *Tlatelolco, verano del 68* de Carlos Bolado como casos de narrador periféricos.

En el bloque denominado “Mediaciones audiovisuales” se presentan trabajos que exploran los alcances estéticos, culturales, sociales y pedagógicos de producciones audiovisuales. Tomás Calello aborda el tango como un género melodramático cuyas vinculaciones con los imaginarios políticos se encuentran tanto en formatos tradicionales como modernos y llegan hasta la actualidad. Lucas Hernán Martínez expone en su trabajo la experiencia de la Academia de Cine Leonardo Favio, fundada en el distrito de Tigre por un grupo de profesionales del cine que donan parte de su tiempo para formar jóvenes desde un espacio pedagógico, social, artístico y creativo. Lucas Rozenmacher toma como punto de partida tetralogía filmica *Avengers* para indagar en las perspectivas, miradas, puntos de vista y expectativas que se enuncian sobre un momento particular de una sociedad en una producción cinematográfica determinada. En el último trabajo de esta sección, Leandro Hilario Torres presenta el proyecto *Ñam Ñam Ñam Ñam, una deglución de la Tempestrap*: una exploración audiovisual sobre *La tempestad*, de William Shakespeare, que se propone subvertir las posiciones discursivas de sus protagonistas con el objetivo de investigar las narrativas locales en las que se inscriben la voz y los cuerpos del desmontaje colonial.

En el eje “En torno a las artes escénicas contemporáneas” se presentan trabajos que desde diversas perspectivas y atendiendo a diferentes aspectos abordan las artes escénicas contemporáneas en Argentina. Diego García Lombardi aborda en su trabajo la trayectoria del club artístico social Arenga, ubicado en la zona norte del conurbano bonaerense, para observar los nuevos modos de producir sentidos que aportan los espacios independientes periféricos a la ciudad de Buenos Aires. Daiana González realiza un análisis comparado de dos obras teatrales estrenadas en la ciudad de Buenos Aires en los últimos años para observar la tensión entre texto dramático y actuación. Merlina Raponi problematiza la noción “teatro político” en función de su efecto crítico, a partir del análisis de un corpus de obras del dramaturgo, actor y director Rafael

Spregelburd. Brenda Sánchez analiza la obra de teatro danza *LOBO TE AMO [Una ficción muerta]*, de Ayelén Clavin y Gastón Exequiel Sánchez para observar cómo operan en ella los principios de negatividad, fragmentariedad y discontinuidad. Finalmente, Sergio Spinella analiza el impacto que tiene en nuestro país la convergencia de las nuevas tecnologías en las artes escénicas.

El bloque “Políticas, espacios culturales y educación por el arte” está integrado por trabajos que desarrollan perspectivas de gestión cultural y de formación docente y arte. José Albornoz y Oriana Racciatti exponen los fundamentos del proyecto Observatorio Cultural del Noroeste cuyo objetivo principal es desarrollar herramientas que permitan relevar y analizar la realidad cultural de la región noroeste del Conurbano Bonaerense. Claudia Patricia Cosentino, Marcela Eva López relatan una experiencia de formación de docentes universitarias en inglés que incorpora la performance artística como forma de registro de las trayectorias de vida y profesionales. Tomás Alberto Galán presenta su experiencia de gestor en formación a partir de su trabajo en el cuarto festival internacional de cine independiente de El Palomar. Ariel Luis Gómez reseña lo tratado en el panel “Música, contemporaneidad y territorio” del que participaron destacados referentes regionales. Aldana Sardelli analiza redes culturales organizadas desde la sociedad civil para la gestión de políticas culturales en el ámbito municipal tomando como casos Red de Organizaciones Culturales de Hurlingham y el colectivo de Artistas y Trabajadorxs de la Cultura de San Miguel. Finalmente se incorporan a este bloque las reseñas del foro “Cultura y trabajo”, a cargo de Liliana Gutiérrez y Lucía Sordini, y del foro “Cultura y universidad”, a cargo de Victoria Pirrotta.

Sandra Ferreyra y Lucas Rozenmacher

TRABAJO Y PRODUCCIÓN ARTÍSTICA CON PERSPECTIVA DE GÉNEROS

Resumen

La siguiente ponencia se llevó a cabo en el marco del Seminario de Lingüística: Perspectivas teóricas y aplicadas en la Lingüística del Texto, dictado por la profesora Laura Ferrari en colaboración con el proyecto "Red de revistas. El rol de las revistas ilustradas en el modernismo literario latinoamericano" a cargo de la Dra. Alejandra Torres en el Instituto del Desarrollo Humano. Este trabajo resulta de la investigación sobre elementos del ámbito lingüístico y, en particular, sobre sus proyecciones en el área semántico- discursiva, así como del papel historiográfico de las revistas. En este caso las producidas a finales del siglo XIX y principios del XX en Argentina.

Búcaro Americano es considerada, hoy en día, una revista de índole feminista gracias al programa que impulsaba su publicación a finales del siglo XIX y principios del siglo XX. Con menciones sobre eventos como la ópera y consejos sobre la última moda de París, esta publicación ilustrada se forja como un periódico dirigido a las familias de clase alta de Buenos Aires. Sin embargo el público al cual está orientado es el sector femenino de las antes mencionadas. Este periódico de las familias impulsa a las mujeres a salir del ostracismo a través del estudio y la ilustración, para no cumplir, así, roles netamente patriarcales. Existen determinados valores implícitos que aparecen en el discurso de la revista, a partir de la conformación del sujeto de la enunciación.

Presentación general

Existen determinados valores implícitos que aparecen en el discurso a partir de la conformación de ese sujeto de la enunciación. Es del interés de este trabajo analizar los valores que aparecen al conformar el sujeto de la enunciación en la revista ilustrada de finales del siglo XIX, *Búcaro Americano*, periódico de las familias.

En lo que respecta al objeto de análisis se debe partir del marco que rodea a la revista en cuestión. *Búcaro Americano* es considerada hoy en día una revista de índole feminista gracias al programa que impulsaba su publicación a finales del siglo XIX y principios del siglo XX. Esta publicación, nacida de la escritora Clorinda Matto de

Turner de nacionalidad peruana, se forja como un periódico de las familias de clase alta de Buenos Aires. Sin embargo el público al cual está dirigido es el sector femenino de dichas familias.

“Publicó 65 números, de aparición irregular, con tendencia mensual o bimensual, desde 1896 hasta el 15 de mayo de 1908, cuando la directora anuncia su alejamiento por razones de salud” (Zanetti, 1994). Esta revista trabajó dos cuestiones: la condición de la mujer y la creación de un espacio literario hispanoamericano, dedicado sobre todo a la escritura femenina. Tuvo innumerables mujeres en sus filas: “en el N.º 8 (15/I/1897) ingresan al cuerpo de redacción la profesora normal Elia María Martínez y la periodista y escritora María Emilia Passicot -cuya fotografía reproduce la portada- quien había fundado el 1º de junio de 1893 la Sociedad Proteccionista Intelectual” (Zanetti, 1994). La autora no deja de señalar la importancia que tiene el género de la revista desde “**los límites que al género impone la clase,**¹ por una parte, y por otra, a las posibles dificultades y vacilaciones que la incipiente puesta en escena de estas actividades de la mujer en el campo intelectual, político, ideológico y social le acarrearán para diseñar un proyecto periodístico femenino”. Esto resulta relevante si se tiene en cuenta la modalidad que adoptan sus escritos en un marco histórico determinado.

Entre 1890 y 1910 se inicia la constitución de partidos políticos modernos y la emergencia de movimientos ideológicos -socialismo, anarquismo, comunismo- que tiñen las discusiones y las tomas de posición en los diversos problemas de la vida social y política argentina. Y es en ese ámbito de rápida transformación de concepciones morales, sociales, educativas, literarias, artísticas, etc., donde deben definir su posición los hombres y también las mujeres, pero éstas sin el bagaje de hábitos y experiencias ya acumuladas por aquéllos (Zanetti, 1994).

Sin embargo, en este medio, la autora sugiere que “evitar enfrentamientos con concepciones patriarcales masculinas, anudando alianzas con los sectores progresistas moderados, es el modo de operar elegido”. Así “la revista se ubica como muy próxima a las concepciones del liberalismo católico o de posiciones liberales moderadas, respecto de las sustentadas en Estados Unidos, Europa y algunos países latinoamericanos” (Zanetti, 1994).

¹ La negrita es nuestra.

En su análisis de la revista Zanetti concluye su trabajo sugiriendo que “le fue difícil a la escritora hispanoamericana, en términos generales, hacer suyos y transformar desde su experiencia personal y literaria la apuesta al goce del modernismo, constreñida como estaba por un discurso convencional sobre devociones y virtudes”. Si bien es propósito de este trabajo trabajar en torno al discurso que ejercita Clorinda Matto de Turner en *Búcaro Americano*, el análisis contempla la posibilidad de una gama de sujetos de la enunciación.

Hintze resalta la importancia del

[...] uso público del lenguaje escrito (que) descubre sus posibilidades de aparecer en ámbitos donde pueden ejercer el derecho de opinión, experiencia que las (a las mujeres) impulsa a dirigir sus energías hacia la defensa de la educación de las mujeres, a promover el ejercicio del derecho de capacitarse para desplegar oficios y desempeñarse como profesionales fuera del hogar (2005: 115).

Por ende, lo interesante de este punto es observar lo expresado por el **agente locutivo** es decir, “el producto de las funciones sociales e interpersonales que [...] ella ha desempeñado en el pasado y que se manifiestan de un modo socialmente identificable en el papel que desempeña en el contexto del enunciado” (Lyons, 1981: 362).

Para ello el marco de este trabajo supone el manejo de conceptos lingüísticos tales como subjetividad, modalidad y acto locutivo. Lyons en “Semántica lingüística” expresa que hay mucho en la estructura del español que no se puede explicar sin apelar a la subjetividad (263). Asegura que lo que interesa en particular al lingüista es la **subjetividad del enunciado** es decir la expresión de sí mismo del agente locutivo, del hablante, escritor, o enunciadador (360,361). Por lo tanto, el “yo”, entendido como facultad de razonamiento, no opera de manera desapasionada sobre las proposiciones almacenadas en el pensamiento. Un hablante “ha de referirse necesariamente al mundo que está describiendo desde el punto de vista del mundo donde él está, esta es una relación de accesibilidad que se puede explicar en términos de la **modalidad epistémica subjetiva**” (364) y otros enfoques. Este concepto se desarrolla más adelante.

En el **acto del enunciado** la **subjetividad locutiva** es en definitiva la expresión de uno mismo en el uso de la lengua. Esta se diferencia situacional y estilísticamente de manera demostrable, así es también el grado de subjetividad expresado en estilos

diferentes y en situaciones distintas. (363). De acuerdo al autor no hay motivo para creer que estos conceptos estén más allá del ámbito de la formalización. Por ello se presenta la posibilidad de analizar dos aspectos centrales de la subjetividad: **la modalidad epistémica y deóntica**. Zavadil (Citado en Ferrari, 2016) propone que el **sujeto hablante** toma una actitud activa frente a la realidad y que dicha actitud “encuentra expresión formal en la categoría lingüística de modalidad”.

Hoye propone que “en el lenguaje **la modalidad** despliega varios filtros de significado, clases de expresiones modales, que colorean y modifican nuestra concepción del mundo y nos permiten representarlo con una diversidad de intenciones y actitudes”. No solo en verbos sino en otros tratamientos lingüísticos. Bosque (2004) coincide con esto al sostener que la modalidad constituye una etiqueta que cubre un amplio espectro de fenómenos gramaticales de distinta naturaleza lingüística.

El español gramaticaliza las diferentes modalidades de un enunciado. Por un lado, Lyons (1981) denomina **compromiso epistémico** a la expresión de una determinada actitud al expresar una proposición. De esta manera se enuncia una **aseveración**:

Cualquiera que afirme una determinada proposición se compromete con ella [...] en el sentido de que sus aseveraciones subsiguientes y cualquiera cosa que pueda deducirse legítimamente de su compromiso y conducta subsiguiente han de estar **conformes con la creencia de que es verdadera**” (279).

Por otro lado, las órdenes y ruegos difieren [...] en que suponen un tipo diferente de compromiso por parte del hablante, el **compromiso deóntico**. Al proferir una directiva **el hablante no se compromete** con la verdad o autenticidad de determinada proposición sino **con la necesidad de que se lleve a cabo determinada acción** para decir lo mismo en términos más tradicionales expresa no su creencia en que algo es así sino su deseo de que algo sea así (280).

Si bien a lo largo del trabajo se identifican las modalidades en el discurso “también se debe advertir que no es siempre fácil de distinguir sincrónicamente la **modalidad epistémica** de la **modalidad deóntica** y que en el español muchas expresiones que eran primariamente deónticas en etapas anteriores del lenguaje se usan ahora también en enunciados modalizados epistémicamente” (357). Entonces la discusión de lo que aquí se propone es posible.

Además Lyons propone la posibilidad de una **modalidad epistémica y deóntica** tanto **subjctiva** como **objetiva** (353-354). La modalidad objetiva representaría algo como válido en determinado exterior en determinadas circunstancias de enunciación sin embargo la **modalidad subjctiva** es mucho más frecuente en la mayoría de los usuarios de la lengua. “Independientemente de si se interpreta epistémica o deónticamente la modalidad [...] en esta última los agentes locutivos pueden estar expresando sus propias creencias y actitudes o sus propios deseos y órdenes y no relatando como un observador neutral la existencia de estas o aquellas situaciones” (353-354).

A partir de lo mencionado es que la conformación del sujeto locutivo se trabajará en particular observando la **modalidad deóntica y epistémica**, definida en términos de Lyons.

El análisis de la **expresión de la modalidad es** un dominio que de acuerdo a Ferrari corresponde a la gramática. Sin embargo este trabajo no aspira a realizar una categorización exhaustiva de los recursos gramaticales utilizados en las secciones analizadas sino describir y comprender la función de los recursos lingüísticos que expresan modalización tales como la mitigación.

Este trabajo parte entonces de las siguientes preguntas: *¿Cómo se conforma el sujeto de la enunciación en Búcaro Americano? ¿Qué rasgos de esa subjetividad enunciativa modifican el acto locutivo? ¿Qué recursos modales se utilizan y cuál es su relación con la conformación del sujeto discursivo?* A partir de ellas y del carácter de la revista propuesta es que se propone la siguiente hipótesis: la modalidad deóntica prima por sobre la modalidad epistémica en el texto.

Para corroborar lo propuesto, por consiguiente, los objetivos que orientan el trabajo son:

- Configurar los **sujetos de la enunciación** de las secciones tratadas.
- Analizar los rasgos modales utilizados por la subjetividad enunciativa.

Corpus y metodología

El corpus de trabajo está constituido por los primeros siete números de *Búcaro Americano, periódico de las familias*,² revista publicada por Clorinda Matto de Turner durante 1896 y 1906 en Buenos Aires, Argentina. Se trabajó particularmente con las secciones “Social” y “Economía doméstica” de las publicaciones del primer año de la

² Se trabajó con una compilación de las revistas reunidas en dos tomos.

revista, 1896. El último número de ese año (n° 8) no posee ninguna de las secciones mencionadas.

Se observaron las revistas en su totalidad; se leyeron y analizaron secciones mencionadas con anterioridad. Se relevaron los elementos de interés, es decir las proposiciones que ofrecían modalidad epistémica y deóntica. Algunas secciones contienen textos tales como cartas, discursos y apartados sobre moda, que dada la extensión y lo exhaustivo del análisis no fueron tomados en cuenta.

“El periódico de las familias”

En la sección “Bautismo” del primer número de la revista, Clorinda Matto de Turner, directora de la revista, da a conocer el programa de esta publicación orientada a cultivar a las mujeres:

Pero la literatura no es su único objetivo, hay algo más trascendental en el fondo de nuestros ideales : la educación de la mujer en el rol que le depara el movimiento del progreso universal para que pueda cumplir satisfactoriamente los deberes que esa misma corriente le señala, no solo como madre y esposa [...] (BA,N°1).³

Aquí se pone en juego el rol de la educación en la mujer y a importancia de la que se enviste al hablar de progreso. Clorinda Matto toma un modelo integral de mujer para realizar su programa y asegura la importancia de la sabiduría como guía en los demás deberes que corresponden a la mujer:

la mujer [...] tiene escollos difíciles de salvar si no es el cerebro ilustrado y la voluntad educada los que vienen a tomar parte directa de su modo de ser. Empalmaremos todas las íntimas ramificaciones del hogar, que cuando van debidamente engranadas hacen que giren dulce y tranquilamente la rueda de la vida (Búcaro Americano, N°1).

Aunados el progreso intelectual femenino y el mundo doméstico bajo la impronta de que uno solo puede mejorar al otro, el programa se lleva a cabo en toda la revista. La escritora peruana hace comulgar estas ideas y asegura “No descuidaremos el

³ Búcaro Americano : BA

movimiento social ni la moda elegante de cuya atmósfera no es posible separar a la mujer, porque perdería su brillo” (B A, N°1).⁴

En las secciones “Social” y “Economía Doméstica” es donde se observa la comunión de estos mundos. La primera sección de la revista está a cargo de la escritora Azul Del Monte, quien hace explícita finalidad en el primer número. Anticipa que ella se encargará de revistar las fiestas novedosas y tener a las abonadas al corriente de la moda elegante de Buenos Aires. Además anticipa que las lectoras encontrarán sinceridad en los escritos y figurines enviados desde París por la Baronesa Blanc. De acuerdo a ella esta sección cuenta con el respaldo de la directora Clorinda Matto de Turner: “en esta sección encontrarán [...] mucho interés para servirles a la medida de los deseos de la señora directora” (B A, N°1)

Las secciones mencionadas fueron elegidas por la preocupación que envolvía la instrucción de la mujer, dentro y fuera del hogar. “De allí la importancia de los artículos sobre Economía Doméstica dedicados a La Señora de la Casa o los Estudios Morales para atender al progreso material y social de la mujer” Hintze (2005: 123).

La sección “Economía doméstica” contó únicamente en dos números que aparecieron en los números 1 y 2 de la revista. Dichos segmentos fueron escritos por la directora de la revista. Ambas secciones presentan rasgos deónticos y epistémicos que permitieron su análisis.

Modalidad del discurso en “Economía Doméstica”

Es interesante observar que la sección dirigida y escrita por Clorinda Matto cuenta con una fuerte presencia de la **modalidad deóntica**. Esto se puede percibir mediante los siguientes fragmentos de la publicación N°1:

No porque eres rica, querida lectora, tienes derecho al derroche.

Lo único que hay que distinguir para la distribución armónica de las sociedades, es; que cada cual aprenda a gastar en proporción de sus entradas, y no avergonzarse las de menos haber de no ir con las mismas telas que las de grande fortuna.

En primer lugar hay que destacar que la **modalidad deóntica** aquí se presenta mediante el uso de imperativos sociales. Se utiliza para ello el uso de la negación

⁴ El subrayado en las citas es nuestro a menos que se indique lo contrario.

seguida del verbo *tener* y mediante el uso de las formas del infinitivo *aprender a gastar* y *no avergonzarse* que son precedidas por el *hay que distinguir*. En esta última frase lo deóntico se proyecta sobre las lectoras, quienes reconocerían su posición socio económica y deberían actuar en función de ello.

Para la investigadora Vicens (2013; 53) *Búcaro Americano*: sin definirse por determinada corriente estética y enmarcándose dentro del ideario liberal plantea una agenda americanista. En ella se erige la defensa de nociones generales como las de progreso, democracia y libertad, así como la crítica al lujo y al materialismo. Sin embargo no es lo que se observa cuando en el siguiente fragmento presenta un uso del verbo *deber*, el cual es netamente **deóntico** porque implica una necesidad material por parte de uno de los participantes de la conversación, en este caso la gente de clase alta, por ejemplo: "El lujo es un deber en los ricos porque representa el fomento de las grandes industrias donde trabajan miles de gentes pobres; es decir que el lujo de los ricos es el pan de los pobres" (BA, N° 1).

Deber es utilizado en este caso como un sustantivo que forma parte de la afirmación *el lujo es un deber*. Este tipo de **aseveraciones** es utilizada frecuentemente a lo largo de ambas secciones y manifiestan **modalidad epistémica** debido a su grado de certeza y el alto compromiso del sujeto de enunciación con la proposición, pero la connotación de la palabra *deber* implica una obligación, es decir que tiene un sentido deóntico. Este se puede observar en la siguiente cita: " El gesto útil y ordenado es un deber impuesto a todas las condiciones sociales" (BA, N° 1).

De esta manera la directora del periódico de las familias establece deberes y obligaciones de las lectoras de la revista tanto como mujeres que administran el hogar. " Desde los primeros números aparece la sección "La Señora de la casa" que tiene como subtítulo "Conocimientos generales" donde explícitamente se aclara que está dedicada a todas las mujeres sin distinción social. En ella se informa. por ejemplo, sobre libros publicados en América del Norte y España relativos a la economía doméstica" expresa Hintze (2005: 123).

No debe sin embargo soslayarse la cuestión del estamento social. Esto se puede observar en el momento en que retoma la idea de que no deben avergonzarse las de menos haber por no llevar las telas como las que más poseen porque **cada cual tiene su lugar en la sociedad**: "Ellas, no oyen, pero es preciso que haya alguien que les haga saber" (BA, N° 1).

El uso de la frase deóntica *es preciso* implica que ese *alguien* tiene un deber. Ese *alguien* es el público receptor de la revista de clase alta, a quien aludió al mencionar que sus queridas lectoras son ricas. Su deber consiste en hacerle saber *a las de menos haber*, a *ellas*, cuál es su lugar en la sociedad. Esta diferencia entre las clases sociales se percibe al exponer sus consejos que funcionan como advertencias en modalidad deóntica: "Si la rica no debe desdeñar el aprendizaje de todas las funciones mecánicas de orden, aseo e higiene de su casa, la de mediana fortuna con más razón" (BA, N° 1).

Aquí se observa el uso de la perífrasis modal *deber* + verbo en infinitivo encabezada por una negación *no debe desdeñar*. La obligación es ejercida a ambas clases de mujeres pero se acentúa en una de ellas.

Acorde al programa que se anticipa en "Bautismo" la sección cumple con promulgar el progreso en función del rol que cumplieran las mujeres tanto como niñas, tanto como madres: "Su terreno (el de la economía doméstica) es más vasto, porque también comprende a las ricas, que deben aprender desde niñas el gasto ordenado". "Hay un adagio vulgar que dice 'solo aquella que sabe hacer, sabe mandar'. Esta es una verdad que las madres de familia no deben olvidarla" (BA, N° 1). Se expresan roles en la vida de la mujer que son insoslayables para la época: ser niña y ser madre; las primeras **deben aprender** el gasto ordenado y las segundas **no deben olvidarlo**.

En el segundo número de la revista, la sección enfatiza, no solo en el gasto ordenado de la mujer sino en la ecuación costo - rendimiento: "Acostumbrada debes de estar, querida lectora, a la tendencia que hay de comprar allá donde ofrecen más barato, pero, estoy segura, de que si eres buena madre de familia no has olvidado que lo 'barato cuesta caro'" (BA, N° 2).

Si el imperativo social para las mujeres y el compromiso de la revista es un mejor rendimiento de las mujeres en su rol doméstico, a pesar de que se pretenda ilustrar a las mujeres esto conlleva que quienes leyeran la revista querrían ser parte de ese grupo selecto de "buenas madres". En este punto la **modalidad deóntica** haría su aparición; para pertenecer a ese grupo *debe* recordarse continuamente que "lo barato cuesta caro". Se utiliza también un recurso de autoridad que es la voz de la directora, una voz autorizada la que dice *estoy segura* y de esa manera legítima a través del uso de la **modalidad epistémica** una verdad. Por lo tanto este tipo de aseveraciones y obligaciones pueden lindar con la certeza. En: "acabarás [...] prefiriendo para tus compras siempre lo fino que te será más elegante y de triple duración" (BA, N° 2), el uso del verbo en futuro *acabarás* implica un **deber** para las lectoras, de elegir aquello

que es fino. Es interesante rescatar el uso del verbo *preferir* ya que este verbo tiene rasgos de discernimiento y elección, ambos contrarios al sentido de la obligatoriedad. Se debe señalar que el sujeto de la enunciación propone además razones para esa preferencia: elegancia y duración.

Como conclusión preliminar se podría establecer que el uso de la modalidad deóntica por parte del sujeto de la enunciación se configura a través de una voz autorizada. Esto se logra mayormente mediante el uso de las perífrasis del **deber** + **verbo infinitivo**, antepuesta o no por una negación. El carácter deóntico no es utilizado solo a través de la conjugación sino del verbo **deber** ocupando el lugar de predicativo, como en “ el lujo *es* un deber” , “el gasto útil y ordenado *es* un deber”. Allí se ubica luego del verbo copulativo *ser* conjugado en presente. El significado del deber en tanto sustantivo conlleva lo deóntico.

Por otro lado el hablante toma un grado de certeza muy alto en el uso de aseveraciones, es posible señalar el uso de **enfanzadores epistémicos** tales como “estoy segura” o “Esta es una verdad que las mujeres de familia ...”.

Por lo tanto la modalidad epistémica queda subordinada a la deóntica en la proposición total si se toma lo dicho con anterioridad.

Si bien el tono imperativo de la autora impone ideas de ilustración en discursos “Las obreras del pensamiento de la América del Sur”, es posible observar en los ejemplos dados que “paradójicamente, el vocabulario teñido de términos militares, representa una actitud no francamente feminista, como la de sus congéneres en la Argentina embanderadas con el anarquismo” (Hintze; 2005:122).

Modalidad en la sección “Social”

A lo largo de los siete números del primer año de publicación, Clorinda Matto de Turner encarga a Azul del Monte el trabajo de escribir esta sección. Sobre esta escritora la información es más bien nula. “El periódico aglutina a escritoras y destaca el papel de todas las mujeres dedicadas a profesiones liberales que enaltecen el sexo femenino con el desempeño de su trabajo” (Hintze; 2005: 121). ¿Será una de ellas Azul del Monte? Esta escritora trabaja bajo la premisa de informar acerca de los últimos acontecimientos sociales (fiestas, bodas, fallecimientos), la moda europea y bonaerense y otros tópicos considerados de interés para las mujeres de clase alta de finales de siglo XIX.

El primer número anticipa que el material trabajado va acorde a las pretensiones (citadas anteriormente) que tiene la directora para con las lectoras de *Búcaro Americano* aunque no sea ella quién la redacte. Azul del Monte se encargará entonces de

la tarea de revistar las fiestas de grande novedad y tener a las abonadas al corriente de la moda elegante de Buenos Aires, asunto de alta importancia en los salones y trascendental para nosotras, porque es preciso declarar en voz alta lo que pensamos en secretos desde niñas, esto es, que ellos nos tratan conforme nos ven (BA, N° 1).

Desde un principio la **voz del sujeto de la enunciación** se une a las lectoras a través del **nosotros inclusivo**, y define ,a través de **enfanzadores** como *alta importancia y trascendental*, aquellos asuntos que conforman la feminidad. “En una sociedad porteña que se expandía aceleradamente y buscaba organizarse para enfrentar problemáticas modernas como la profesionalización del campo letrado o la defensa de los derechos de las mujeres. *Búcaro Americano* se apoyará en este proceso [...], alimentando sus páginas de sociales con los eventos organizados por las asociaciones con las que su directora estaba conectada, (Vicens, 2013: 51). El punteo que realiza seguido a esto viene a cuenta de lo que *es preciso declarar* (fórmula deóntica que Matto de Turner también utiliza en la sección “Economía doméstica”). Lo que se debía declarar era que ellos (los hombres) trataban a las mujeres conforme las veían y es por ello que esta revista trata de moda. Lo que enviste a la mujer. Es importante resaltarlo por el lugar de privilegio que se le otorga a la masculinidad y su opinión, así como también observar dos atributos de la mujer. En primer lugar, que desde niña se piensa en lo que los hombres verán y por otro lado, que ese pensamiento es secreto, acorde a la mujer recatada y discreta. El mínimo pero visible atisbo de insurrección es este fragmento; no obstante, mediante el programa de la revista, la voz de la mujer se hace visible.

Una aseveración como la anterior enfatiza el papel de la moda en la mujer. El deber se hace explícito en la publicación N° 2: "Debo hablarles de la moda, asunto de Estado entre nosotras" (BA, N° 2).

El uso de la perífrasis modal deóntica abre la metáfora de moda y Estado. Este recurso agrega valoración por parte del sujeto de la enunciación al tema. Este es un asunto de Estado para las mujeres dada su importancia en lo femenino y en su valor de

ley. Azul del Monte cumple “de manera insurgente” entonces con el programa de la revista.

En lo que refiere a la vida social en la sección Social N° 1 se menciona la asistencia a la Ópera, evento obligado de las mujeres porteñas. Así se da cuenta de otro punto que atañe a la revista, la cultura. Al igual que Matto de Turner, Azul del Monte expresa deónticamente un deber de las mujeres cultas, "Ninguna mujer instruida ignora que la Valiere fué la dama de Luís XIV que, con sus rostro de azucena y su espiritualidad sin igual, enloqueció de amor al rey" (BA, N° 1).

En este caso el deber es conocer quién fue Valerie. No se está haciendo un recuento de las mujeres que conocen o no a esta dama sino que este es un imperativo social y de clase. La escritora se permite también formulaciones deónticas cuando en el N° 6 de la revista, realiza una breve reseña crítica a obra de *Los Hugonotes*, sobre la cual expresa negativamente que "ese tono estético que sojuzga y deleita no tiene nada que hacer en la aristocrática sala de la calle Corrientes" (BA, N° 6).

La crítica si bien es breve no es leve y se percibe lo deóntico en la doble negación (no y nada) y el verbo **tener**. Este sujeto se coloca en el lugar del saber ilustrado y el buen gusto.

También la modalidad deóntica es adoptada por el sujeto de la enunciación para referirse a obligaciones que contrae, en primer lugar, en Social N°3: "Tengo encargo de la dirección de BÚCARO de agradecer a los colegas de la prensa que se han dignado favorecernos con el canje" (BA, N° 3).

Aquí podría ponerse en juego aquello mencionado por Lyons en función de De esa manera se introduce la voz de la dirección, presente desde el N°1, cuando anticipa que la sección va acorde a los intereses de Clorinda Matto. Ella “Sabe ya de la soledad de la escritura en el ámbito estrecho del hogar, sin diálogo, privada de esa «caja de resonancia» de la que habla Gertrude Stein, en la cual hallan los hombres afiliaciones y confraternidades, o la competencia que moldea la profesionalización.” (Zanetti, 1994). Vicens corrobora esta idea al asegurar que “La novelista no se mueve por fuera de las redes culturales masculinas; busca insertarse dentro de ese panorama” (2013: 53). He ahí la intención y lo imperativo de su pedido a Azul del Monte de agradecer a la prensa.

En el segundo caso, el deber es con aquellas mujeres dignas de encomio, a quienes *tiene* que observar porque a ellas está dirigida la revista: "La que llevaba estas prendas era una rubia alta y esbelta, alegre é inteligente, como, en lo general son las

damas porteñas a quienes tengo que admirar y estudiar cuando la Opera abra sus puertas" (BA, N° 1).

Esas damas porteñas son definidas bajo un estereotipo que no funciona como una verdad absoluta. Ese compromiso de la autora está mitigado por la expresión *en lo general*. Sin embargo de esta manera da cuenta del destinatario último de la revista.

Para finalizar se observan las secciones de los N° 1 y 2, las cuales presentan una extensión de cuatro páginas cada una porque incluyen los discursos realizados en el acto conmemorativo por el fallecimiento de Lola Larrosa de Ansaldo, así como las cartas de la Baronesa Blanc. Vicens (2013: 54) resalta el mencionar este homenaje debido a la persistencia de una determinada **construcción discursiva sobre la figura de las escritoras**, centrada en enfatizar sus virtudes morales y domésticas, más allá de su actividad intelectual. Para la investigadora esta estrategia es el modo de evitar críticas de los sectores sociales más conservadores, los cuales asocian el desarrollo de actividades profesionales por parte de las mujeres con el deterioro del ámbito familiar. A razón de la escasa extensión, se intuye que Azul del Monte presenta disculpas al público lector por la reducción de la sección Social, que a partir del N°4 cuenta con no más de dos páginas. El sujeto de la enunciación vuelve a valerse de la modalidad deóntica al señalar que **deben decir** y que todavía **hay que decir**. "Aquí estamos en la perentoria notificación del señor regente, de que es pequeñísimo el espacio y que debemos decir en poco lo mucho que hay que decir, porque dice él que en el método está el secreto" (BA, N° 4).

En relación con el lugar que ocupa el sujeto de la enunciación de esta sección es importante hacer notar aquello que Hintze señala en sus conclusiones, la lucha por el espacio de participan que permitía a las mujeres expresarse. Azul del Monte y Clorinda Matto de Turner reelaboran sus experiencias en función del contexto y "Clorinda Matto presenta, a través de sus escritos y los de sus colaboradoras, a la mujer en el proceso de su constitución como sujeto activo" (2005: 122).

Conclusiones

Este breve pero exhaustivo análisis permite a lo largo de su desarrollo corroborar y leer con mayor nitidez las apreciaciones realizadas por autoras que han identificado los rasgos característicos de la escritura de Matto de Turner y sus colaboradores en la revista *Búcaro Americano*. Si bien para Hintze (2005: 121) la revista "Rechazan abiertamente una concepción de los sujetos sociales cuyos roles estén determinados por

diferencias de género” fue posible concluir que los sujetos locutivos “bogan por un sitio de poder desde el espacio familiar que funciona como un modelo de la comunidad nacional” (2005: 125). De alguna manera el papel de las mujeres en las prácticas de la modernización y su configuración como figuras participativas y activas en el ámbito social y político se ven restringidos por los discursos que las acompañan. Los valores que señala Zanetti, ligados a una ideología liberal mesurada, muestran un estrecho vínculo entre las destinatarias de la revista, su clase social y el materialismo. Aunque Vicens resalta que esto correspondería a las estrategias utilizadas para fundirse con el campo intelectual masculino debe tenerse en cuenta que los discursos provienen de una configuración de la experiencia modalizada (Lyons) y que la ideología moralista, patriarcal, cristiana y romántica tiñe los albores feministas enraizados en el programa de la revista.

El sujeto locutivo de la revista se distingue (y no tanto) de acuerdo a las escritoras. En primer lugar se podría decir que el sujeto de la enunciación deóntico trasciende los escritos elaborados por parte de Matto de Turner. Si bien esta modalidad se halla impresa en todos sus enunciados de la sección “Economía Doméstica”, esta no se ha circunscripto a ese entorno. El abuso del “deber” como verbo preferencial del compromiso deóntico se traslada a los escritos de Azul del Monte, quien “arrastra” los dejos de este en el uso de una modalidad más bien epistémica.

La conformación de estos sujetos de la enunciación ,fuertemente deóntica, se presenta acorde al género y al programa de la revista. Hintze señalaba el lugar primordial de este tipo de secciones en la revista, con ellos se enseñaba a la mujer por dentro y fuera del hogar, además de sostener la idea de que la ilustración no iría en desmedro de la unidad familiar.

Por último se debe mencionar el lugar del compromiso epistémico y las relaciones de clase. Acorde con las afirmaciones de las autoras críticas la falta de empatía política con los movimientos anarquistas y socialistas del momento, implica la moderación en el accionar “feminista” discursivo de la revista. El lujo, el rol impartido desde el binarismo genérico y el papel de la mujer en una sociedad patriarcal se sientan sobre las bases de las aseveraciones calificadas con un alto grado de verdad. En este punto el alto compromiso epistémico del sujeto de la enunciación, reivindica el estamento aristocrático y singularidad.

En conclusión, *Búcaro americano* presenta indicios de la subjetividad de las mujeres escritoras pujando por un lugar en el camino de las letras, la profesionalización

y la educación. Su primacía deóntica en los discursos la ubica en los atisbos de la lucha feminista por los derechos de las mujeres, sin embargo las modalidades analizadas permiten observar que el compromiso de las mujeres letradas legitiman en algún punto los intereses de clase, ya desde las aseveraciones expresadas, ya desde las concesiones realizadas al ámbito de los hombres de letras y el entorno conservador.

Desde este punto el trabajo nos permite repensar los ejes que atraviesan el feminismo actual en Argentina y qué discursos priman por parte de quienes lo promueven y qué compromisos se impregnan en ellos.

Bibliografía

Ferrari, Laura (2012). *Modalidad epistémica, evidencialidad y variación disciplinar. Un estudio contrastivo de la modalidad epistémica, evidencial y de posibilidad dinámica*. Ed: Academia Española.

Hintze, Gloria María (2005). “Clorinda Matto de Turner y el periódico Búcaro Americano: representación y redes latinoamericanas”. En García Bedoya, Carlos (Comp.), *Memorias JALLA*. Lima: Universidad Nacional de San Marcos.

Lyons, John (1995). “Cuarta parte. Significado del enunciado”, “La subjetividad del enunciado. Modalidad, expresiones modales y modo”. En *Semántica lingüística. Una introducción*. Paidós.

Vicens, María (2013). “Clorinda Matto de Turner en Buenos Aires: redes culturales y estrategias de (auto)legitimación de una escritora en el exilio”. *Mora*, 19. 43-60.

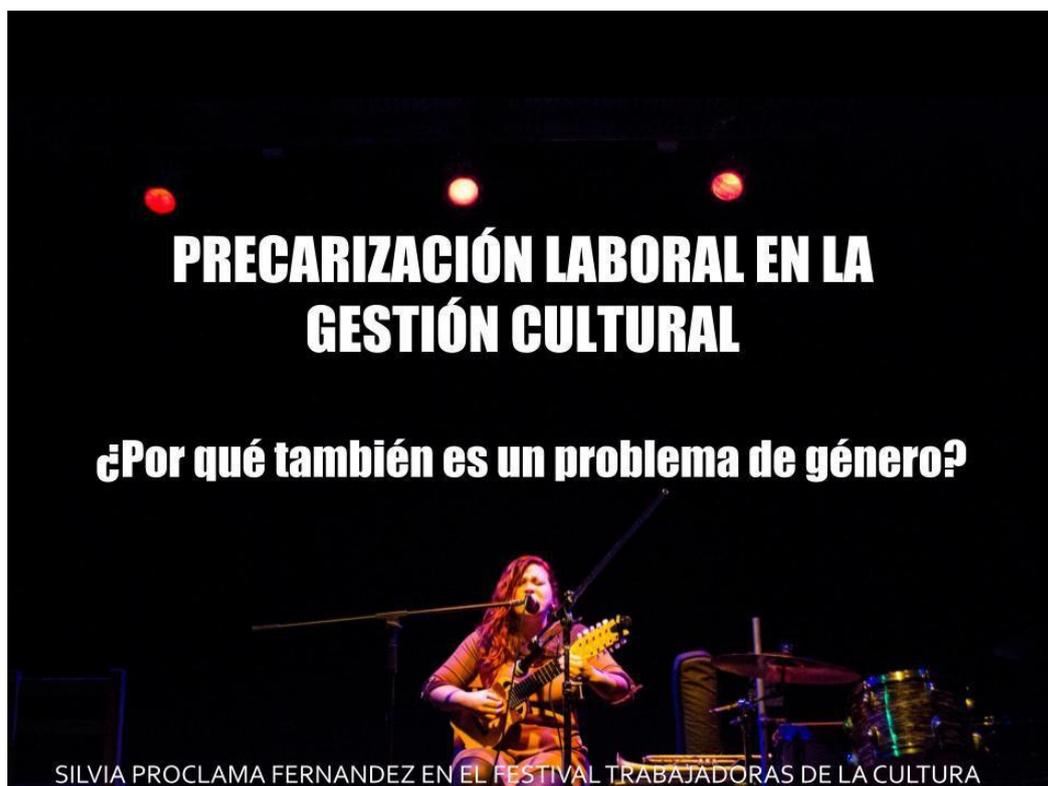
Zanetti, Susana (1994). “Búcaro Americano: Clorinda Matto de Turner en la escena femenina porteña”. En Fletcher, Lea (Comp.), *Mujeres y cultura en la Argentina del siglo XIX*, Buenos Aires: Feminaria, 264-275.

LA PRECARIZACIÓN LABORAL EN LA GESTIÓN CULTURAL ¿POR QUÉ TAMBIÉN ES UN PROBLEMA DE GÉNERO?

Liliana Gutierrez

UNGS

glilianaines11@gmail.com



Resumen

Sí tenemos en cuenta el problema de la situación actual de la cultura; la cuestión de la desigualdad histórica del salario en relación con el sexo-género, la inestabilidad económica del trabajo artístico, la infinidad de campos que abarcan la tarea de la llamada "Gestión Cultural", la des-valorización a nuestra propia tarea, podemos pensar y analizar posibles respuestas para ir explicando y saldando estas problemáticas. Trabajar con las artes, tiene una particularidad: para su buen desarrollo se requiere trabajar desde el afecto y el cuidado ya que implica trabajar con las sensibilidades (características asociadas a "lo femenino") además, también se requiere desarrollar un perfil práctico para saber con qué tiempos y recursos contamos. Pensar en acciones concretas que se puedan llevar a cabo en materia de cultura para poder desarmar

modelos que traen como consecuencia la precarización de la gestión cultural. Reconocimiento del arte como trabajo y de la propia tarea.

Introducción

En esta exposición, trataré de dar cuenta y reflexionar en torno a la precarización laboral en la gestión cultural, intentaré responder porque este tipo de precarización afecta principalmente a las mujeres y disidencias que trabajamos en las culturas y las artes.

Cabe mencionar que muchas de las reflexiones (y posibles acciones para poder incidir) en torno a esta temática, fueron pensadas en conjunto con compañeras en Encuentros Internacionales, nacionales y regionales. No podría haber pensado estas reflexiones sin el trabajo constante, arduo y colectivo, en conjunto con otras y otros que están generando actualmente acciones para revertir esta situación arrastrada históricamente a lo largo de todos estos años. Finalmente, trataré de esbozar posibles propuestas que ayuden a erradicar esta problemática.

Factores que ayuden a pensar la problemática (en constante revisión).

La indefinición del concepto “gestión cultural”



Una de las preguntas fundamentales en estos tiempos en relación al trabajo cultural es acerca de la indefinición de este concepto. ¿Qué es la gestión cultural? ¿Qué tareas abarca? ¿Cuál es su relación con la cuestión de género? Intentando dar una respuesta, me acerco a la idea de que es un concepto relativamente novedoso y en movimiento: una actividad que abarca muchas otras tareas en simultáneo y pienso que no es casual que, generalmente seamos muchas las mujeres que desarrollamos estos trabajos.

Podríamos arriesgar que somos muchas las gestoras culturales en Latinoamérica. Pero al no tener un número preciso, también podemos pensar qué es una deuda pendiente de las y les que trabajamos con las artes y las culturas el poder cuantificarnos, saber cuántas somos, qué problemáticas atravesamos y de qué manera podemos generar acciones y metas a largo plazo para el reconocimiento de nuestra tarea como trabajadoras de las artes y las culturas.

La gestión cultural es una práctica social que trabaja con las sensibilidades y estas características están asociadas a “lo femenino”. Pensamos que la gestión cultural tiene la particularidad de que para desarrollarlo de la mejor manera posible es necesario, trabajar desde el afecto y el cuidado, ya que trabajar con las artes y las culturas implica trabajar con las sensibilidades, pero también es poder desarrollar un perfil en donde podamos organizarnos teniendo en cuenta, entre otras cosas, con qué tiempos y recursos materiales y no materiales contamos, para poder llevar a cabo las ideas.

Contexto socioeconómico actual de la cultura



FOTO: FUNERAL CULTURAL EN SAN MIGUEL (SANTI BOUILLY – OHMIO REVISTA)

Es importante tener en cuenta el contexto socio-económico actual de los países latinoamericanos que atraviesan las consecuencias del avance de las derechas. En estos países, se reprime toda expresión artística, tanto en los centros como en las periferias.

En el 2018, en Argentina el gobierno de Cambiemos confirmó la eliminación de varios Ministerios (*Ciencia y Tecnología, Energía, Agroindustria*) entre ellos el Ministerio de Cultura para ser convertido luego en secretaría de otras Carteras. Recordemos que el Ministerio de Cultura de la Nación fue creado en Mayo de 2014, luego de ser históricamente una Secretaría. Y que previamente Cultura tuvo rango ministerial muy pocas veces en la historia argentina, esto también habla de la inestabilidad y la falta de políticas culturales a largo plazo en nuestro país.

También, es necesario destacar la falta de leyes y ordenanzas a nivel provincial y municipal que permitan el funcionamiento de espacios culturales independientes, entendiendo y promoviendo la cultura independiente y autogestiva de sus regiones y sus dinámicas de funcionamiento. Por otro lado, existen leyes aprobadas en los municipios luego de largas luchas, aun así, muchas veces estas leyes no se cumplen en la práctica o incluso limitan la actividad de la cultura popular y su naturaleza misma, que tiene sus propios modos de funcionamiento. La censura y persecución hacia la cultura independiente como consecuencia del vacío legal es constante. En este sentido entonces, desde algunos sectores del Estado y los espacios privados, la cultura es vista como mercancía y no como derecho humano universal.

La representación de las mujeres en la historia del arte - Las censuras de las imágenes creadas por mujeres en las redes sociales actuales.



Históricamente, la mujer en el arte es representada como objeto, anulando así, la instancia de su capacidad creadora e invisibilizando, sus deseos e imaginarios. Para pensar esta idea, retomo a Linda Nochlin qué se preguntó en 1971 ¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres? Esta pregunta es sencilla pero no ingenua, ya que problematiza el lugar de las mujeres en el arte. Para tratar de responder a esta pregunta, esta autora cuestiona el concepto de “grandes artistas” ya que por debajo de esta idea, se esconde un mito de un sujeto nacido con un talento milagroso y un “don” que lo hace ser diferente. Desterrar esta idea permite pensar al arte no como un hecho aislado y libre, sino como una actividad social y, como tal, mediada y determinada por instituciones también sociales. Por lo tanto, según Linda para ser artista era necesario acceder a ciertas instituciones (de formación por ejemplo) que darán el conocimiento necesario para alcanzar la excelencia, sobre todo entre los siglos XV y XX donde el quehacer artístico estaba vinculado a una actividad manual (Rosa, 2008). Que las mujeres no pudieran acceder a ciertas instancias formativas implicaba que quedaran en una situación de desventaja formativa con respecto a los hombres y considerando también el lugar social de esposa y madre que tenía designado socialmente la mujer, construido por los estereotipos de géneros. Se puede dar cuenta entonces, qué más allá del talento innato que pudieran tener las mujeres era institucionalmente imposible para las mujeres artistas poder alcanzar ese nivel de excelencia esperado ya que eran expulsadas o se les tenía prohibido acceder a estos espacios de formación.

En la actualidad, las normas comunitarias de las redes sociales actuales (como Instagram, red social de la imagen por excelencia) reproducen este tipo de prácticas ya que mientras se censuran y cierran cuentas de producciones artísticas de artistas visuales, en dónde el cuerpo de la mujer rompe con los ideales de belleza hegemónica establecidos y en donde estas artistas son sujetos creadores de arte, otras cuentas de esta misma red siguen abiertas promoviendo imágenes de violencia sexual y de género, reforzando la imagen de las mujeres como objetos de deseo y no como creadoras de arte / personas deseantes.

Estas acciones virtuales por parte de las redes sociales no son hechos casuales ni menores, no sólo porque invisibilizan otros modos de creación y otros modos de ver el mundo, no sólo porque limitan la expresión de nuestros cuerpos entendidos como espacios de arte y resistencia a la norma, sino que también impiden y coartan las posibilidades de trabajo reales de artistas visuales ya que se pierden gran parte del capital social que han sabido construir difundiendo su arte en estas plataformas.

La desvalorización del arte como trabajo



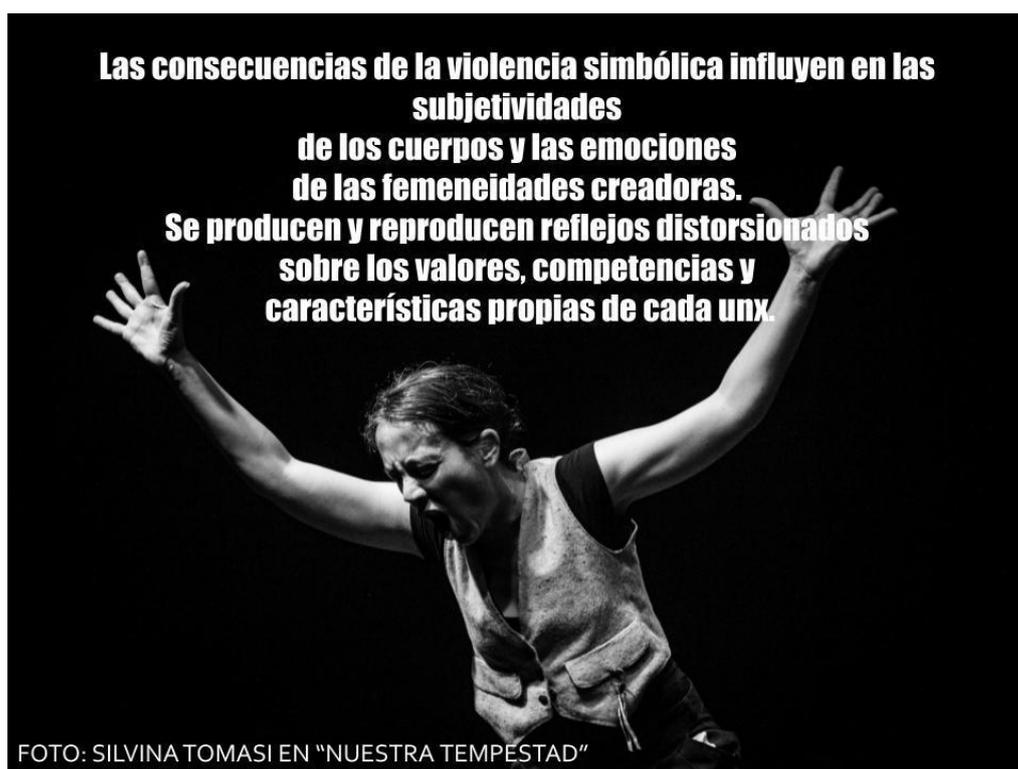
FOTO: LOLA TUK EN EL ENCUENTRO INTERNACIONAL DE TRABAJADORAS DE LAS ARTES Y LAS CULTURAS

Esta desvalorización de la cultura (o de la cultura vista como mercancía) se refleja en el achicamiento de los organismos estatales que trabajan con las culturas y las artes, que verán reducidos así también los presupuestos destinados a estos factores.

Tal es la desvalorización y la falta de políticas culturales que promuevan el acceso a la cultura que la cultura en gran parte, sigue siendo vista como ocio o mero entretenimiento. Es necesario entonces, generar tanto instancias de mediación cultural como políticas culturales desde el Estado y desde la comunidad, para valorar las expresiones artísticas y generar el hábito de asistir a hechos y producciones culturales.

Para pensar la mediación cultural, a grandes rasgos según Bruno Nassim Abouddrar y François Mairesse esto implicaría: “un conjunto de acciones que permiten cruzar modos de ver y pensar el mundo, propiciando diálogos y encuentros entre sectores sociales y ámbitos culturales que antes se percibían separados (Abouddrar y Mairesse, 2018).

La propia desvalorización del arte como trabajo y como modo de expresión.



Un concepto clave para pensar este punto sería retomar el concepto de habitus y el concepto de violencia simbólica propuestos por Pierre Bourdieu.

Según Bourdieu, la violencia simbólica:

“se caracteriza por ser una violencia invisible, soterrada, subyacente, implícita o subterránea, la cual esconde la matriz basal de las relaciones de fuerza que están bajo la relación en la cual se configura. Los efectos y las condiciones de la eficacia que ejerce la violencia simbólica están duraderamente inscritos en lo más íntimo de los cuerpos bajo forma de disposiciones.” (Bourdieu, 1998).

Podemos presumir entonces que la violencia simbólica influye en las subjetividades de los cuerpos y las emociones. Estas subjetividades están inscriptas en los cuerpos de las femeneidades, atadas al mismo tiempo a una imagen distorsionada de unx misma. Esta imagen distorsionada es consecuencia de un largo proceso de atribuciones de los roles de géneros impuestos en la sociedad, como resultado de los estereotipos de géneros. Por esta razón, no es casual entonces notar una gran invisibilización y desvalorización (interna y externa, personal y colectiva) del trabajo de las mujeres que crean y producen arte y cultura a lo largo de la historia.



No es casual escuchar los mismos sentires en trabajadoras de las culturas y las artes de la región y de países latinoamericanos, mujeres y disidencias sexuales que incluso, no se animan a mostrar su arte (porque creen que aún no alcanzan cierto nivel estético), o que a la hora de poner un precio su trabajo artístico no sepan en qué elementos basarse para poner un valor, ni tampoco a dónde acudir. No es casual que seamos minoría en los roles de mayor jerarquía o autoridad dentro de los espacios artísticos donde nos desarrollamos, los roles de dirección y autoría siguen siendo ocupados por varones. No es casual tampoco la sensación de falta o de vacío que se trata de alimentar con la constante sobrecarga de cursos, talleres y posgrados que tomamos a lo largo de nuestras vidas. Sí esta instancia se repite en la vida de mujeres y disidencias trabajadoras de las culturas y las artes de Latinoamérica, tanto de los centros como de las periferias, no es casual: “lo personal es político”. Es necesario (y urgente) repensar las ideas que tenemos sobre nosotras mismas y generar instancias de cuidado, potenciamiento, conocimiento, visibilización y difusión del trabajo de gestoras culturales y artistas en nuestros territorios.

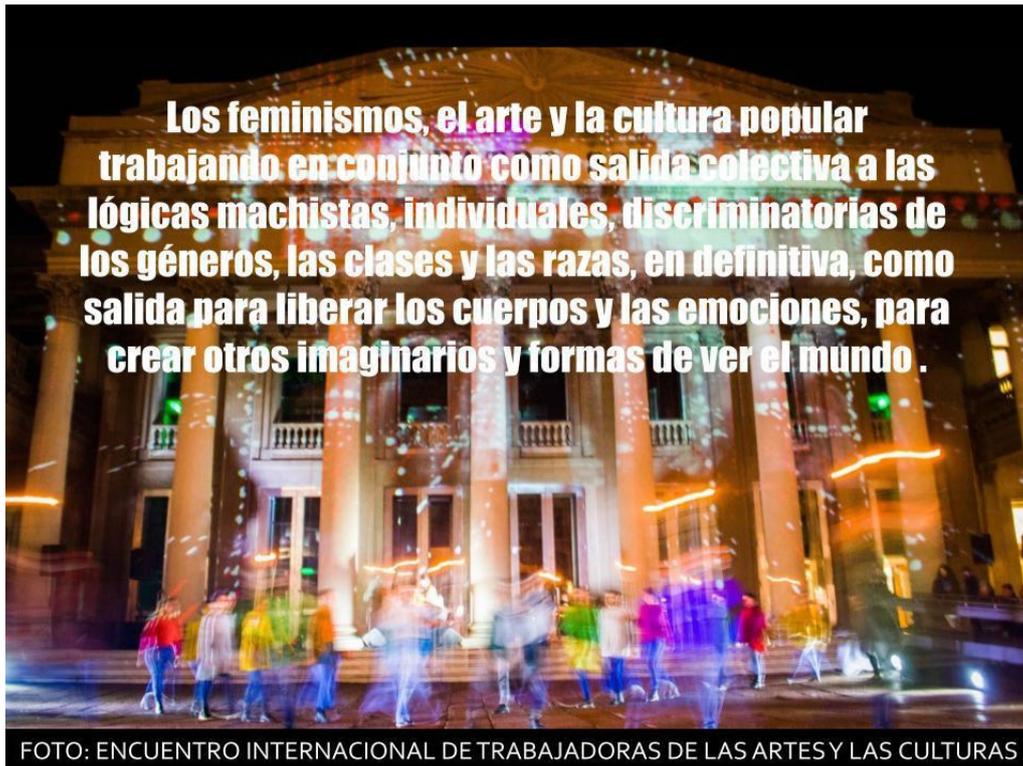
Conclusiones

El problema de la situación actual de la cultura, la inestabilidad económica del trabajo artístico, la infinidad de campos que abarcan la tarea de la llamada "Gestión Cultural" y con ello la des-valorización a nuestra tarea, son factores que podrían ayudar a pensar el problema de la precarización laboral que nos afecta actualmente como trabajadoras de las culturas y las artes en Latinoamérica.

Como posibles propuestas a erradicar las desigualdades que atravesamos en esta área, producidas bajo este sistema capitalista y patriarcal podríamos pensar en:

- Detectar aquellas imágenes en el arte que reflejan a la mujer como objeto para no seguir reproduciendo el estereotipo machista y crear nuevas imágenes superadoras en tanto artistas mujeres, lesbianas, travestis, trans y no binaries.
- Generar e incentivar espacios de encuentro e intercambio junto con mujeres y disidencias que trabajan en las culturas y las artes.
- Incentivar la producción artística y asistir a eventos culturales organizados por gestorxs de las artes y las culturas, apoyar los emprendimientos de economía social y solidaria.
- A largo plazo, realizar encuestas, cuantificarnos, saber cuántas somos, qué necesidades tenemos, qué dificultades encontramos en nuestros espacios de trabajo para poder visibilizar esta problemática.
- Concientizar que el arte es trabajo y reconocernos como trabajadoras de las artes y las culturas.

El desafío está en definitiva, en seguir encontrándonos, potenciar nuestras capacidades artísticas y gestión, motivarnos. Los feminismos y el arte como salida a las históricas opresiones, a todo aquello que nos censura y limita nuestros deseos y acciones. Los feminismos, el arte y la cultura popular actuando en conjunto como salida colectiva a las lógicas machistas, individuales, discriminatorias de los géneros, las clases y las razas, en definitiva, como salida para liberar los cuerpos y las emociones, para crear otros imaginarios y formas de ver el mundo, para escribir una nueva historia del arte y la gestión cultural, desde las periferias, juntas, juntos, juntas.



Bibliografía

- Abouddrar, Bruno Nassim; Mairesse, Françoise (2018). *La mediación cultural*. Argentina: Libros UNA
- Bourdieu, Pierre (1998). *La dominación masculina*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Rosa, María Laura (2008). “La cuestión del género”. En *Cuestiones de Arte Contemporáneo. Hacia un nuevo espectador del Siglo XXI*. Buenos Aires: Emecé.

MUJERES EN LA ESCENA: OBSTÁCULOS PARA LA LEGITIMACIÓN DE LAS ARTISTAS EN LA
INDUSTRIA MUSICAL

Florencia Iglesias, Stefania Sans

UNTREF

ffaiglesias@gmail.com

Resumen

A partir de entrevistas realizadas a mujeres artistas del circuito porteño, en emergencia y legitimadas dentro de la industria de la música, esta investigación busca analizar la situación actual de las mujeres músicas respecto de su participación y acceso. El principal objetivo es reflexionar sobre las diferencias y desequilibrios en términos de género, con el propósito de identificar las lógicas patriarcales que operan como un impedimento o desventaja en este sentido. En concordancia con un panorama social, y particularmente con los movimientos de mujeres, que en los últimos años han cuestionado gran parte de las lógicas de poder que hacen al tipo de dominación patriarcal, resulta fundamental descifrar los tipos de opresiones que se desarrollan en cada ámbito, incluidas las industrias y actividades culturales. De manera que este trabajo aborda un análisis de los diversos aspectos que implica una carrera artística, formación, imagen pública, circuitos de legitimación, entre otros, con objeto de decodificar qué tipo de barreras atraviesan la trayectoria de estas artistas y qué cambios, en este sentido, ha atravesado la escena en los últimos años.

Introducción

Este trabajo pretende abordar la situación actual de las mujeres músicas respecto de su participación y acceso a la industria en términos de diferencias y desequilibrios por cuestiones de género, con el propósito de identificar las lógicas patriarcales que operan como un impedimento o desventaja en este sentido. Los disparadores de este trabajo resultan ser los conocidos dichos de José Palazzo, organizador del Cosquín Rock y las acciones de visibilización y demandas de legislación que llevó a cabo el movimiento feminista como consecuencia de lo primero. En febrero del 2019, dicho organizador enunció, como modo de justificar la poca presencia femenina en los escenarios, que “no hay suficientes mujeres con talento a la altura del Cosquín Rock”. Ante dicha situación un grupo de artistas organizadas comenzó a demandar que se garantizara, a partir de un marco legal y jurídico, presencia femenina en los escenarios mediante una ley de cupo.

Cabe destacar que el recorte de este trabajo en tanto analiza la situación exclusiva de un grupo de mujeres del circuito indie (o independiente) de la CABA se debe a las limitadas posibilidades de alcance que cualquier trabajo de investigación presenta. Sin embargo, resulta necesario reconocer que otras identidades de género y disidencias también se encuentran expuestas a obstáculos similares, e incluso, a otros modos más radicalizados de opresión.

En principio, la música en tanto práctica cultural, tal como sostiene Simon Frith (2011), articula en sí misma una comprensión de las relaciones grupales y de la individualidad sobre la base de la cual se entienden los códigos éticos y las ideologías sociales. Por tanto, se puede establecer que los fenómenos culturales son expresiones significativas, producto de un contexto socio-histórico, y como tales acarrear las condiciones sociales de su producción y reproducción. Asimismo, los grupos sociales solo consiguen reconocerse como tales por medio de la actividad cultural que ritualiza una realidad dentro de ella y genera identificación. Tomando en consideración que la industria de la música pertenece al conjunto de industrias culturales, es posible concebirla entonces, como productora y reproductora de dichos códigos de significación y valores simbólicos dentro o fuera de la estructura hegemónica. El estudio a partir de esta perspectiva, permite visibilizar cómo opera el poder dentro de este campo en la lógica inclusión-exclusión respecto de las mujeres.

Las mujeres atraviesan, en estos términos, una crisis de identidad, en tanto son sometidas al fenómeno de la invisibilidad y a una subrepresentación en la vida cultural. Asimismo, en palabras de Pilar Foronda (2016), el género como premisa establece la configuración de la identidad de cada ser humano, y tal identidad abarca sus capacidades y sus necesidades condicionadas por ella. Concibe también que en el caso de las mujeres y sus desiguales posibilidades de acceso a la cultura, esta representación es aún menos igualitaria ya que a las barreras físicas se suman las barreras sociales universales.

En los últimos años, el mundo se ha reestructurado a partir de la visibilización de las minorías en términos culturales, no cuantitativos. Por tanto, es posible afirmar, retomando a Bhabba (2013), que, en la actualidad, los actores sociales no estatales son cada vez más relevantes en lo que concierne a la lucha por los derechos culturales y la justicia social. Esto otorga visibilidad a nuevas o relegadas manifestaciones identitarias que cada día adquieren mayor relevancia en la lucha por la definición de los sentidos.

Entendemos por legitimada a aquella trayectoria artística que, retomando la perspectiva de Bourdieu (1987), es integrada a la visión de mundo dominante y dada como evidente a los propios agentes, de modo que resulte imposible reconocer las lógicas de intereses y poder que subyacen las prácticas. Al mismo tiempo, la posición dominante es reforzada por el conjunto de instituciones específicas del campo de la cultura. En el caso de la industria de la música estas son aquellas que tienen el potencial de dotar o no de legitimidad gustos, prácticas y comportamientos culturales y que presentan la capacidad de agregar valor y significado a las anteriores. Entre ellas se encuentran los festivales, el reconocimiento entre pares, los medios masivos de comunicación y el sistema de otorgamiento de premios.

La formación musical

De acuerdo a la información recaudada en las entrevistas es posible distinguir tres tipos de modalidades en la formación académica: autodidáctica; en instituciones y conservatorios; y en talleres o clases particulares. De las 10 artistas entrevistadas, 3 destacan la importancia de la primera modalidad y el posterior involucramiento en modalidades institucionales formales para adquirir mayor conocimiento respecto de los proyectos musicales en los que estaban trabajando en ese entonces. Es decir, “al servicio de lo que ya estaba empezado, para perfeccionarlo” (Sofía Malagrino).

La importancia de la formación en tanto educación remite a lo que destaca Linda Nochlin (citada en Galimberti, 2009) respecto de que la educación, el seno de las familias y demás ámbitos de socialización, constituyen los mecanismos principales de reproducción y transmisión de valores, símbolos, prácticas, actitudes, conductas y significaciones que ponen al hombre en el centro, legitimando y naturalizando la relación jerárquica entre hombres y mujeres. Por lo tanto, dicho ámbito, y particularmente el de la música, puede contribuir directamente al sustento del modo de dominación patriarcal. Ante estos las artistas coinciden en que suele ser común asistir a espacios donde la presencia masculina abarca casi la totalidad del estudiantado. Esta situación genera que muchas de ellas se sientan incómodas, observadas y obligadas a adaptarse a una situación en la que los hombres ocupan todo el protagonismo. Lo mismo se replica dentro del plantel docente de las instituciones formales. Otro obstáculo resultado de la condición femenina es la exclusión simbólica que las artistas detectan dentro del ámbito académico. Opresiones vinculadas al abuso de poder por parte de

docentes y a la imposición y naturalización de la idea de que la industria de la música les pertenece a los hombres, son patrones detectados por algunas de las entrevistadas.

Las estadísticas de la Secretaría de Políticas Universitarias permiten visualizar la relación porcentual entre géneros en carreras de grado vinculadas a la música desde el 2001 hasta el 2016. Los rasgos generales de los gráficos nos permiten identificar que el porcentaje de mujeres estudiantes de música se ha ido incrementando a lo largo de los últimos años, pero que la diferencia porcentual entre géneros continúa siendo sumamente amplia y marcada.



Estudiantes de Música de Buenos Aires (2016- 29%/ 71%)

Sistema de consulta de estadísticas universitarias de Secretaría de Políticas Universitarias

Esto puede observarse fundamentalmente en Buenos Aires, donde el porcentaje de mujeres estudiantes es solo del 29%, mientras que el 71% corresponde a hombres. Asimismo, dicho número se ha mantenido casi estable desde el 2001 hasta el 2016.



Estudiantes de Música en Capital Federal (2016- 51%/49%)

Sistema de consulta de estadísticas universitarias de Secretaría de Políticas Universitarias

En el caso de CABA, se refleja una mayoría de mujeres entre 2001 y 2003, con una caída abrupta en 2004 que se mantuvo hasta el 2011. A partir de este último año la relación porcentual entre géneros se estabilizó con una cifra casi similar entre ambos.

En 2016, la misma representa un 51% de estudiantes de música mujeres y un 49% hombres.

Los niveles de exigencia respecto de las mujeres son aún mayores, lo que permite deducir que el aumento en la tasa de mujeres en los últimos años, particularmente en CABA, se corresponde con dichos niveles de exigencia impuestos respecto de su perfeccionamiento y capacitación para la excelencia y competitividad dentro del campo. La investigadora Alessandra Galimberti (2009) sostiene que “la exigencia social, mayor para las mujeres que para los hombres, supone asimismo mayor esfuerzo para poder sobresalir y la necesidad de tener que demostrar permanentemente sus capacidades, sus habilidades, sus conocimientos o su talento” y de alcanzar altos estándares académicos, en todas las disciplinas.

¿Qué entendemos por legitimación?

Durante las entrevistas, la noción teórica de legitimación no fue aclarada, de modo que las artistas pudieron interpretar la misma según su propia perspectiva. Algunas no consideran que la legitimación de su trayectoria artística o expresión musical se genere a partir de factores externos o relaciones de poder, sino que su trabajo resulta legitimado en tanto el mismo se adecue a sus principios y expectativas individuales. Estas afirmaciones, por parte de las artistas, generan una ruptura, de algún modo, con la estructura de legitimación tradicional de la industria de la música. Es decir, ante estas visiones es posible sostener que existe un circuito independiente que concibe formas distintas de legitimación alejadas de las exigencias tradicionales del ambiente. Sofia cuestiona a algunos de estos sistemas de legitimación, al menos desde las cualidades de su proyecto:

En lo personal, no me metería ni con instituciones, ni con jueces ni con nada externo. Si alguien se propone ganar los premios Gardel, es una legitimación válida para esa persona, pero no sé si puedo a animarme a hablar en términos de herramientas que legitimen. Simplemente considero que depende de lo que yo desee.

Otras, conciben que la idea de un recital masivo o la capacidad de convocar un número muy alto de espectadores, ha perdido relevancia al momento de juzgar el trabajo de un artista.

De igual forma, todas reconocen la existencia de un sistema de premios e instituciones que operan como reproductoras de sentido con alta relevancia en la industria, y que puede influir en sus trabajos. Por tanto, las artistas plantean que este también debe ser reestructurado. Pilar V. Foronda (2016) reconoce en el papel de estas instituciones un rol fundamental para el sostenimiento de la dominación patriarcal dentro del ámbito de la cultura en tanto son endógenos y continuistas con las estructuras existentes. Es por ello que Marifé Santiago Bolaños (2016) sostiene la necesidad de modificar dichos sistemas hacia una estructura de jurados paritarios que “aunque no garantizan, al menos propician una mayor seguridad a la hora de posibilitar una expresión cultural igualitaria”.

En busca de un lugar dentro de la industria musical

El informe sobre igualdad de género de la UNESCO (citado en Castillo Barrios, 2014) sostiene que:

por medio del patrimonio y las industrias culturales y creativas es posible observar claramente que el estatus social de la mujer, ya sea político, legal, social o económico, ha sido restringido de forma drástica en la mayor parte del mundo durante gran parte de la historia de la humanidad.

Como rasgo fundamental de la industria, las artistas sostienen que un porcentaje significativo de mujeres músicas se encuentra sumamente invisibilizado. Las causas que las artistas le atribuyen a esta infrarrepresentación de las mujeres en la música se refieren directamente al modo de dominación patriarcal. En este sentido, Barbi Recanati reconoce que esta situación de invisibilidad era y es sumamente común dentro del ámbito, pese a que hoy las dinámicas son otras.

Si bien es posible percibir cierta tendencia creciente a modificar gradualmente esta situación, aún las cifras porcentuales entre géneros presentan desigualdades:



PARTICIPAN EN ESPACIOS DE CULTURA COMUNITARIA



Sistema de Información Cultural de la Argentina (2017)

Respecto del empleo dentro de los sectores culturales (entre ellos la industria de la música), es posible detectar una diferencia de 16 puntos entre hombres y mujeres, mientras que, en la participación dentro de estos espacios, la diferencia es de 4 puntos.

Sin embargo, la brecha se amplía significativamente al analizar los puestos jerárquicos dentro de este sector:

DIRIGENTE, ORGANIZADOR O GESTOR DE ACTIVIDADES



Sistema de Información Cultural de la Argentina (2017)

Mientras los hombres representan el 75% de estos puestos, las mujeres solo el 25%, lo que se traduce en una diferencia de 50 puntos entre ambos.

Esta diferencia es posible analizarla a partir de la categoría propuesta por Ana Luz Castillo Barrios (2014) de *techo de cristal*. Esta propone que, si bien no hay restricciones legales o normas jurídicas que impidan el ascenso de las mujeres a ciertas ocupaciones y puestos, en la práctica, las mujeres se encuentran en desventaja en términos de oportunidades y reconocimiento respecto de los hombres a causa del *techo de cristal*. Este frena “el progreso de la carrera de las mujeres antes de alcanzar niveles superiores de liderazgo y reconocimiento”. Ágelica Bucio (2016) también coincide con esta perspectiva y enuncia que predomina un “suelo pegajoso” representado en

mecanismos que se aplican a las mujeres para mantenerlas en la base de la pirámide económica y en los puestos de jerarquía media y baja.

Por tanto, la visibilidad diferencial entre hombres y mujeres en el ámbito cultural, y en este caso en el ámbito de la música, es producto de un conjunto de barreras simbólicas que asignan talentos, ocupaciones y espacios diferenciales que reproduce, a partir de la dominación patriarcal, una subordinación de lo femenino a lo masculino y establece lo que vale el trabajo de una mujer. Esto también es posible analizarlo desde las estadísticas de salarios dentro del sector cultural:



Sistema de Información Cultural de la Argentina (2017)

Paula Maffia destacó, como otro modo simbólico de sujeción, a la idea de musa. Este lugar impuesto de la mujer como musa, figura de adoración y objeto de representación ha sido históricamente el único espacio concedido a la mujer en la esfera artística, controlado y al servicio de la creatividad del hombre. Fleur Pellerin (2014) reconoce como implicancia que el potencial creativo y expresivo de las mujeres se ha visto limitado, tanto de forma directa como indirecta, por las barreras estructurales presentes en las distintas sociedades. Es decir, la mujer ha sido concebida como objeto artístico y su carácter de sujeto de creación se ha mantenido suspendido.

Otro aspecto mencionado por las entrevistadas en sus relaciones y vínculos con hombres dentro del ambiente, ha sido la idea de romance o sexualización. Barbi Recanati recuerda como ante el temor de atravesar una posible situación de abuso o acoso dentro del ambiente solía tomar medidas que modificaran su aspecto contra los

cánones de belleza establecidos para una mujer “femenina” para evitar que los hombres que la rodeaban la desearan sexualmente.

De acuerdo a los datos que han arrojado las entrevistas, un espacio sumamente opresivo en términos patriarcales parecen ser las pruebas de sonido y las relaciones con su correspondiente equipo técnico. La mayor parte de las artistas destacan haber sido expuestas al informalmente llamado “mansplaining”. Este término refiere a aquellas explicaciones que brindan hombres a las mujeres sin considerar si esta tiene conocimiento sobre el tema o no, o incluso si conoce aún más que este, y a partir de un tono condescendiente. Navarro denomina como *despojos múltiples*, a la categoría equivalente al mansplaining, que entiende como “aquellos que devalúan y niegan las capacidades de las colectividades sociales de dar forma a su vida colectiva, es decir, sus capacidades de autodeterminar los modos y figuras de la vida, que, en interdependencia, comparten”(citado en Gutiérrez Aguilar, 2018, p. 40). Teniendo en cuenta el contexto social en el que la mujer es deslegitimada como sujeto de conocimiento, y su palabra, desvalorizada, esto resulta aún más profundo. Las músicas coinciden en que suele ser común asistir a una prueba de sonido y que los hombres, encargados de ello, subestimen su conocimiento respecto de la técnica requerida para sus creaciones musicales e instrumentos.

Las artistas también destacan como obstáculo el hecho de asociar la imagen de las músicas con la de sus novios. Es decir, que su reconocimiento artístico sea opacado por el hombre que la acompaña en su intimidad. Esto es percibido por ellas como un modo de afectar la imagen de músicas mujeres a partir de la presencia de un hombre y a la posibilidad de quitarle mérito a sus trabajos en tanto estos se vean opacados por el de su pareja. No lo conciben como competencia interna, pero destacan que este tipo de aspectos se corresponden exclusivamente con sus vidas privadas y que son irrelevantes en relación a la creación y producción musical. Este tipo de situaciones reproducen una subordinación de la imagen de las mujeres, en términos de talento y potencial, a la de un hombre y coloca a esta en una menor jerarquía de reconocimiento, relegándola al papel de simple acompañante.

Algunas artistas también le han atribuido a la industria la cualidad de *pinkwashing*, en relación al término utilizado para caracterizar aquellas estrategias de negocio y marketing que emplean las grandes empresas para ganar consumidores y fidelizar a mujeres y al movimiento LGBT+, también conocido como *capitalismo rosa*. En esta metáfora, las artistas se refieren a aquellos espacios que buscan simpatizar con

el colectivo feminista o con aquellos posibles espectadores/consumidores y proponen a artistas mujeres que ocupen los escenarios con el simple fin de cooptarlos. Asimismo, también lo aplican a aquellas bandas de hombres que buscan generar un proyecto conjunto con mujeres por el simple hecho de que estas le otorgan una imagen más positiva al grupo musical. Si bien la propuesta de invitar a una mujer a un escenario puede ser positiva para su visibilidad, el pinkwashing refiere exclusivamente a la intencionalidad de dichas acciones, no como promotoras de un cambio social y cultural real, sino como una simple estrategia de negocio. Paula Maffia aporta que este tipo de propuestas suelen pretender imitar la idea de cupo femenino pero que no representan una diversidad real. Por el contrario, resulta “una estrategia completamente machista, culposa e inorgánica.”

Como implicancia directa de que la mayoría de los espacios dentro de la industria estén ocupados por hombres, las artistas destacan la competencia por el cupo entre mujeres. Aportan que el hecho de que las proporciones siempre hayan sido 100 hombres y 1 mujer generó que estas se percibieran entre sí como una amenaza, en tanto el cupo disponible era para una y esa otra podía quitárselo a la primera. Esto se vincula con el papel de la mujer dentro del ámbito en tanto siempre fue tratada y representada como “la mujer” en las distintas esferas (“la mujer” del festival, “la mujer” del rock, “la mujer” de la grilla). Raquel Gutiérrez Aguilar (2018), analiza la dominación patriarcal, también como el radical e insistente proceso de separación de las mujeres entre sí y de ellas con sus creaciones. De acuerdo a la autora, tal dominación supone una imposibilidad de asumir las diferencias mediante un orden de cosas que se impone a las mujeres como limitación práctica- material y psíquica- para cumplir con conjuntos de deseos ajenos. Esta práctica social es denominada como “mediación patriarcal” que produce y fomenta separaciones entre las mujeres instalando reiteradamente algún tipo de mediación masculina entre una mujer y otros, y por tanto, entre cada mujer y el mundo.

Imagen pública y medios de comunicación

La visibilidad que otorgan a las mujeres en los medios de comunicación y en el sentido común se encuentra condicionada por determinaciones sociales que perpetúan ciertas lógicas patriarcales y cánones de belleza hegemónicos. Sofía Malagrino reconoce como uno de sus mayores temores el reconocimiento de su belleza por sobre su creación musical en tanto “miren el cuerpo, la superficie y que la música, desde lo narrativo hasta

lo significativo, se pierda porque el cuerpo es un objeto de consumo”. Paula Maffia sigue la misma línea y afirma que dentro de la industria existen cánones tácitos que le exigen a la mujer cantar bonito y ser bella, mientras que el hombre, simplemente debe ser sublime.

Por otro lado, los medios de comunicación cristalizan la reproducción del sentido común de que las mujeres solo pueden ocupar ciertos espacios en la escena musical, como el de la corista o la bailarina. Alessandra Galimberti (2009) analiza este tipo de operaciones desde la idea de estereotipos y concibe que estos:

ayudan a crear y arraigar los modelos y los límites en los que ha de circunscribirse la vida de las personas según la pauta social. De ahí que muchos jóvenes pueden ‘libremente’ cultivar la danza contemporánea siempre y cuando lo hagan para mantenerse en forma, adelgazar o estilizar su paso al caminar. De ahí la dificultad para formar a profesionales en esta o en otras disciplinas artísticas.

Mercedes Gold coincide con este análisis y expone que:

al hablar de género hay que hablar también de la violencia simbólica que imponen los medios respecto de cuál va a ser la imagen y el lugar de las mujeres. En la música, la mujer vende más como algo estético que su producto artístico. Suele tener un rol que por lo general acompaña el desempeño de los hombres. Y si acompaña bailando y vestida con una pollera cortita mejor.

A su vez, comentan que es común que los contenidos tratados por los medios de comunicación no se correspondan con el trabajo musical de las artistas, sino más bien con aspectos de su vida privada y su individualidad.

Por su parte, la violencia también se oculta en la cantidad desigual de contenidos que ocupan los hombres en los medios respecto de las mujeres. Sin embargo, las entrevistadas destacan que es posible identificar ciertas figuras artísticas con mayores posibilidades de hacer su imagen masiva e incorporarse al “mainstream”. Esta excepción materializada en ciertas figuras artísticas no genera de ninguna forma un aumento en la visibilidad de las mujeres artistas en general, ya que, tal como sostienen Silvana Liceaga Gesualdo y Montserrat Ramirez Maruri (2013) “los directivos no le apuestan a lo distinto que no sea lo taquillero [...] rechazan promover artistas que

construyan un referente distinto al canon de lo concebido como lo femenino”. Es decir que todo aquello que cabe en la definición de otredad no tiene lugar en el mundo del arte.

Conclusión

A modo de conclusión final es posible concebir, a partir de lo expuesto por las artistas, las fuentes bibliográficas consultadas y los datos estadísticos, que la industria de la música reproduce lógicas patriarcales similares a las que operan en la sociedad en general y particulares del ambiente. El punto fundamental de esto radica en la construcción histórica de que la industria les pertenece a los hombres y por tanto, se generan diversas dificultades implícitas y explícitas que obstaculizan la trayectoria y carrera de las artistas mujeres. La fuerte predominancia de actores masculinos en los altos puestos jerárquicos, es una de las limitaciones simbólicas que impide el ascenso de las mujeres en este aspecto. Todas las artistas admiten haber iniciado su carrera con la idea sumamente arraigada y naturalizada de que la música era un ambiente exclusivo de los hombres y por tanto, que la lucha que deberían llevar adelante para posicionarse sería sumamente ardua. De hecho, las artistas legitimadas dentro de la industria como Paula Maffia, Karen Pastrana, Barbi Recanati y Mariana Michi, admiten haber superado los obstáculos a partir de sus personalidades fuertes y seguras. Por lo tanto, cabe deducir que la única vía por la cual es posible alcanzar cierto estatus como mujer artista, es partir de la actitud combativa, que, claramente se construye desde la individualidad y se corresponde con una característica personal de cada una. Por otro lado, tanto los referentes del ambiente, como los estereotipos que predominan, continúan sosteniendo la subordinación del lugar de la mujer al del hombre.

Ante este análisis es posible definir que las lógicas que promueven y refuerzan la desigualdad entre hombres y mujeres giran y se sustentan en torno a la lucha por quién cuenta con el derecho a participar en la vida cultural. Lourdes Méndez (citada en Galimberti, 2009) señala que:

la macrocultura, donde se insertan todas las expresiones artístico-culturales, está sellada históricamente por una ideología que legitima la atribución arbitraria de roles, status y saberes diferentes a hombres y mujeres y, en base a argumentos biologicistas, los ordena de manera jerárquica, naturalizando así una relación de poder entre lo masculino y lo femenino.

Por lo tanto, el arte y la cultura son un espacio de disputa por el poder que legitima mecanismos de exclusión y accesos diferenciados a la creación, producción, consumo o contribución cultural, lo que genera de acuerdo a Galimberti, “sistemas arbitrarios de discriminación que ponen en jaque el ideal de democracia”.

Estas diferencias se han constituido como institucionales e inamovibles y se han naturalizado de tal modo que no son percibidas como una problemática. La raíz de dicho mecanismo de operación radica en lo que Raquel Gutiérrez Aguilar denomina como *pacto patriarcal*. Este se entiende como aquel que organiza rígida y silenciosamente, desde la intimidad, el espacio social. La autora considera que “la ubicuidad del pacto patriarcal, que se nos presenta en una inimaginable cantidad de situaciones que lo refuerzan, se explica por la reiteración de la concordancia con el orden simbólico dominante, haciéndose saber a todos quienes habitamos algún cuerpo feminizado que los espacios de pares no existen”.

Sin embargo, en la actualidad, habitamos lo que Silvia Gil (citado en Gutiérrez Aguilar, 2018: 26-27) denomina “paradoja de luchas feministas”. Esta implica que mientras colectivamente se comparte la sensación de fuerza feminista regenerada a través de la movilización, esta se encuentra entrelazada con la impotencia que supone el sabernos amenazadas. Dentro de este contexto, los resultados de las entrevistas, nos permiten deducir que nos encontramos en un proceso de transición, ruptura y reestructuración de la escena de la música, hacia un modelo de mayor horizontalidad e inclusión, donde el rol de las mujeres parece ser un elemento clave. Con este trabajo no se pretende, bajo ningún punto, concebir a las mujeres en situación de víctimas pasivas de estas desigualdades, sino, reconocerlas como las principales promotoras y protagonistas de los cambios actuales. Las mujeres, con sus múltiples formas de organización colectiva, han iniciado su participación en la lucha contra aquellas prácticas culturales que pueden resultar en detrimento de los derechos humanos y, específicamente, de las mujeres. Dicha lucha, según Shaheed (citado en Castillo Barrios, 2014), no amenaza la existencia y la cohesión de una determinada comunidad cultural, sino, por el contrario, estimula el avance hacia un reconocimiento pleno de los derechos humanos y culturales.

Por lo tanto, y a modo de conclusión, consideramos fundamental la aplicación de la perspectiva de género tanto en la gestión cultural como en el campo de las políticas públicas ya que, tal como sostiene Patricio Chaves Zaldumbide (citado en Galimberti, 2009), esta implica “comprender e identificar en el mundo de la cultura aquellas

desigualdades sociales y situaciones de discriminación que se basan en los postulados naturalistas sobre el ‘deber ser’ tanto de hombres como de mujeres”. Al mismo tiempo, este proceso permite superar dichas desigualdades en pos de la construcción de sociedades más inclusivas, plurales, justas y equitativas. Se entiende por perspectiva de género al:

posicionamiento que permite identificar las prácticas discursivas que naturalizan y consolidan los lugares desiguales para mujeres y hombres. En otras palabras, revelar las dinámicas de visibilización-invisibilización de prácticas e identidades en el campo cultural” (País Andrade, 2014).

Cabe destacar, asimismo, la necesidad de la sanción de la “Ley de Cupo femenino en escenarios”, como una herramienta para definir un marco legal de acción y garantías de cumplimiento. De igual forma, la idea de cupo en sí mismo genera ciertas repercusiones en relación a la incorporación de las mujeres en la escena a modo de imposición o, como sostiene Castillo Barrios (2014), en tanto opción “políticamente correcta”, desvinculada de los aspectos más relevantes de su quehacer fundamental. Es por ello que la exclusiva regulación de esto no resulta suficiente, sino que es preciso desarrollar un conjunto de políticas culturales que impulsen una participación real y una democratización del acceso a las actividades culturales, contemplando los intereses de todos los agentes implicados. Estas también deben contemplar, que, como expone País Andrade (2014), “el espacio cultural se presenta como uno de los ámbitos públicos posibles para ‘estar juntos’. Es decir, un ámbito social organizado según la lógica de la diferencia, activada y reproducida en virtud de un conjunto específico de criterios.” Y, por tanto, este cuenta con la posibilidad de materializar las tensiones entre grupos sociales y las relaciones de poder entre géneros, así como neutralizarlas o reconfigurarlas.

Las entrevistadas, ante este panorama, también recomendaron reconfigurar la escena desde una perspectiva de género, construir alternativas fuera de la industria que no sostengan ni se vinculen con lógicas patriarcales. También destacan la relevancia del desarrollo de herramientas de diálogo, la inversión y confianza en los jóvenes, el enriquecimiento mutuo, el tejido de redes de información, solidaridad, sororidad y contención y la pronta reacción, entendida en términos de Verónica Gago (2018) como

un modo de llevar adelante el deseo de autonomía que se traduce inmediatamente en prácticas de desacato a la autoridad masculina histórica.

Este cambio progresivo y el resquebrajamiento de la dominación patriarcal, resultado de la lucha de las mujeres en la reivindicación de sus derechos, ha conseguido, en la actualidad la materialización de nuevos espacios, la ocupación de otros y el desarrollo de herramientas que contribuyen progresivamente a convertir a las escenas en circuitos más igualitarios.

Bibliografía

Abitia, Álvaro. (2012). *La nueva era de la Industria musical*. Universidad de Guadalajara, México: Editorial Universitaria.

Bhabha, Homi K (2013). *Nuevas minorías, nuevos derechos. Notas sobre cosmopolitismos urbanos*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Bolaños, Marifé (2016). “Atención: este es un espacio para la igualdad y el respeto”. En *Revista con la A*. núm. 47. Recuperado de

<https://conlaa.com/atencion-este-es-espacio-para-la-igualdad-el-respeto/>

Bourdieu, Pierre (1987). “Espacio social y poder simbólico”. En *Cosas Dichas*. Barcelona: Gedisa

Cabré, Ángeles (2016). “¡S.O.S! Responsabilidad en la gestión artística, por favor”. En *Revista con la A*. núm. 47. Recuperado de

<https://conlaa.com/s-o-s-responsabilidad-en-la-gestion-artistica-por-favor/>

Castillo, Ana Luz (2014). “Gestión cultural y género: una aproximación”. En Catalán Romero, S. y González Rueda, A.J. (Coord.) *Manual de Atalaya de Apoyo a la Gestión Cultural. Sección 3.7*. Cádiz: Universidad de Cádiz. Recuperado de

<http://atalayagestioncultural.es/capitulo/gestion-cultural-y-genero>

Frith, Simon (2001). "Towards an aesthetic of popular music". En Cruces, Francisco y otros (eds), *Las culturas musicales. Lecturas en etnomusicología*. Madrid: Ed. Trotta, 413-436.

Frith, Simon (2011). “Música e identidad”. En Hall, Stuart y du Gay, Paul (Comps.) *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires: Amorrortu.

Gago, Verónica (2018). “ ‘#Nosotras paramos’: notas hacia una teoría política de la huelga feminista”. En Gago, V. (Ed.), *8M Constelación feminista ¿Cuál es tu huelga? ¿Cuál es tu lucha?* Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Tinta Limón, 7-23.

- Galimberti, Alessandra (2009). “Gestión cultural y género”. En *Ciclo literario y de diseño*. núm. 91. Recuperado de <http://www.cicloliterario.com/ciclo91diciembre2009.html>
- Gutiérrez Aguilar, Raquel (2018). “La lucha de las mujeres contra todas las violencias en México: reunir fragmentos para hallar sentido”. En Gago, V. (Ed.), *8M Constelación feminista ¿Cuál es tu huelga? ¿Cuál es tu lucha?* Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Tinta Limón, 25-48.
- Innarity, Daniel (1986). “La teoría discursiva de la legitimidad de Jürgen Habermas”. En *Persona y Derecho*, núm. 14, 233-278. Recuperado de <https://core.ac.uk/download/pdf/83564356.pdf>
- Liceaga Gesualdo, S & Ramírez Maruri, M. (Junio de 2013). “Gestión Cultural con Perspectiva de Género”. En Universidad de la Comunicación. 1º Coloquio de Investigación en Gestión Cultural. Congreso llevado a cabo en Xalapa, Veracruz.
- Mac Gregor Campuzano, José Antonio (2001). “Políticas culturales y formación de promotores y gestores para el desarrollo cultural autogestivo”. En Martinell S., A. (Comp.) *La formación en gestión cultural* (Cuadernillo de cátedra). Girona: Universidad de Girona – UNESCO
- País Andrade, Marcela (2014). “‘Lo cultural’ desde una perspectiva de género. Políticas desarrollo y diversidad”. En *Revista Horizontes Sociológicos*. Núm. 4, 125- 137.
- Palmeiro, César (2006). *La industria del Disco*. GCBA, Buenos Aires, Argentina: Observatorio de Industrias Culturales.
- Semán, Pablo y Gallo, Guadalupe (2017). *Gestionar, Mezclar, Habitar, Claves en los emprendimientos musicales contemporáneos*. Buenos Aires: Editorial Gorla.
- SInCA (2017). *Mujeres en la cultura: notas para el análisis del acceso y la participación cultural en el consumo y el mercado de trabajo*. Ministerio de Educación, Cultura, Ciencia y Tecnología de la Nación.
- V. de Foronda, Pilar (2016). “Invisibilización de las mujeres en el arte. Sobre Educación, Arte e Igualdad”. En *Revista con la A*. N°47. Recuperado de <https://conlaa.com/invisibilizacion-de-las-mujeres-en-el-arte-sobre-educacion-arte-igualdad/>
- Liceaga Gesualdo, S & Ramírez Maruri, M. (Junio de 2013). *Gestión Cultural con Perspectiva de Género*. En Universidad de la Comunicación. 1º Coloquio de Investigación en Gestión Cultural. Congreso llevado a cabo en Xalapa, Veracruz.

INAMU. (2018) Encuesta Nacional: Las mujeres en la música. Recuperado de <https://docs.google.com/forms/d/e/1FAIpQLSfZHiCi8pC4AuSSuhWchUklbbWdtTbHTyalHE7yBoM86Ae0fw/viewform?fbzx=-2114751992077030400>.

FORO "CULTURA CON PERSPECTIVA DE GÉNERO"

Liliana Gutierrez, Juliana Portela y Lucía Sordini

UNGS

glilianaines11@gmail.com

juliportela.25@gmail.com

luciasordini@gmail.com



Los días 6, 7 y 8 de noviembre del año 2019 se llevaron a cabo las IV Jornadas de Cultura y Lenguajes Artísticos, las cuales tuvieron como eje “Reconfiguraciones de los espacios culturales contemporáneos”.

Entre las distintas actividades propuestas, se desarrollaron foros: un espacio de intercambios entre oradorxs pertenecientes a distintas organizaciones. El primero de estos tuvo como tema central "Cultura con perspectiva de género", fue realizado el día 6 de noviembre y tuvo una duración de dos horas.

Elegimos el formato del foro para habilitar un espacio de escucha entre las distintas voces de las organizaciones participantes y del público interesado. Con el fin de esbozar en conjunto algunas reflexiones en relación a las experiencias construidas y posibles horizontes que nos permitan seguir pensando en la construcción de la cultura desde una perspectiva de género. El foro se desarrolló en el Microcine del Multiespacio

cultural, el cual se organizó de manera semicircular entre los participantes de los colectivos y el público, esto permitió que el encuentro se percibiera cómodo y de alguna manera, amigable, para les interesades.

La mesa fue moderada por Jimena Geron, a quien invitamos teniendo en cuenta su militancia territorial en relación a la cultura desde una perspectiva de género. Jimena es graduada del Profesorado Universitario en Historia y actualmente forma parte de *En Acción*, una organización social y cultural que se dedica a la promoción integral de adultxs, jóvenes y niñxs a través de Programas de Desarrollo Comunitario. Como oradoras, participaron de la mesa representantes de distintas organizaciones:

Soledad Negri de Aprehendid@s, una agrupación feminista de San Miguel orientada a la educación popular. Creada para intervenir en espacio educativos con el fin de llegar a la reflexión a través de la perspectiva de género.

Florx Pallas Cusati y Victoria Acosta del Bachillerato Popular Travesti Trans Mocha Celis, un espacio educativo inclusivo y no excluyente, con Orientación en Diversidad de Género, Sexual y Cultural. Crítico frente a las desigualdades, fue pensado desde su origen para ofrecer una respuesta frente a la exclusión histórica sufrida por las personas Trans, Travestis, Transexuales y Transgénero.

Y por último, integrantes de Enraizadas en la Lucha, agrupación feminista independiente y autogestiva de San Miguel.

Las organizaciones invitadas fueron previamente acordadas por las organizadoras de este foro quienes tuvimos en cuenta las distintas experiencias de militancia en relación a la construcción de una cultura con perspectiva de género, desde distintos lugares del conurbano bonaerense y Capital Federal. Son experiencias colectivas que se organizan de manera independiente y autogestiva y en las que coinciden en la manera horizontal de crear espacios en distintos ámbitos de la comunidad (desde la educación, desde la cultura) a partir de una mirada diversa y plural.

Las preguntas que guiaron las exposiciones fueron previamente pensadas entre las organizadoras del foro y la moderadora para dinamizar los debates y avanzar en posibles propuestas/reflexiones desde los colectivos participantes. Las preguntas fueron: ¿Cómo se construye y qué implica la cultura con perspectiva de géneros desde el territorio que habita cada espacio? ¿Qué hechos políticos- sociales influyeron en el

desarrollo y devenir de la organización? ¿Qué desafíos creen que tienen por delante en la construcción de una cultura con perspectiva de géneros?

La moderadora Jimena nos compartió sus reflexiones luego del encuentro, reflexiones en las que coincidimos y que nos permitieron poder desarrollar parte de esta reseña.

“El foro Cultura con perspectiva de género reunió a organizaciones con experiencias de organización territorial particulares atravesadas por las perspectivas de géneros, feminismos, educación popular y ESI. Son proyectos colectivos y autogestivos, que nos traen el concepto de cultura en toda la dimensión de significado, y nos permite pensar en la pluralidad de los feminismos y las culturas. Cada experiencia se ha construido desde un territorio particular, tienen una impronta local, que crean un conjunto de saberes y aprendizajes, que lejos de cerrarse en esas particularidades permiten seguir tejiendo una red de experiencias, trabajos y desafíos para seguir cuestionando a la cultura patriarcal impuesta. Las organizaciones surgen en un tiempo común y se encuentran en un radio de distancia corta: el AMBA, pero sabemos bien quienes habitamos capital federal y conurbano bonaerense que son vivencias distintas. Las razones de ser de cada organización son bien diversas entre sí pero se abrazan en la creación de condiciones distintas para habitar los espacios, de construir vínculos, de ejercer los derechos, es decir de transformar la realidad de desigualdad, injusticias y violencias patriarcales en las que vivimos. Cuestionan la cultura actual, construyen alternativas y experiencias concretas que permiten acceder, producir y disfrutar de experiencias culturales, educativas, artísticas, políticas y comunitarias diversas, inclusivas, colectivas, igualitarias y bellas”.

Los encuentros, los intercambios de este estilo son sumamente necesarios para saber que es posible una alternativa a la cultura hegemónica e impuesta. Estar reunidos en una universidad pública nacional en el conurbano bonaerense hablando de experiencias populares, con un lugar dentro de una jornada sobre cultura es una conquista en la producción y disputa del saber académico, es seguir construyendo camino“.

Se vuelve necesario y oportuno sostener espacios que promuevan la producción colectiva de saberes, en donde los protagonistas de las experiencias territoriales sean también los protagonistas en la producción de saberes, aprendizaje y preguntas.

El acceso a la educación como derecho de todes, la validación de la educación no formal, de la educación popular y comunitaria como formadora de ideas. La

necesidad de hacerle preguntas a las instituciones educativas formales acerca de qué hace, para quiénes y el porqué; los modos, los valores que reproduce. Lograr que la universidad, la escuela primaria, la escuela secundaria, los terciarios sean espacios diversos que incluyan a todes, generar condiciones reales para su acceso y sostenimiento, al mismo tiempo que se logre poner experiencia la educación no formal, que por su tinte popular y comunitario sea reconocido por su propia riqueza. Poner a dialogar a los espacios reproductores de cultura, para hacerle preguntas con lenguaje inclusivo. Que la ESI sea aplicada en todos los ámbitos para poder ampliar los horizontes. La autogestión es un camino posible, también es necesaria la articulación con diversas organizaciones para avanzar. Lograr generar canales de diálogo con instituciones estatales, es necesario para lograr acuerdos, reconocimientos y legitimación.”

Jimena Geron

Algunas reflexiones y preguntas que nos dejó este encuentro fueron poder pensar qué obstáculos atraviesan las organizaciones a la hora de trabajar en red, de qué manera poder seguir promoviendo una cultura del diálogo que permita pensar en las diferentes realidades que nos atraviesan como personas, diferente a una cultura de la imposición (modelo que coincide con un sistema patriarcal, que no asume las diferencias). Y seguir reflexionando sobre la manera de alojar las propias contradicciones y las de lxs otrxs.

Pensamos que fue muy importante contar con las voces en primera persona de estas organizaciones y qué hacer posible este encuentro permitió que muchas de las personas que asistieron pudieran conocer de primera mano la historia y las experiencias de organización territorial construida, en todos los casos, de manera horizontal con perspectiva de género y con las complejidades de los territorios en dónde se alojan.

El encuentro incentivó las ganas de hacer redes con las organizaciones y lxs asistentes, se habló de la necesidad de seguir generando espacios de reflexión de la propia tarea y también de motivar encuentros artísticos y culturales, con perspectiva de género, pensando en comunidad para hacer posible la experiencia combinando la gestión cultural y abriendo camino para quienes habitan los distintos espacios, generando experiencias enriquecedoras para todas, todos y todes.

Nos queda el recuerdo de un encuentro sumamente motivador para seguir pensando, construyendo y reflexionando con organizaciones que tienen experiencia territorial, que nos han mostrado en primera persona posibles horizontes y nos han

dejado preguntas para seguir reflexionando acerca de la manera de construir espacios en la cultura pensados desde una perspectiva de género.

Desde nuestro lugar de organizadoras, como estudiantes y graduadas de la Licenciatura en Cultura y Lenguajes Artísticos, celebramos este encuentro y creemos que fue, de alguna manera, una semilla para poder trabajar en red con los espacios mencionados.

Esperamos que pronto podamos hacer realidad aquellas invitaciones que llegaron desde las ganas, las ideas y los deseos que nos dejó este primer encuentro.

MESA “MUJER-VIDEO-MUJER: LXS CUERPXS FEMENINXS EN LA VIDEODANZA
CONTEMPORÁNEA”

Fátima Abigail Argüello

UNGS

fa.arguello96@gmail.com

En el marco de las IV Jornadas de Cultura y Lenguajes artísticos “Reconfiguraciones de los espacios culturales contemporáneos”, el día miércoles 6 de noviembre a las 14 horas se desarrolló la mesa “Danza y videodanza con perspectiva de género” a cargo de la moderadora Alejandra Torres. Las expositoras fueron María Marta Gigena, Mariel Leibovich, Silvina Szperling y Alejandra Torres. La mesa reúne una serie de trabajos en torno al eje temático feminismo(s) y cultura, de qué manera la corporalidad y la convivencia de lenguajes artísticos funcionan como medio de expresión y de denuncia de las experiencias de lxs cuerpxs femeninxs en el campo de la videodanza contemporánea.

En primer lugar, abrió la mesa María Martha Gigena con la problematización y reflexión acerca de las concepciones binarias de género en la danza. Hasta por lo menos la primera mitad del siglo XX se han sostenido en este campo ciertas concepciones de lo masculino y lo femenino y el modo en el que se performan esos roles. La danza (escénica, espectacular, aquella considerada *arte* en términos históricos) no elude, en tanto práctica cultural y estética, los constructos propios de las concepciones hegemónicas de Occidente sobre la corporalidad y las representaciones de género, y muy especialmente el binarismo y sus derivas. La danza podría considerarse, en este sentido, como un *perceptron* de esas representaciones. En tanto disciplina artística, desde la mitad del siglo XX ha complejizado progresivamente estas problemáticas, interpelando en cierta medida estos modelos. En este sentido, algunas exploraciones de la investigación/creación en los trabajos de graduación de las Licenciaturas en Composición Coreográfica del Departamento de Artes del Movimiento de la UNA son expresiones de estas disputas e interrogaciones: en las revisiones de la feminidad de “Acto Blanco” (Figueiras y Rimola – 2015), la exhibición radicalizada del Yo de “Puto” (Barrios, 2017) y el entramado de violencias de “Moralamoralinmoral” (Carlini, Fitzsimons, Leonardi y Salinas, 2014).



“Moralamorinmoral” (2014). Carlini, Fitzsimons, Leonardi y Salinas.

Le siguió la presentación de Mariel Leibovich, la cual se enmarca dentro de su proyecto de investigación doctoral, que propone una genealogía crítica de los cruces entre danza y tecnología en Argentina, desde la renovación de los lenguajes coreográficos en vinculación con los audiovisuales y electrónicos en los años ‘90 del siglo XX hasta la actualidad, en la que se da un importante aumento de interacciones entre cuerpo, movimiento y dispositivos tecno-sociales como parte de la cultura contemporánea mediada por tecnologías. En el marco de las Jornadas expuso un caso, el de Pola Weiss (México, 1947-1990), quien es una pionera del videoarte y de la videodanza en la región, por lo que su abordaje resulta imprescindible para trazar una posible historia de la danza en vinculación con la tecnología en Latinoamérica. Desde fines de los ‘70 y los años ‘90 hasta su muerte, Weiss desarrolló obras que ofrecen una mirada en torno a la mujer, a su propia historia y a la Ciudad de México, en consonancia con las búsquedas estéticas del videoarte y las nociones del movimiento Fluxus acerca de la relación entre el arte y la vida. Sus obras se presentan cronológicamente antes que la mayoría de las experimentaciones en torno a la danza y la tecnología en Latinoamérica y se sitúan en el contexto del Posmodernismo, que en el campo de la danza tuvo sus propias particularidades y diferencias respecto del mundo de las artes visuales.



“Mujer-ciudad-mujer” (1978). Pola Weiss



Pola Weiss en Venecia

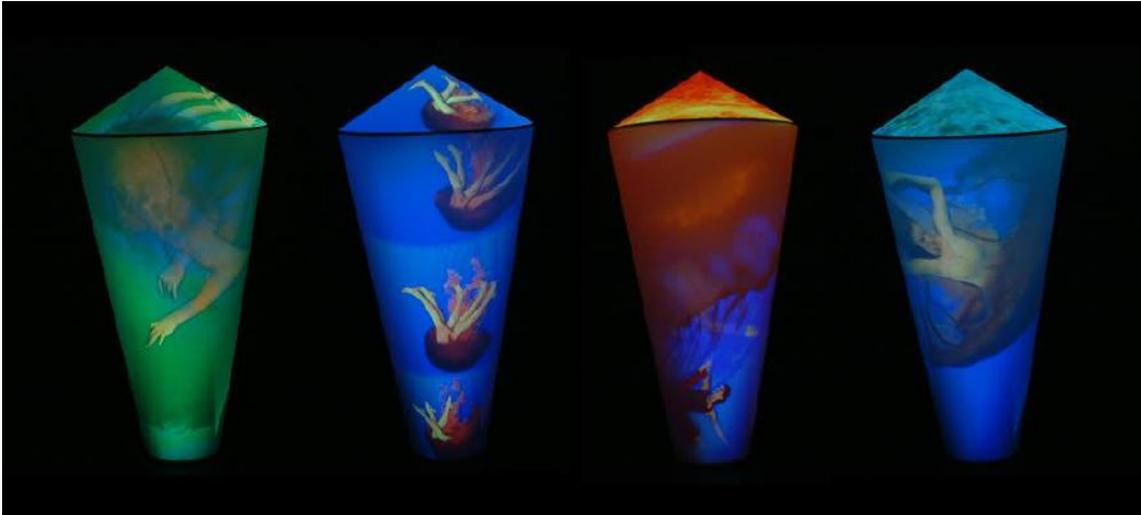
En tercer lugar, en el marco del festival internacional VideoDanza BA 2019, y teniendo en cuenta la evolución de la videodanza en Argentina y Latinoamérica a lo largo de los 25 años de festival, Silvina Szperling presentó dos casos: “Territorio” de Irina Hayipanteli y Malena Martínez, y “Lava” de Gabily Anadón y Paula Dreyer. Estos son ejemplo de la afirmación y expansión de obras que tratan temas de género en el panorama actual de la videodanza. Tal festival propuso dos programas curatoriales estrechamente vinculados con las problemáticas de género: “Femininja” y “Lo personal es político”. Ambas obras refieren a los aspectos conflictivos y a las luchas que se inscriben en lxs cuerpxs femininxs, a la vez que cuestionan el *status quo* que avala y encubre abusos y atropellos hacia estas corporalidades. Estas y otras piezas de videodanza fluctúan entre dramaturgias poéticas y frontales, todas ellas dramaturgias guerreras que ponen en juego el legado femenino, las labores, el rol de sostén y la posibilidad de colectivización al ganar espacios públicos, que en estos dos casos son las calles y ríos.



“Territorios” (2019) Irina Hayipanteli y Malena Martínez

Por último, Alejandra Torres nos invitó a conocer el universo de una de las pioneras de la videodanza en Argentina, Margarita Bali (1943-...), quien ha trabajado con diversos lenguajes artísticos, y la exponente ha desarrollado algunas de sus obras más canónicas en el marco de las Jornadas. Las artes escénicas, la danza, el video, la fotografía, son las expresiones y materiales que ha utilizado desde sus comienzos, y que permiten comprender el borramiento entre géneros, formatos, y las transgresiones artísticas a lo largo de su carrera. Para ilustrar esto, la exponente abordó algunas de sus obras. En primer lugar, “Medusas”, la cual fue parte de la Videoinstalación “El acuario electrónico” premio Faena 2007; luego en el 2009 la obra deviene videodanza y videoinstalación con mención en el Salón Nacional. En este caso, el mundo animal funciona como un continuum orgánico, material, afectivo y político con lo humano. Por otra parte, “Pizzurno pixelado”, la cual es una obra pionera en Argentina. Es una propuesta multimedial dado que se utiliza conjunta y simultáneamente diversos medios o soportes con énfasis en la codificación única que posibilita el medio digital: integra danza con música en vivo, video, proyección de imágenes y animaciones. El universo de la artista se plasma en una enorme producción en la que se sintetizan sueños recurrentes, obsesiones, una sólida formación en pintura, escultura, y estudios universitarios en física, matemáticas y biología. La incursión formal en las ciencias deja huellas en su producción posterior en obras en las que emerge los océanos, los habitantes marinos, las galaxias, las capas geológicas, las aves que habitan la tierra entre

otros intereses. En su trayectoria, el desplazamiento del mundo de la danza a la tecnodanza es ineludible.



“Medusas” (2009) Margarita Bali

A lo largo de las exposiciones de esta mesa, lxs presentxs disfrutamos de la proyección de varios elementos audiovisuales que han sido de gran sustento para comprender las obras explicadas, y las problemáticas que abordaron nos permite seguir reflexionando acerca del lugar de la mujer y de lxs cuerpxs femeninxs en las artes, y de qué herramientas y manifestaciones culturales nos valemos para poner en escena y en campo de disputa las representaciones femeninas, en especial en lo que respecta a la videodanza contemporánea.

**FEMINISMOS Y LITERATURA: VOCES Y EXPERIENCIAS EN LA
NARRATIVA CONTEMPORÁNEA**

CUIDADAS Y CUSTODIADAS: EL MANDATO DE ENCIERRO EN TRES ESCRITORAS
ARGENTINAS

Silvana Castro Domínguez

UNGS

erzebethina@gmail.com

La necesidad de vigilar y castigar a la mujer es uno de los pilares del patriarcado. Por nuestra condición de *seres dotados de una razón y una fuerza moral inferiores*,⁵ este mandato ha sido fielmente obedecido a lo largo de la historia; ejemplo de ello es la “caza de brujas” en la Edad Media, que aniquiló entre 500.000 y 9.000.000 de mujeres en Europa (Karlene Faith, 1993). Dicho genocidio implicó, paralelamente, una advertencia a aquellas que sobrevivieron, pero con la espada de Damocles sobre sus cabezas: en cualquier momento, sus cuerpos podían quedar a disposición de la “justicia” legal-religiosa. Saliendo de la *Edad Oscura*, sabios más benévolos, como Tomás Moro (1516), creían que la domesticación de la mujer correspondía ya a su padre, ya a su marido, por lo que se limitaba al ámbito doméstico.⁶ De esta manera, el discurso falocéntrico justificó siempre una reclusión paradójica: ya como protección de las mujeres *dóciles*, ya como castigo de las *rebeldes*.

Fuera de su casa, el cuerpo femenino queda expuesto no solo a la violencia de instituciones como la Iglesia, sino también de la censura social, o incluso de otros hombres que buscan poner a la mujer “en su lugar”.⁷ Este aleccionamiento refuerza a su vez la idea de necesidad de protección y tutelaje.⁸ El encierro es, por lo tanto, una forma de violencia de género primordial sobre la que se fundamentan todas las demás.

En la literatura del siglo XX el mandato del encierro aparece muchas veces como motivo que organiza el espacio de la mujer en las diferentes etapas de su vida. Resulta interesante echar una mirada hacia atrás desde el presente, en que el feminismo propone categorías concretas que permiten dar nombre a esas representaciones de la violencia, para ver cómo lo trabajan autoras de diferentes épocas. ¿Está visto como un

⁵ Idea dominante desde la Antigüedad hasta principios del SXX, cuando Paul Julius Moebius publica su famoso libro *La inferioridad mental de la mujer* (1900).

⁶ En el mundo ideal de Utopía, las mujeres son entregadas al marido cuando llegan a una edad núbil y su destino es servir al esposo, a los padres, a los hijos.

⁷ A principios de siglo, las mujeres podían ser expulsadas de una confitería por fumar, cuando era normal que un hombre lo hiciera. Hoy en día, son otras las actitudes transgresoras que pueden granjearse la censura social, como hacer topless o amamantar en público.

⁸ Sobre la violencia de género como aleccionamiento puede leerse Rita Segato (2003).

mandato? ¿Cuál es la perspectiva de las voces narrativas y de las protagonistas frente a él? Los textos que tomamos en este trabajo presentan personajes femeninos que se someten voluntariamente a la reclusión, se rebelan o la tienen por completo naturalizada. Cabe aclarar que estamos hablando de un encierro literal, no metafórico, visto desde una perspectiva femenina. Nos detendremos en tres cuentos que proponen distintas percepciones que, cronológicamente, pueden ser leídas como un camino hacia la liberación. Estos son “El caballo muerto” de Silvina Ocampo, “La mano en la trampa” de Beatriz Guido y “El seicento” de Tununa Mercado.

Para comenzar, en el primer libro de Silvina Ocampo, *Viaje Olvidado* (1937), el mandato de encierro aparece en relación con la infancia y se cruza muchas veces con el de clases (“La siesta del cedro”): las chicas humildes suelen tener más libertad que las protagonistas de familias acomodadas, que viven el encierro con una resignación melancólica. Además, deben ser tuteladas permanentemente por un adulto ya que las transgresiones tienen consecuencias trágicas, como en “Las dos casas de Olivos”. Varios cuentos trabajan con esta lógica, pero nos interesa especialmente “El caballo muerto”, porque la construcción textual del encierro está trazada con uno de los procedimientos característicos de la literatura de Ocampo, lo que le da una magnitud pavorosa.

El estilo de esta autora es muy especial, sus cuentos bordean los límites de lo cotidiano hasta rayar con lo extraño, que algunas veces cruzan. Los cuentos de *Viaje...* rompen con la visión idílica de la infancia, para mostrarnos crueldades y perversiones que muchas veces los personajes mismos no entienden (como ocurre en “El cielo de claraboyas” o “La calle Sarandí”). Esta inclusión silenciosa de elementos perturbadores en la cotidianeidad es una de las líneas fundamentales de la literatura argentina, en cuanto ha sido retomada por autores como Juan José Hernández o Julio Cortázar, y está dada muchas veces por omisión, como en este caso. En una primera lectura, en el cuento no sucede nada espantoso, salvo la muerte de un animal. Recordemos: la historia trata de tres nenas que salen por las tardes a ver pasar a un chico a caballo. Un día llegan y lo ven maldiciendo al animal muerto. Desencantadas, vuelven a la casa donde las espera su institutriz. Tal sencillez argumental le permite a la genial escritora escenificar el mandato de encierro en la niñez.

Ocampo toma una voz narrativa heterodiegética que focaliza alternadamente en las chicas y Miss Harrington. Desde el primer párrafo, las nenas, que corren libremente con el pelo suelto, se topan con un alambrado que demarca el espacio que les está

permitido. Esta reclusión se opone a la figura del caballo, símbolo de la libertad masculina, que las atrae y a su vez las une en sus sueños de viajes lejanos. El triángulo se completa con la institutriz, voz de autoridad, que va perdiendo poder sobre sus discípulas, es decir, la aparición del chico a caballo debilita el discurso dominante. El deseo de libertad pasa así desde el terreno de lo inmaterial a lo concreto y escenifica la desigualdad genérica entre las niñas de familia acomodada, pero aún por debajo de los varones de cualquier clase.⁹

Miss Harrington cumple en este sentido un rol patriarcal de control sobre los cuerpos, aunque la imaginación, muestra Ocampo, está en un terreno que se escapa a los mandatos. La unión de las mujeres, contraria a los deseos patriarcales, es vista como una amenaza por la institutriz, que añora las épocas de tirones de pelo. Cuando muere el animal y con él la posibilidad de disfrutar la libertad, aunque de manera indirecta, Miss Harrington sonrío satisfecha: ellas vuelven separadas.

Ocampo pone en escena en unas cincuenta líneas todo un mundo de deseos reprimidos y vigilancia. La oposición entre la libertad masculina y la reclusión forzada de las mujeres aparece como un mandato celosamente custodiado por la institutriz inglesa y muestra que el orden de géneros es la estructura básica de la desigualdad.

Esta lectura, desde el presente, se afirma en uno de los procedimientos fundamentales de la autora: lo no dicho.¹⁰ Para la lingüística, desde Searle hasta Raiter, pasando por Ducrot y Grice, la importancia de lo que se omite supera a veces incluso la de lo que efectivamente se enuncia, porque tiene el poder de lo sobreentendido. El deseo de libertad de la mujer, en este sentido, es en el cuento un elemento perturbador que señala aquello que debía permanecer reprimido, pero vuelve a aparecer¹¹ y, por eso, amenaza con la desestabilización del orden. La unión de las mujeres (hoy diríamos: *sororidad*) y el mundo de la imaginación son herramientas subversivas. Tal es la lectura del cuento que podemos hacer hoy desde el feminismo, que cobra más fuerza porque se desprende no de lo *dicho*, sino de lo que está implícito en el discurso.¹²

⁹ Para una lectura sobre los indicios del deseo en la literatura escrita por mujeres, puede leerse el artículo de López Casanova (2019), “Hacia una crítica del deseo. Schweblin y la escritura indicial”, publicado en *Punto. Revista de vanguardia literaria* Año 2 N°5.

¹⁰ Luce Irigaray (2007) ve en este procedimiento una de las claves de la escritura femenina. No decir, insinuar, tienen que ver con una forma diferente, menos vertical, de ver el mundo.

¹¹ En el artículo citado, Freud retoma esta definición, más que apropiada, de la *Philosophie der Mythologie* de F.W. Schelling.

¹² En este sentido, Virginia Woolf marca, en “Una habitación propia”, la diferencia entre Jane Austen y Charlotte Brontë, en cuya obra la denuncia pierde poder por hacerse ocasionalmente explícita. También trabajo con este tema en el artículo “Cuentos Subversivos” (2019), desde una perspectiva lingüística.

El segundo texto elegido es la *nouvelle* “La mano en la trampa” de Beatriz Guido (1960) que presenta una historia en la que todo es encierro, aunque la trama gira específicamente en torno a la adolescencia y la vigilancia estricta en relación con el tabú de la virginidad. A diferencia de lo que sucede en Ocampo, la protagonista, Laura, se rebela contra su reclusión, pero no logra sino acelerar su caída. Se trata de una chica que vive encerrada en un colegio de monjas, bajo la mirada atenta de la hermana Plácida. Durante el verano regresa a la casa familiar, en la que viven retiradas su madre (viuda) y Lina, pero sueña con crecer y viajar al extranjero, como su tía Inés, a quien, según dicen, es idéntica. Esto crea un espejo Laura-Inés que justifica el encierro como forma de evitar la transgresión.¹³ Por las tardes, cuando duermen la siesta santafesina, Laura se acerca al borde del parque donde intercambia libros por favores sexuales ligeros con el pueblerino Miguel. Otra vez aparece la oposición varón/libertad, mujer/encierro que veíamos en el primer cuento, cruzada con el orden de clases. Se retoma, además, el motivo bíblico del sexo equiparado con el conocimiento que genera la corrupción o caída.¹⁴

Dentro de esta misma casa, hay otra situación de encierro: las mujeres ocultan un “opa” en el piso superior. El cuento toma entonces la secuenciación de un policial, cuyo enigma es la identidad del *hombrecito o hada* que habita la planta alta. La investigación lleva a la protagonista directamente a la trampa: cuando descubre que el “opa” no es otro que su admirada tía, Laura se ve a sí misma encerrada –indicio de lo que será su final-. ¿Por qué vive Inés encerrada allí desde hace veinte años? Hasta no saber la verdad –cree– no podrá ser libre. Por eso, continúa investigando hasta dar con Cristóbal Achával, empresario, dueño de medio pueblo y ex novio de Inés.

Paralelamente, la obra retoma la estructura de la clásica novela gótica, pero le da un giro: la protagonista es asediada tanto por el “fantasma” del patriarcado, que toma cancerberos muy reales y leales (Plácida y su propia madre) como por el “héroe salvador”, Achával, encarnación de ese mismo fantasma que la devuelve al encierro y a la vigilancia de (otra/ la misma) Plácida. El mandato, así, no puede ser transgredido ni mediante el sexo ni mediante el saber; siempre se ve frustrado por el poder falocéntrico.

¹³ Los juegos de espejos y las ambigüedades son característicos de la obra de Beatriz Guido. Al respecto, puede leerse el ensayo de Pfirsch (2013). En este trabajo, tomo como eje el tema del encierro, pero también podría trazarse entre estas tres autoras una línea interesante en cuanto a los procedimientos que manejan.

¹⁴ Sobre cómo era vista la relación entre mujer y conocimiento: “Una mujer, si tiene la desventura de saber algo, deberá ocultarlo tan cuidadosamente como pueda”, decía Jane Austen a mediados del SXIX. Esta frase la retoma Victoria Ocampo en su autobiografía para referirse a lo que sucedía en Buenos Aires, casi un siglo después.

En una entrevista en *Tiempo Argentino* (1985), Beatriz Guido relaciona “La mano en la trampa” con los miedos que van pasando de generación en generación; desde una lectura feminista, vemos que se trata en realidad de mandatos mudos y muchas veces internalizados. Irónicamente, la protagonista pierde su virginidad, pero no logra romper el encierro, aventuro que puede ser porque la transgresión sexual es simplemente compulsiva o comercial (*quid pro quo*) y no implica goce, que es una de las formas de subversión femenina.¹⁵ El texto tiene una estructura circular que une los extremos: la oposición no conduce a la liberación.

Un tercer momento de encierro para la mujer es su reclusión después del matrimonio. Tununa Mercado, en *Celebrar a la Mujer como a una Pascua* (1967) reúne distintas escenas de mujeres alienadas por el mundo doméstico. Siguiendo la línea de Ocampo y Cortázar, en que la realidad cotidiana es el peor de los monstruos, los seis cuentos del libro se caracterizan por tener una prosa radicalmente diferente de la tradicional, mediada por la subjetividad de los personajes y un lirismo que quiebra la estructura formal del relato. En una mirada retrospectiva (2003), la autora, alejándose del enfoque feminista, calificó el libro como “una ironía amarga y hasta misógina de la situación de las mujeres”. ¿Por qué misógina? Porque si bien critica el estereotipo de mujer que intenta imponer el discurso hegemónico, también lo hace con las mujeres concretas que lo siguen a ciegas, sin tomar distancia ni ofrecer discusión.

Para entrar un poco en el contexto de producción del libro de Mercado: hasta los años noventa la TV era solo local y tenía programación bien delimitada para chicos, hombres o mujeres. El horario de la tarde estaba copado por programas “femeninos”, que enseñaban a coser, cocinar, cuidar chicos. Un rol importante como formadoras tenían también las revistas, entre las que figuraban consejos para conseguir pareja, mantener la línea y demás. Es decir que prevalecía el discurso en que la mujer debe servir a su familia, “conquistar” a un hombre y estar siempre rozagante, aun cuando pasa el trapo. Este es el modelo del que la autora se distancia.

El último relato del libro, “El *seicento*”, del que sale la frase que da nombre al libro, trata de una joven que dedica su vida a un hombre, al que no le gustan las mujeres que *opinan mucho*; así, preparar el café, acicalarse eternamente, “esperarlo todo el día como una cortina” (62), son los hitos de su existencia. Como vemos, cumple

¹⁵ El cuerpo femenino puro es el cuerpo no gozante (María), la mujer sexual aparece como representación de la mala mujer, desde la Antigüedad, hasta el cine norteamericano de los ‘50. Esto hace que el goce sea visto por el feminismo como una forma de transgresión, así puede leerse en Irigaray (2007), Ecker (1986), Cixous (1995), etc.

perfectamente con el rol femenino que propone el modelo patriarcal. Ella va por la calle buscando su Fiat 600 estacionado frente a la oficina cuando, sobre el desenlace, se da cuenta de que ya está encerrada dentro del auto que el hombre maneja. No se anima a hablar, porque piensa que de la boca le saldrá una voz aflautada o un sonido gutural (como si fuera un animal).

¿Reconoce la protagonista que ha caído en la trampa? ¿Ve su situación de fiel esposa como una eterna servidumbre? En este temor final, vislumbramos la posibilidad de que se haya percatado de que se convirtió en el pájaro al que ella misma le abrió la jaula para que escapara (“ese asunto de las palomitas libres del Señor”, 67). El sonido gutural nos remite a un tiempo pasado (prehistórico) y también puede ser entendido como un sarcasmo en relación con el modelo de conducta propuesto por los medios. La última imagen que deja el cuento es la sensación de la protagonista de un embudo azul (color del auto) que la traga.¹⁶

Como vemos, más allá de que la autora haya tenido o no una intención “feminista” como timón de su escritura, la parodia del estereotipo de mujer colonizada por el patriarcado resulta más disruptiva que si se tratara de un discurso de denuncia literal. Esto se ve reforzado por una composición que escapa al modelo tradicional de cuento, que lleva la subjetividad del personaje a su máxima expresión y provoca, como dijera Tomás Eloy Martínez (1968) “un revuelo descomunal en el lector”.¹⁷

Como conclusión, creo que podemos trazar en los textos analizados un recorrido de las protagonistas que va desde una resignación silenciosa, pasando por la rebeldía, hasta una aceptación, en principio, entusiasta, que se entrecruza con las voces de las autoras implícitas: nostálgica en el caso de Ocampo, oscura en el de Guido y sarcástica en el de Mercado. Si bien los tres pueden leerse como representaciones que denuncian el encierro, también exploran distintos caminos en la búsqueda de libertad. Por su parte, Ocampo lo muestra naturalizado y ofrece como herramientas la imaginación, el deseo y la unión femenina. Además señala la complicidad de las mujeres para sostener los mandatos patriarcales.¹⁸ Esta denuncia es retomada por Guido, en cuyo cuento, escrito más de veinte años después, el deseo de transgresión ha pasado a la acción; aunque se

¹⁶ Es interesante, aunque por razones de extensión no se puede desarrollar en esta ponencia, la oposición que se crea entre “voz aflautada” y “sonido gutural”, que podrían simbolizar dos lugares estancos de los roles femenino/ masculino, a los que las personas terminarían adaptándose, según la perspectiva a la que la autora se contrapone.

¹⁷ Pese a lo cual, *Celebrar a la mujer...* ha sido en líneas generales “olvidado” por la academia.

¹⁸ En consonancia con lo que dirá, más de diez años después, Simone de Beauvoir en *El segundo sexo* (1949).

niega la confrontación directa a los mandatos y, agregaría, la espera de un salvador, como forma de salida al laberinto. Por último, en una visión más cercana a la actual, Mercado nos propone simplemente distanciarnos de ese modelo y reírnos de él.

Quisiera cerrar esta ponencia retomando a Griselda Gambaro (1985), quien señala que toda literatura y, en especial la escrita por mujeres, en cuanto sujetos subalternos, puede y debe leerse como un cuestionamiento de la realidad establecida y, a su vez, como la posibilidad de un mundo diferente. Las protagonistas de los textos que hemos revisado nos llevan como lectoras a una confrontación, por un lado, con la representación impuesta por los medios y, por otro, con nuestra propia imagen proyectada. De esta manera, promueven una lectura crítica de los estereotipos, de los mandatos y/o de las estrategias de resistencia. Como dijera Elsa Drucaroff (2015), la escritura ofrece un espacio para denunciar de una manera poderosa las injusticias sociales, pero creo que la denuncia va a ser más efectiva no cuando se contraponga al discurso dominante, sino cuando cuestione las representaciones sobre las que este se construye, como lo hacen estas tres autoras.

Hoy en día las mujeres avanzan en el terreno de las letras, desde Shúa, Heker o Andruetto hasta las más recientes como Samanta Schweblin, Selva Almada o Gabriela Cabezón Cámara, se cuentan entre los autores más destacados de los últimos años. También ellas abordan el tema de los mandatos, trabajando asimismo con el silencio, las ambigüedades, la ruptura formal, el humor, la estilización, estrategias que vimos son herramientas para distanciarse de un discurso dominante que aún se pretende autorizado para decidir cómo las mujeres somos y cómo debemos ser, que busca cercar nuestras libertades de acción y expresión entre barrotes, ahora metafóricos, que felizmente van desapareciendo.

Bibliografía

Barrancos, Dora (2010). *Mujeres en la sociedad argentina. Una historia de cinco siglos*. Buenos Aires: Sudamericana.

Beauvoir, Simone de (1990). *Le deuxième sexe. Le faits et le mythes*. París: Loisirs.

Castro Domínguez, Silvana (2019). “Cuentos subversivos”. En *Punto. Revista de vanguardia literaria*. Año 2, N°5, 18-21.

Castro Domínguez, Silvana (2019). “La monstruosidad en relación con el orden de géneros: Samantha Schweblin y la subversión del discurso dominante”. En: *Prácticas de Oficio*. En prensa.

- Cixous, Helene (1995). *La risa de la medusa*. Barcelona. Anthropos.
- Drucaroff, Elsa (2015). *Otro logos. Signos, discursos, política*. Buenos Aires: Edhasa.
- Ecker, Gisela (1986). *Estética Feminista*. Barcelona: Icaria.
- Faith, Karlene (1993). *Unruly Women. The Politics of Confinement and Resistance*. Press Gang Publishers, Vancouver.
- Freud, Sigmund (2012). *Das Unheimliche*. Europäischer Literaturverlag. Recuperado de https://www.istitutosvizzero.it/wp-content/uploads/2018/09/ISR_StudioRoma_Freud_DE.pdf
- Gambaro, Griselda (1985). “Algunas consideraciones sobre la mujer y la literatura”. En: *Revista Iberoamericana*. Vol. LI, Núm. 132-133, Julio-Diciembre 1985.
- Guido, Beatriz (1960). *La mano en la trampa*. Buenos Aires: Losada.
- Irigaray, Luce (2007) *Espéculo de la otra mujer*. Madrid: Akal.
- López Casanova, Martina (2019). “Hacia una crítica del deseo. Schwebelin y la escritura indicial”. En: *Punto. Revista de vanguardia literaria* Año 2, N°5, 8-11.
- Mercado, Tutuna (1967). *Celebrar a la mujer como a una pascua*. Buenos Aires: Jorge Álvarez.
- Moro, Tomás (2007) *Utopía*. Buenos Aires: Gradifico.
- Ocampo, Silvina (1999). *Cuentos Completos I*. Buenos Aires: Emecé.
- Pirsch, Miryam (2013). *Beatriz Guido. Una narrativa del desplazamiento*. Buenos Aires: Biblos.
- Raiter, Alejandro (2003). *Lenguaje y sentido común. Las bases para la formación del discurso dominante*. Buenos Aires: Biblos.
- Segato, Rita (2003). *Las Estructuras elementales de la violencia*. Buenos Aires: UNQUI.
- Urtasun, Marta (2009). “Territorios desangelados en la narrativa argentina de los 60/70”. En: *Hologramática*. UNLZ. Año 6, núm. 10, 17-31.
- Vázquez, María Esther. (1991). *Victoria Ocampo*. Buenos Aires. Planeta.
- Woolf, Virginia (2008). *Una habitación propia*. Barcelona: Seix Barral

Lina Jacovkis

IDH-UNGS

linajaco@gmail.com

Introducción

Este trabajo se propone analizar algunos cuentos incluidos en *The Thing Around Your Neck* y la novela *Americanah*, de Chimamanda Ngozi Adichie, en relación a su tratamiento de las experiencias diaspóricas de los personajes femeninos. Adichie es una escritora nigeriana que ha alcanzado un importante grado de fama mundial, especialmente a partir de la publicación de esta novela y también a raíz de sus declaraciones públicas, como su charla TED “We Should All Be Feminists” (Todos deberíamos ser feministas), en la cual de manera clara y con buen manejo escénico explica su concepción del feminismo, incluyendo anécdotas y chistes. Más allá de esto, consideramos que el trabajo sobre la experiencia diaspórica en su obra es de interés, especialmente para realizar un cruce desde nuestro lugar periférico, pues la posición de hibridez también nos atraviesa, de otros modos, y el trabajo pos y decolonial puede iluminarnos en problemáticas y textos propios, no para trasponer la mirada, pero sí para problematizar esencialismos y posicionamientos identitarios.

El término “diáspora” no es un concepto sencillo. Como señala Král (2009, 12), su uso ha estado siempre en disputa. Král distingue entre dos tendencias en la crítica: su uso en sentido estricto, que incluye una distinción entre migrantes, exiliados, expatriados, refugiados (Cohen, 1971; Safran, 1991; Tölölyan, 1991) y aquellos que usan el término como metáfora (Appadurai, 1996; Bhabha, 1990, 1994 y Hall, 1990). El trabajo de Bhabha (1990) sobre la diáspora toma el concepto en un sentido amplio y metafórico, que se relaciona con su crítica a la propia idea de naciones en un sentido temporal, y su énfasis en la construcción de estas mismas naciones como metáforas (293). Si bien seguiremos la línea de Bhabha en nuestro análisis, es decir, un uso no restringido del término “diáspora”, entendiendo las experiencias diaspóricas como heterogéneas, estableceremos una diferenciación entre las condiciones que llevan a los sujetos a esta situación diaspórica, diferenciación que es un tema y también un elemento analizado por los propios personajes de Adichie. En este sentido, en virtud de su estar y no estar, de su conformar los bordes de la metáfora de la nación, el sujeto diaspórico

puede ser pensado en relación al concepto del Tercer Espacio o Espacio Intermedio de Bhabha (1990): “En lugar de la polaridad de una nación prefigurativa autogeneradora y de Otras naciones extrínsecas, lo performativo introduce una temporalidad de lo "intermedio" a través de la "brecha" o "vacío" del significante que marca la diferencia lingüística”.¹⁹

La diáspora narrada por Adichie no suele coincidir con la imagen estereotipada de experiencia (y sujetos) diaspóricos de mayor circulación (también porque estas imágenes, de migrantes pobres o refugiados, son lógicamente más crudas y duras que las de la clase media nigeriana. Sin embargo, algo en lo que todos estos sujetos parecen coincidir es en encontrarse en ese “Tercer Espacio”, en un lugar de indefinición y tironeo entre relatos, identidades y representaciones, algo propio de sujetos no solo diaspóricos, sino de la experiencia poscolonial en sí.

¿Qué diáspora? ¿Qué migrantes?

En la mayoría de los cuentos incluidos en *The Thing Around Your Neck* (2009), la cuestión diaspórica tiene una fuerte presencia en relación a diferentes temáticas de poder y de movilizaciones identitarias (género, identidad, extrañamiento). Los sujetos de *The Thing Around Your Neck* se encuentran en el área de lo que Bhabha (1994) denomina “hibridez”:

La hibridez es una problemática de la representación y la individuación colonial que invierte los efectos de la negación colonialista, de modo que otros conocimientos "negados" entran en el discurso dominante y enajenan la base de su autoridad: sus reglas de reconocimiento.²⁰

El cuento “The Thing Around Your Neck” (2009), del libro homónimo, está escrito en segunda persona. En esta persona pareciera posible aventurar un desdoblamiento entre narrador y narratario, especialmente por la ausencia de mención a la primera persona y el protagonismo absoluto de la segunda, así como por el grado de

¹⁹ “In place of the polarity of a prefigurative self-generating nation itself and extrinsic Other nations, the performative introduces a temporality of the “in-between” through the “gap” or “emptiness” of the signifier that punctuates linguistic difference.” (p. 299)

²⁰ “Hybridity is a problematic of colonial representation and individuation that reverses the effects of the colonialist disavowal, so that other “denied” knowledges enter upon the dominant discourse and estrange the basis of its authority —its rules of recognition.” (p. 164)

omnisciencia sobre el narratario y la forma en la cual elabora cronológicamente no solo los eventos que afectan la vida de esta segunda persona sin nombre, sino también la forma en la cual sus creencias y deseos van cambiando a raíz de estos. La voz narrativa se dirige hacia aquella (“you”) que creía inicialmente en el mito del *American dream*: "Pensabas que todo el mundo en América tenía un auto y una pistola; tus tíos, tías y primos también lo pensaban"²¹ (todas las traducciones de los textos de Adichie son propias). Luego, como mujer migrante en los Estados Unidos, la protagonista va de a poco despojándose de estas creencias de la peor forma, a partir del desengaño: no solo le resulta difícil la adaptación y se encuentra con los numerosos prejuicios, sino que además, en su posición vulnerable de mujer migrante, es acosada sexualmente por quien teóricamente la está protegiendo y ayudando a insertarse en Estados Unidos, un amigo de la familia al que considera su tío. Cuando intenta rechazarlo, él le explica que esta es la lógica que usan las mujeres inteligentes para conseguir cosas:

Después de que lo empujaste, se sentó en tu cama (era su casa después de todo), y sonrió y dijo que con veintidós años ya no eras una niña. Si se lo permitías, él podía hacer muchas cosas por ti. Las mujeres inteligentes lo hacían todo el tiempo. ¿Cómo creías que esas mujeres en Lagos con trabajos bien pagos lo habían logrado? ¿O incluso las mujeres en Nueva York?²²

La cita nos permite pensar en la forma de relacionarse de este narrador en segunda persona con el entorno que la recibe en el país al que emigra. Como ocurre en la mayoría de las migraciones, la red de acogida con la que quien migra se encuentre es la que facilita o dificulta la inserción en el país de llegada. En este caso, si bien la narradora inmediatamente es tratada como un miembro de la familia a pesar que no hay realmente un lazo de consanguinidad, este aparente refugio familiar tiene, de hecho, riesgos similares a los de muchas otras familias: naturalización de situaciones de abuso, al que se le suma, en este caso, un discurso “transaccional” sobre las ventajas de aceptar el sometimiento sexual y el discurso de que eso es lo que hacen “las mujeres inteligentes”. Por lo tanto, la posición de migrante y de mujer colocan a la narradora en

²¹ “You thought everybody in America had a car and a gun; your uncles and aunts and cousins thought so, too”. (p 115)

²² “After you pushed him away he sat on your bed –it was his house after all– and smiled and said you were no longer a child at twenty-two. If you let him, he would do many things for you. Smart women did it all the time. How did you think those women back home in Lagos with well-paying jobs made it? Even women in New York City?” (pp. 116-117)

una doble posición de vulnerabilidad sobre la que operan, a la vez, dos factores opresivos, el del abuso sexual intrafamiliar y el del capitalismo salvaje que presenta como “oportunidades” las decisiones a las que quiere llevar a quienes se encuentran más vulnerables.

Luego de esta experiencia, la narradora decide escaparse y termina trabajando ilegalmente como moza. A pesar de sus deseos de contar sus descubrimientos sobre los Estados Unidos a su familia, no puede escribirles porque sabe que sus parientes esperan que ella envíe regalos que no puede pagar. No puede contar su situación económica ni lo que la ha llevado a estar así, porque esto no solo les quebraría todas las esperanzas depositadas en aquella que tuvo la suerte de poder conseguir la visa para los Estados Unidos, sino también, porque no puede contar aquello que ha pasado con el “tío” tan querido por su familia. Sin embargo, la narradora quisiera poder contar algunos detalles que marcan la incompatibilidad entre la imagen idealizada de los Estados Unidos prevalente en su familia y su duro encuentro con la realidad: “querías escribir que los estadounidenses ricos eran delgados y los pobres eran gordos y que muchos no tenían una casa y un coche grandes; sin embargo, todavía no estabas segura sobre las armas, las armas, porque podía ser que las tuvieran en el bolsillo”.²³

Esta historia se relaciona con otras del mismo libro que muestran diferentes mujeres migrantes nigerianas cuyos desplazamientos han sido motivados por razones muy distintas. Por ejemplo, en “On Monday of Last Week”, Kamara, la protagonista, no ha emigrado por motivos económicos. Como Adichie retratará en *Americanah* con más detalle, la protagonista forma parte de un grupo de nigerianos de clase media que emigran, sobre todo, por la escasez de oportunidades que su país parece ofrecerles, y el opresivo clima político. La propia Adichie en una entrevista para la revista *Vogue Italia*, ha expresado que este tipo de inmigrante, que para ella es frecuente, era “excepcional” para sus lectores:

Ese es el tipo de inmigración con el que estoy familiarizada. Yo y la gente con la que crecí queríamos salir de casa porque sentíamos que queríamos más. No teníamos hambre, teníamos suficiente comida, teníamos trabajo, pero existía la idea de que querías más, y la idea de más suele ser Estados Unidos: ese es el lugar brillante al que quieres ir. Lo que me sorprendió es que parecía que era muy

²³ “You wanted to write that rich Americans were thin and poor Americans were fat and that many did not have a big house and car; you still were not sure about the guns, though, because they might have them inside their pockets.”(pp. 118-119)

importante para muchos de mis lectores estadounidenses hacer de este tipo de inmigración la excepción. Decían cosas como: "Bueno, es un porcentaje muy pequeño de africanos". Es casi como si para ellos los verdaderos inmigrantes fueran personas que han tenido guerras o son muy pobres y luego, de alguna manera, los inmigrantes que no son tan "reales" son los de clase media.²⁴

En esta cita, vemos cómo funcionan los estereotipos en formas múltiples. Por un lado, desde el lugar de los migrantes o protomigrantes africanos, a partir de la construcción de una imagen absolutamente idealizada de los Estados Unidos, ese lugar donde había "más" de todo. Por otro lado, vemos el lugar en el que la mirada ideologizada de quienes reciben esta diáspora opera sobre la construcción ideal del migrante africano: no solo han decidido de antemano que los africanos que deciden emigrar lo hacen a raíz de una situación de pobreza extrema, sino que, enfrentados a casos donde esta no es la razón de su decisión, insisten en señalar que estos son poco representativos numéricamente y, por lo tanto, menos "reales" que los inmigrantes pobres, minimizando o incluso desmintiendo la experiencia que la propia Adichie les presenta.

Estas experiencias migrantes aparecen elaboradas por Adichie en varios de los cuentos incluidos en *The Thing Around Your Neck* (2009), los cuales funcionan como ensayo o anuncio de situaciones que luego se incorporan en su novela *Americanah* (2014). Esta cuenta la historia de Ifemelu, una joven inmigrante nigeriana en los Estados Unidos que, después de fracaso y éxito, decide volver; y también la de su ex novio, Obinze, cuya emigración al Reino Unido resulta dramáticamente fallida: es deportado y, tras acceder a formar parte del corrupto sistema de la construcción, logra amasar una fortuna en Nigeria. A partir de *flashbacks*, la novela nos muestra la dureza de la situación de ambos migrantes en dos países distintos. Cuando comienza la novela, Ifemelu, la protagonista, está a punto de volver a Nigeria, ya convertida en una bloguera bastante exitosa y con perspectivas profesionales interesantes. Sin embargo, sus inicios

²⁴ "[T]hat's the kind of immigration that I am familiar with. I and the people I grew up with wanted to leave home because we just felt we wanted more. We were not hungry, we had enough food, we had jobs but there was just the idea that you wanted more - and the idea of more is usually America: that's the shiny place that you want to go to. What I found surprising is that it seemed that it was very important to many of my American readers to make this kind of immigration the exception. They would say things like: "Well, it is a very small percentage of Africans". It's almost as though to them the real immigrants are people who have had wars or are very poor and then somehow the immigrants who are not so "real" are the middle class ones." (Adichie en Bardelli Nonino, 2015)

en los Estados Unidos no han sido nada fáciles. Ifemelu consigue llegar a los Estados Unidos gracias a la ayuda de su tía Uju e, inicialmente desempleada en los Estados Unidos, llega a prostituirse por dinero, y luego se aborrece por eso. Su adaptación exitosa posterior tiene que ver, en parte, con el hecho de haber conocido un joven blanco y rico que inicialmente la ayudará en sus emprendimientos.

Como ocurría con el personaje de Kamara en el cuento “On Monday of Last Week”, el hecho de no ser una migrante pobre o una exiliada política transforman a Ifemelu en una rareza a los ojos de muchos norteamericanos. En este sentido, la protagonista no es lo que “se espera” de ella en el país al que llega, por lo cual resulta desconcertante para muchos, de la misma forma en la que para ella es desconcertante cuando una de sus empleadoras la trata de “privilegiada” por no ser como los migrantes africanos pobres (Adichie, 2014, 207). Ifemelu no se reconoce “privilegiada”, pues conoce gente mucho más rica. Sin embargo, más adelante temporalmente en la historia (pero al inicio de la novela) Ifemelu está en una situación de claro privilegio y superioridad frente a otras migrantes africanas. Este privilegio aparece retratado en la escena inaugural de la novela, en la que nos encontramos con Ifemelu asistiendo a un salón de belleza especializado en peinados para cabellos africanos en Estados Unidos. En primer lugar, parece haber una diferencia importante entre migrantes anglófonas y francófonas. Pero principalmente, la mayor distinción parece ser de clase. Ifemelu aquí puede sentir el peso de su privilegio. Ella ha accedido a derechos que sus congéneres en la peluquería carecen. Como señala Umut (2009), la migración se encuentra en la conjunción de clases, grupos nacionales y étnicos y sus articulaciones de género, y las migrantes navegan por estas fronteras. Podríamos pensar que aquí la identidad como “africanas” o como “mujeres negras” no parece ser un aglutinante inicial salvo como cliente-proveedoras. En este sentido, esa identidad no es tal, porque no funciona como una configuración sociopolítica. Sin embargo, cuando una clienta no-africana se retira del salón, se genera una interacción dentro de la peluquería que señala un colectivo de “nosotras” frente a un “ellos”:

Luego de que se fuera, Mariama dijo – Tan chiquita y ya tiene dos hijos.
–Oh, oh, oh, esta gente – dijo Halima. – Cuando una chica tiene trece ya sabe todas las posiciones. Nunca en *Afrique!*

–¡Nunca! – concordó Mariama.²⁵

Aunque sabe que se espera su participación en este intercambio antiamericano, Ifemelu se rehúsa a formar parte de esta ligazón colectiva a partir del ataque a la figura “extranjera”: “miraron a Ifemelu buscando su acuerdo, su aprobación. Lo esperaban, en este espacio compartido de su africanidad, pero Ifemelu no dijo nada y pasó una página de su novela. Estaba segura de que hablarían de ella después de que se fuera”.²⁶

Como lectores, aparece la duda sobre el por qué de este gesto. Puede deberse al mero hastío, pero también al reconocimiento de no pertenecer al mismo universo de expectativas que estas mujeres que la atienden, y a la renuncia a estrategias fáciles de integración de colectivos, aspecto que la novela explorará en relación al cuerpo, la raza, la nacionalidad y la lengua, entre otros.

Cuerpo negro y femineidad

En *Americanah*, el cuerpo sobre el que se habla y escribe es el cuerpo femenino y en especial el cuerpo negro. El viaje a Estados Unidos es lo que hace que Ifemelu cobre por primera vez dimensión de su propia “negritud”. Según la propia protagonista “no pensaba en mí como negra y sólo me volví negra cuando vine a Estados Unidos”.²⁷

Sin embargo, podemos pensar en cómo, a pesar de que la protagonista de *Americanah* permanentemente señala que la “raza” es un descubrimiento en los Estados Unidos, hay indicios de que, de forma diversa, esto también connota actitudes y políticas distintas en Nigeria, incluso en un contexto donde no hay personajes blancos. Ginika, su amiga que vive en los Estados Unidos hace más tiempo que ella, le explica cómo el término *half-caste*, de uso frecuente en la sociedad nigeriana, es tabú en los Estados Unidos, y se prefiere *biracial*. Ambos términos podrían traducirse al castellano como “mestiza”, pero *biracial* en Estados Unidos es considerado neutral, mientras que se considera al término *half-caste* como una denominación racista. Sin embargo, en esta

²⁵ ‘After she left, Mariama said, “Very small girl and already she has two children.”

“Oh oh oh, these people,” Halima said.

“When a girl is thirteen already she knows all the positions. Never in *Afrique!*”

“Never!” Mariama agreed.’ (Adichie, 2014, p. 126)

²⁶ “They looked at Ifemelu for her agreement, her approval. They expected it, in this shared space of their Africanness, but Ifemelu said nothing and turned a page of her novel. They would, she was sure, talk about her after she left.” (Adichie, 2014, p. 126)

²⁷ “I did not think of myself as black and I only became black when I came to America.” (Adichie, 2014, p. 359)

misma conversación, Ifemelu le remarca a Ginika que su tez más clara también la colocaba en una posición de estatus superior en Nigeria, al menos en cuanto a ser el objeto de deseo masculino, y se refiere a Nigeria como el lugar “donde todos los chicos andan detrás de las chicas mestizas” (Adichie, 2014, 151).

En EE.UU., la protagonista se encuentra en numerosas situaciones donde el hecho de formar una pareja interracial genera comentarios o actitudes que van desde la agresividad hacia la celebración por parte de desconocidos. En este sentido, es interesante pensar en la pregunta de Mohanty (1983) sobre cómo se vive la raza en la modalidad de la sexualidad y cómo se vive el género en la modalidad de raza. Para la autora, hacerse esas preguntas es seguir planteando la cuestión de la “identidad”, pero ya no como una posición preestablecida o una entidad uniforme, sino como parte de un mapa dinámico de poder en el que las identidades se constituyen y/o se borran, despliegan y/o paralizan (18). Podemos pensar la postura de “mapa dinámico” identitario Mohanty en relación a Butler (1993), quien directamente plantea que la obsesión con una articulación de identidad “coherente” evidencia niveles desesperantes cuando la regulación de posiciones identitarias se vuelve la política principal (117). Butler se plantea si su propia teoría de la performatividad se puede trasponer a la cuestión racial, y aclara que de ninguna manera considera que género y raza se construyan de maneras equivalentes, pero que el análisis sobre la sexualización de las normas raciales de género puede iluminar el análisis sobre el género (Butler 1999, p. xvi). De este modo, podemos pensar cómo la incomodidad frente a la mirada ajena que experimenta la pareja interracial depende de un juego de posiciones identitarias, donde la protagonista interpreta las miradas que recibe según la posición que atribuye (correcta o erróneamente) a quienes, con sus reacciones, “se pronuncian” sobre lo que la pareja de una mujer negra y un varón blanco les genera (solidaridad, rechazo, herida narcisista, actitud paternalista, etc.). Este juego de miradas e interpretación de las mismas aparecía en el cuento “The Thing Around Your Neck” (2009):

Sabías por las reacciones de la gente que ustedes dos eran anormales: La forma en que los desagradables eran demasiado desagradables y los agradables demasiado agradables. Los viejos hombres y mujeres blancos que murmuraban y lo miraban con ira, los hombres negros que te miraban y sacudían la cabeza, las mujeres negras cuyos ojos compasivos lamentaban tu baja autoestima, tu odio a tí misma. O las mujeres negras que mostraban rápidas sonrisas de solidaridad; los

hombres negros que se esforzaban demasiado por perdonarte, saludándolo de una forma demasiado obvia; los hombres y mujeres blancos que decían "Qué pareja tan guapa" con demasiado entusiasmo, demasiado fuerte, como para probarse a sí mismos su propia apertura mental.²⁸

Por otra parte, la invisibilización cultural de la mujer negra es narrada en detalle cuando Curt, el novio blanco de Ifemelu en EE.UU., se burla de las revistas femeninas dirigidas específicamente al mercado afroamericano, y ella lo lleva a ver una selección de revistas femeninas que supuestamente no apuntan a ningún grupo racial o étnico en particular, y le señala la falta de representatividad que su cuerpo tiene en estas revistas (Adichie, 2014, 365-366). Ifemelu decide finalmente dejar de alisar su cabello.

Su cuerpo, además, es objeto de escrutinio. Recién llegada a Estados Unidos, su cuerpo delgado es considerado atractivo (lo que no ocurría antes en Nigeria). Antes de volver, y con mucho más peso corporal, sufre la mirada censora norteamericana, a pesar de que, paradójicamente, la palabra "gorda" es impronunciable en Estados Unidos. En el medio, ha aprendido sobre la obsesión estadounidense por la comida saludable y, a su vez, ha adquirido fascinación por la comida chatarra. La comida como lugar de identidad también se trastoca, pues el cuerpo es más maleable de lo que la propia Ifemelu quisiera aceptar.

Adaptación

La situación de ser una persona migrante se muestra también en las distintas estrategias que realizan los personajes a la hora de intentar encajar o asimilarse. Cuando Ifemelu llega a los Estados Unidos, se encuentra sorprendida por un detalle simple: su tía ha cambiado la forma en la que pronuncia su propio nombre en beneficio de la forma que resulta más natural para los estadounidenses (Adichie, 2014, 128).

La necesidad de adaptación lingüística y lo que esto genera en los pares aparece también en "The Arrangers of Marriage", uno de los cuentos de *The Thing Around Your Neck* (2009). En este cuento se narra la historia de una nigeriana que se ha casado con

²⁸ "You knew by people's reactions that you two were abnormal – the way the nasty ones were too nasty and the nice ones too nice. The old white men and women who muttered and glared at him, the black men who shook their heads at you, the black women whose pitying eyes bemoaned your lack of self-esteem, yourself loathing. Or the black women who smiled swift solidarity smiles; the black men who tried too hard to forgive you, saying a too-obvious hi to him; the white men and women who said "What a good-looking pair" too brightly, too loudly, as though to prove their own open-mindedness to themselves." (p. 125).

un compatriota a quien hasta el momento desconocía para poder vivir en los Estados Unidos. Recién llegada, su nuevo marido la critica por la forma en la que habla, y le dice que no use su nombre igbo (por el que la llaman normalmente) sino su nombre inglés (que posee, pero que nunca usa). Además, el marido se molesta por el uso de palabras en igbo en medio de la oración, práctica común de los nigerianos igbo angloparlantes. También le corrige la pronunciación del inglés y la variedad lingüística, dado que ella habla con vocablos de uso infrecuente en Estados Unidos:

-*Biko*, ¿no hay elevador? –pregunté.

[...]

–Habla inglés. Hay gente detrás tuyo –me susurró. [...] – Es un ascensor, no un elevador. Los norteamericanos dicen ascensor.²⁹

En cambio, en *Americanah*, Ifemelu, decide de un día para otro dejar de fingir un acento estadounidense. El elogio de un vendedor telefónico a su elaborado acento, a que suena totalmente norteamericano, la lleva a replantearse qué sentido tiene esta puesta en escena, y a dejar de fingir (Adichie, 2014, 215-216). Esta elección de Ifemelu se da en un contexto en el cual la protagonista puede permitírselo. Ella ya ha accedido a una situación de privilegio: tiene un trabajo, tiene los papeles de la ciudadanía. Cuando, en la ya mencionada escena de la peluquería, que va desplegándose de a poco en capítulos espaciados dentro de la novela, las trabajadoras elogian a una cliente sudafricana porque ya no tiene su acento original, el hecho de que Ifemelu retenga su acento nigeriano es algo que la vuelve sospechosa a sus ojos (231). Y ella ha decidido mantenerse así, sospechosa, “híbrida”, ni lo suficientemente asimilada ni lo suficientemente “africana”.

Los retornados

Americanah narra otro aspecto poco explorado de la diáspora: el de lo que pasa con aquellos que vuelven, ya sea como ex-expatriados exitosos, ya como fracasados

²⁹ “Biko, don't they have a lift instead?” I asked. [...] “Speak English. There are people behind you,” he whispered [...] “It's an elevator, not a lift. Americans say elevator.” (Adichie, 2009, p. 177)

vergonzosos. En el caso de Obinze, el novio de Ifemelu, el “sueño americano”, al que no ha podido acceder porque no le conceden la visa, se transforma entonces en el “sueño británico”. En Inglaterra, Obinze es descubierto y deportado. Al regresar, su vuelta no es la del hijo pródigo sino la del humillado, del que no cumplió con un mandato. De su fracaso solo logra salir convirtiéndose en algo totalmente distinto de lo que él o sus seres queridos alguna vez pensaron que iba a volverse. Obinze logra el éxito económico, pero sólo a partir de su transformación en un hombre de negocios corrupto, que labra su fortuna haciendo uso de favores de gente poderosa y bastante peligrosa.

En cambio, cuando Ifemelu regresa a Nigeria, lo hace con la cabeza bastante en alto. Vuelve como aquella que ha triunfado, como parte del grupo de los “retornados” exitosos, que son criticados y admirados simultáneamente por quienes no han querido o no han podido irse. La protagonista rápidamente consigue trabajo en una revista femenina, lo que tiene que ver con el hecho de haber “vivido afuera”. Tsuda (2013) señala, en relación a los descendientes de migrantes que nacieron en la diáspora y retornan al “país de origen”, que quienes llegan de países desarrollados se benefician del estatus superior de estos países por sobre el estatus del “país de origen” (181). En el caso de *Americanah*, si bien Ifemelu no es descendiente de migrantes nacida en los Estados Unidos, también es objeto de una mirada de prejuicio positivo por parte de ciertos compatriotas. Su nueva jefa se vanagloria de contratar gente que se ha graduado en universidades extranjeras (lógicamente, de países centrales), a diferencia del personal que trabaja en la empresa rival. Por lo tanto, vemos que la posición de “retornada” le confiere ciertos privilegios e Ifemelu, mal que le pese, lo sabe. Para su sorpresa, cuando asiste a las reuniones de los “retornados”, se encuentra extrañamente a gusto. En un momento, un hombre del grupo le recomienda un restorán e Ifemelu descubre con cierto desagrado que, aunque no quiera, forma parte de este grupo. Las costumbres de comida, cuidado de cuerpo, etc., han sido trastocadas:

—El almuerzo es muy bueno. Tienen el tipo de cosas que podemos comer. Deberíamos ir el próximo domingo.

Tienen el tipo de cosas que podemos comer. Un malestar se apoderó de Ifemelu.

Estaba cómoda aquí, y deseaba no estarlo.³⁰ (Las cursivas son del original)

Contra su propia voluntad, Ifemelu se reconoce parte de un grupo al que no le gusta tanto pertenecer. Como habíamos mencionado, su propio gusto ha cambiado. Por más que no sea “americanah” y se burle de las identidades, ya no se siente cómoda en sus gustos pre-emigración. Más allá de los privilegios, lo que Ifemelu comparte con este grupo de gente es que habitan el mismo “Tercer Espacio”, la misma posición de estar en su tierra natal pero sentirse no del todo en casa. Aunque haya regresado, Ifemelu sabe que la marca del expatriado ya forma parte de su experiencia y que, aunque no le guste admitirlo, forma parte de aquellos que comen “las cosas que nosotros comemos”, aquellos sujetos cuya subjetividad se ha *hibridizado* para siempre.

Conclusión

Como hemos visto, el cuerpo de Ifemelu es el lugar donde se van marcando sus experiencias. Al llegar, está delgada. A punto de volver, ha engordado. Su relación con su pelo ha cambiado. Su relación con la comida también. Al llegar, deprimida, descubre las golosinas, la comida en cantidad, la producción industrial sin límite. Antes de volver a Nigeria, come con atracones y culpa. En el medio, ha sido “instruida” sobre la importancia de la comida saludable, el ejercicio. Sus propios hábitos la hacen vivir en un cuerpo “extraño” para sí misma. Ese cuerpo es mirado distinto, la misma piel y aquello que contiene pueden ser extraños o familiares en uno u otro contexto.

Adichie aprovecha el lugar de los migrantes dentro de los Estados Unidos para cuestionar cierto status quo dentro de distintas áreas. En palabras de la propia autora sobre *Americanah*

En Estados Unidos, por ejemplo, *Americanah* se percibe sobre todo como un libro sobre la raza, lo que no me sorprende, incluso aunque yo piense que es menos sobre ese tema y más sobre cómo trata el tema: Hay muchos libros escritos sobre el tema “raza”, pero no siempre son tan brutales como *Americanah*, y como la raza es un tema tan importante en EE.UU., para muchos norteamericanos es un libro sobre la raza. Creo que en Nigeria *Americanah* se lee como una especie de “historia de retorno”, un libro sobre la gente que se va y finalmente vuelve,

³⁰ “The brunch is really good. They have the kinds of things we can eat. We should go next Sunday.’ *They have the kinds of things we can eat.* An unease crept up on Ifemelu. She was comfortable here, and she wished she were not”. (Adichie, 2014, 503)

mientras que en otras partes del mundo se lee muchas veces como una especie de mirada “interna-externa” sobre los Estados Unidos.³¹

En este sentido, la propia novela permite pensar no solo en la experiencia de sus personajes y la experiencia de la autora, sino en las formas en las cuales la mirada se centrará en distintos aspectos de la novela a partir de la posición también híbrida, también atravesada por relatos varios y realidades muy disímiles de los y las lectoras. Las experiencias, al igual que las identidades, nunca son completas, perfectas o acabadas. Los lugares a los que se llega no son lo que se esperaba. La vuelta también supone una incomodidad. Adichie propone, permanentemente, habitar un espacio intermedio, una identidad problematizada, y distintas visiones dentro-fuera del mismo espacio. Es por esto que hacemos una lectura sobre estas experiencias diaspóricas sabiendo que nuestra posición e identidad también es híbrida y periférica, y que como sujetos poscoloniales ningún esencialismo nos es útil a la hora de pensar textos, sujetos o conflictos. Como Ifemelu, como Adichie y como sus textos, habitamos espacios intermedios que pueden ser lugares de alta incomodidad, pero también sabemos que habitar estas incomodidades nos permite romper con relatos totalizantes y con discursos esencialistas y proyectarnos en preguntas sobre la posición que ocupamos en relaciones relativamente dinámicas e inestables.

Bibliografía

Adichie, Chimamanda Ngozi (2009). *The Thing Around Your Neck*. Londres: Harper Collins.

Adichie, Chimamanda Ngozi. (2014). *Americanah*. Nueva York, Estados Unidos: Random House.

Appadurai, Arjun (1996). *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis, Estados Unidos: University of Minnesota Press.

Bardelli Nonino, Chiara (27 de enero de 2015). *Americanah: An interview with Chimamanda Ngozi Adichie on her latest novel Americanah - but also on love, race*

³¹ “In the US, for example *Americanah* is mostly seen as a book about race and I don’t find it surprising - even if I think that it’s less about the subject and more about the way it dealt with the subject: there are many books written about race but they are not often as blunt as *Americanah* and because race is such a huge subject in the US, for many Americans it’s a book about race. I think in Nigeria *Americanah* is read as a kind of “return history”, a book about people who leave and eventually come back, while in other parts of the world is often read as a kind of “insider-outsider” look to America.” (Adichie en Bardelli Nonino, 2015)

and hair. *Vogue Italia*. Recuperado de

<https://www.vogue.it/en/people-are-talking-about/vogue-arts/2015/01/americanah-chimamanda-ngozi-adichie>

Bhabha, Homi K (1990). DissemiNation. En Bhabha, H.K. (Ed.) *Nation and Narration*. Londres, Reino Unido: Routledge, 291-322.

Bhabha, Homi K (1994). *The Location of Culture*. Londres, Reino Unido: Routledge.

Butler, Judith (1993). *Bodies that Matter: On the discursive limits of sex*. Londres, Reino Unido: Routledge.

Butler, Judith (1999) [1990]. *Gender Trouble: Feminism and the subversion of identity*. Londres, Reino Unido: Routledge.

Cohen, Afner (1971). Cultural Strategies in the Organization of Trading Diasporas. En Meillassoux, C. (Ed.). *The Development of Indigenous Trade and Markets in West Africa*. Oxford, Reino Unido: Oxford University Press, 266-281.

Hall, Stuart (1990). Cultural Identity and Diaspora. En Rutherford, J. *Identity, Community, Culture, Difference*. Londres, Reino Unido: Lawrence & Wishart, 222-237.

Král, Françoise (2009). *Critical Identities in Contemporary Anglophone Diasporic Literature*. Londres, Reino Unido: Palgrave Macmillan.

Mohanty, Chandra Talpade (1983). Under Western Eyes: Feminist Scholarship and Colonial Discourses. *Boundary 2*, Vol. 12, No. 3, On Humanism and the University I: The Discourse of Humanism.(primavera - otoño, 1984), 333-358.

Safran, Williams (1991). Diasporas in Modern Societies. *Diaspora: A Journal of Transnational Studies* 1 (1), 83-99.

Tölölyan, Khachig (1991). The Nation-State and Its Others: In Lieu of a Preface. *Diaspora: A Journal of Transnational Studies* 1(1), 3-7. doi:10.1353/dsp.1991.0008.

Tsuda, Takeyuki (2013). When the Diaspora Returns Home: Ambivalent Encounters with the Ethnic Homeland. En Quayson, Ato y Daswani, Girish (Eds.). *A Companion to Diaspora and Transnationalism*. Oxford: Reino Unido: Blackwell, 172-189.

Umut, Erel (2009). *Migrant Women Transforming Citizenship: Life-stories from Britain and Germany*. Farnham, Reino Unido: Ashgate.

Inés Kreplak

UNGS

ineskreplak2@gmail.com

En mi trabajo de tesis estudié las representaciones de los feminicidios en la literatura argentina del presente. Tomé las producciones literarias que existen desde que la categoría femicidio/feminicidio³² comenzó a utilizarse como forma de designar específicamente los asesinatos de mujeres y cuerpos feminizados por su condición y como modo más extremo y último de la violencia de género.

Revisé los principales aspectos que se abordan desde el derecho internacional de los derechos humanos, las leyes argentinas que cumplen con esos estándares, las políticas públicas en relación con estos aspectos y el crecimiento de los movimientos sociales que permitieron problematizar y visibilizar la violencia de género y, más específicamente, los feminicidios. En una segunda instancia, trabajé con esta categoría proveniente del derecho como herramienta de la crítica literaria para indagar cómo se representan estas muertes en el corpus seleccionado, que abarca diversos géneros literarios como la autoficción, la crónica, el policial negro, el fantástico, algunos textos híbridos, y diversas formas de representación. En la literatura argentina hay feminicidios en contextos de trata de personas, para esconder violaciones, por ensañamiento e instigación al suicidio. Crímenes perpetrados por maridos, novios, familiares o desconocidos. Hacia mujeres de estratos sociales bajos, medios y altos. En contextos urbanos, rurales y semirurales. Cometidos por una o varias personas, con o sin cómplices. Por venganza, obligación, encargo o por propia voluntad. El problema de los feminicidios en la literatura argentina es transversal a las clases sociales, ambientes y vínculos.

³² El término “femicidio”, traducción del inglés *femicide*, es una figura jurídico-penal. Las activistas J. Radford y D. Russel fueron las primeras que consideraron el término para referirse al asesinato de mujeres y niñas por parte de varones, motivados por el odio, el desprecio, el placer o el sentido de posesión hacia ellas en *Femicide: the political of woman killing* (1992). El término fue mencionado por primera vez en 1976 ante el Tribunal Internacional de los Crímenes contra la Mujer en Bruselas. En español se introduce a partir de la segunda mitad de la década de 1990 en el marco de los asesinatos en serie cometidos contra las mujeres de Ciudad Juárez, México. En ese contexto, la antropóloga mexicana M. Lagarde propone el término “feminicidio” para dar cuenta de la responsabilidad del Estado cuando este no da garantías y no crea las condiciones de seguridad para sus vidas. En adelante, salvo cuando me refiera estrictamente a la ley, utilizaré el término “feminicidio”.

En un tercer momento analicé cómo la literatura narra situaciones que quedan fuera del alcance del derecho y cómo esta disciplina ayuda a ampliar situaciones que no estaban contempladas por la ley. También examiné la transformación del concepto de víctima, tan productivo para el derecho, al de agente, que permite trazar un panorama en donde las mujeres dejan de ser objeto y comienzan, en la medida de sus posibilidades, a ser sujetos de su propio destino.

Pero en esta ponencia, en particular, me quisiera concentrar en una nueva voz que aparece en este espacio para profundizar aún más en los daños que causa la problemática de la violencia de género en las sociedades: es la de lxs hijxs de las víctimas de femicidios y el desmembramiento social que esto conlleva.

Según las estadísticas de la Asociación “La Casa del Encuentro”, en 2018, en la República Argentina hubo 1 femicidio cada 32 horas y 3717 hijos e hijas se quedaron sin madre, de los cuales el 64% son menores de edad.³³ El 26 de julio de 2018 se sancionó la ley nacional 27452, conocida como “Ley Brisa”, que establece la creación de un régimen de reparación económica para las niñas, niños y adolescentes hijxs de víctimas de femicidio o violencia intrafamiliar. La historia que da nombre a la iniciativa es la de Brisa y sus hermanos mellizos. Brisa tenía dos años cuando su mamá, Daiana Barrionuevo, una joven de 24 años, fue asesinada por Iván Adalberto Rodríguez, su expareja y padre de sus hijxs, en Moreno, Provincia de Buenos Aires. Daiana fue asesinada a golpes y su cuerpo apareció flotando en el arroyo Las Castonas. Rodríguez había denunciado en la policía que Daiana se había fugado de su casa con un amante y que había abandonado a sus hijxs. Luego de veinte días se supo que la verdad había sido otra. Tres años después, en 2017, Rodríguez fue condenado a prisión perpetua. Brisa y sus hermanos quedaron a cargo de su tía, la hermana de Daiana, y su marido, que ya tenían dos hijos y contaban con muchas dificultades para abastecer a toda la familia. Este caso se volvió emblemático y permitió dar cuenta de que existe un problema que afecta a muchos y muchas niñas y niños en la República Argentina que se quedan desamparados, sin madre ni padre, a raíz del desmembramiento social que causa la violencia de género. Porque la madre está muerta y el padre huye, queda preso o,

³³“Informe Femicidios 2018” de La Casa del Encuentro. Disponible en: <http://www.lacasadelencuentro.org/>. Fecha de consulta 21 de octubre de 2019.

muchas veces también, se suicida luego del hecho.³⁴

Una voz que brota

En la literatura, tenemos muchos ejemplos de relatos que tematizan la violencia de género y los feminicidios, pero hasta hace poco el único texto conocido que tematizaba el problema desde la voz del hijo era *El desierto y su semilla* (1998) de Jorge Barón Biza. Allí se reconstruye un relato familiar con nombres y algunos datos de la historia real trastocados.³⁵

La novela cuenta la historia familiar de Mario Gageac, un joven que acompaña a su madre Eligia luego de que su padre, Arón Gageac, en la primera audiencia de divorcio le arroje ácido en la cara y la desfigure completamente. Horas más tarde Arón Gageac se suicida de un tiro en la cabeza en el lugar en el que atacó a su ex mujer. Mario es quien cuenta los sucesos que acontecen en su vida y en la de su madre a partir de entonces. La agresión de su padre abre paso a la escritura que acompaña la reconstrucción de la cara de su madre. Desde el momento del ataque, Eligia es sometida a internaciones y a veinte meses de reconstrucciones faciales mediante cirugías. Mario viaja con ella a Milán y durante el proceso intenta describir el rostro corroído de su madre, aunque no encuentra nunca las palabras exactas para hacerlo: “Tuve la vaga sensación de haber visto esa superposición de frutos y cara en algunas imágenes de arte” (22). Recurre a comparaciones con frutas y arte pictórico, lo que, curiosamente, se nombra como “naturaleza muerta”.

Aunque la violencia ejercida hacia Eligia es central en la historia, el libro fue leído desde el género de la autoficción, y como el intento de Jorge Barón Biza de posicionarse en ese relato familiar, de recuperar su nombre, pero también, como un paralelismo entre la carne desintegrada y recompuesta de Eligia y la historia política de la Argentina de la que sus padres Raúl Barón Biza y Clotilde Sabattini, habían participado activamente (Saítta, 1998). Como expresa Alan Pauls (2012) *El desierto y*

³⁴ El informe 2008-2017 de La Casa del Encuentro, ONG pionera en la recolección de datos sobre violencia de género, dio cuenta de 2679 femicidios en ese lapso, en los cuales 483 victimarios (18%) se quitaron la vida tras cometer el crimen.

³⁵ Rosa Clotilde Sabattini, la madre de Jorge Barón Biza, es uno de los primeros rostros quemados de la serie feminista argentina. Sabattini fue política, historiadora y profesora. En 1949 presidió el Primer Congreso Nacional de Mujeres Radicales y fue perseguida por el gobierno de Juan D. Perón. El 16 de agosto de 1964, su marido Raúl Barón Biza, en medio de una discusión sobre el divorcio, le arrojó un vaso de ácido sulfúrico en el rostro provocándole daños irreparables. En 1978, a los 59 años, Clotilde se suicidó, arrojándose por la ventana de la casa en donde había sufrido el ataque. Raúl Barón Biza se pegó un tiro en la sien y fue hallado al día siguiente en ese mismo departamento.

su semilla fue para Jorge Barón Biza su única y letal obra, ya que tres años después de su publicación, él también se suicidó.

A partir de esta obra, ingresa a la literatura argentina la forma del testimonio familiar, en particular la voz del hijo, de los daños que produce la misoginia en un cuerpo que no puede narrar lo que le sucede porque está ocupado intentando sobrevivir. *El desierto y su semilla* trae a la literatura una forma de representación de un feminicidio en donde el discurso jurídico se queda atrás. Aunque años después del ataque, Eligia logra tener una cara, no es la suya. Está desintegrada, quemada, juntada, no es dueña de la belleza que su ex marido le destruyó. Al perder su rostro, Eligia pierde su identidad, y tras intentar sobrevivir, se suicida.

El tipo de agresión narrada, el de la quema con ácido, representa un modo particular de ataque hacia la mujer que en la Argentina de los últimos años se acrecentó. La quema de mujeres, generalmente por parte de parejas o ex parejas, es una forma de castigo que se convirtió en un modo de escarmiento ejemplar que cancela todo futuro o posibilidad de vida para las mujeres que sufren ese ataque (Domínguez, 2011).

Lo que nadie ve y todos callan

Esta obra es también el antecedente más directo de la reciente *Cometierra* (2019) de Dolores Reyes que incorpora la perspectiva de la hija de una mujer asesinada por su marido, y padre de esa hija. La novela está explícitamente dedicada a Melina Romero y Araceli Ramos, a las víctimas del femicidio y a sus sobrevivientes. El marco desde donde se la lee difiere del de Barón Biza.

Cometierra comienza con el dolor de una nena que acaba de perder a su madre y que recuerda, mientras es llevada a la fuerza a su entierro: “Mamá me peinaba, mamá me cortaba el pelo” (p.11). Repite “Nunca más, mamá y yo”. Su hermano mayor, El Walter, no acepta ir al entierro y se queda en la casa. En el momento en el que la madre está siendo enterrada, la nena toma un poco de tierra y se la lleva a la boca. Con asco, la traga y puede divisar lo que sucedió con su mamá en el momento exacto de su muerte:

¿La tierra va a hablarme? Si ya me habló:

La sacudieron. Veo los golpes aunque no los siente. La furia de los puños hundiéndose como pozos en la carne. Veo a papá, manos iguales a mis manos, brazos fuertes para el puño, que se enganchó en tu corazón y en tu carne como un anzuelo. Y algo, como un río, que empieza a irse (14).

El personaje de Cometierra nace tras el feminicidio de su madre. En la novela se construye una voz, la de esta nena desamparada, que cuenta su historia pero que también sirve para contar la de las mujeres asesinadas, quienes ya no están y no pueden hablar por sí mismas. Cometierra surge para ayudar a otras y a otros familiares que buscan las respuestas sobre qué pasó con sus seres queridos y que ninguna institución estatal, ni la Justicia ni la Policía, les da. La novela muestra el desamparo y el desmembramiento familiar que se sucede tras un feminicidio en un hogar humilde del conurbano bonaerense. Con la madre asesinada y el padre fugado, Cometierra y El Walter quedan al cuidado de una tía, hermana del padre. Pero esa tía es violenta, les expresa que no le gustan los chicos y amenaza con irse si no le hacen caso.

Cuando la señorita Ana, maestra de Cometierra, deja de ir a la escuela de un día para el otro y no se sabe qué pasó con ella, cuando la policía abandona su búsqueda entre los yuyos, el arroyo y por las casitas, Cometierra vuelve a usar su don para averiguar qué pasó con Ana. A través de la mediación de un dibujo, la niña muestra el cuerpo de su maestra desnuda: "...con las piernas abiertas y un poco dobladas para los costados, como si fuera una ranita. Y las manos atadas contra uno de los postes del galpón..." (23). Lo que Cometierra ve y dibuja, luego se comprueba. Al día siguiente, el cadáver de la señora Ana aparece en el terreno del Corralón Panda donde ella la había figurado. Tras este acontecimiento, la tía los abandona para siempre. Sin contención familiar, sin madre, padre ni tía, sin amparo social, Cometierra abandona la escuela y se dedica a tomar cerveza en su casa. Su única compañía es su hermano El Walter, apenas mayor que ella, con quien arma un nuevo modo de comunidad y de quien se sostiene como puede para no quebrarse.

Pero el rumor de su don se expande, la gente empieza a dejarle botellas con tierra en el jardín. Cometierra traga, ve, avisa, denuncia. Entiende que salvar a otros es salvarse a sí misma, es convertirse en alguien que lucha por los demás. Así descubre dónde está el cuerpo de la señorita Ana, su maestra. Le dice a una madre lo que pasó con su hijo y también, por primera vez, llega antes y ayuda a un joven policía a descubrir dónde está secuestrada su prima María y le salva la vida. Pero después de un tiempo, necesita despegarse de la tierra que la tiene atada. El desarraigo de su tierra les permite, a ella y a su hermano, irse para construir algo diferente. Salvarse.

Por el contrario, la narradora de "Rota" (2017), un cuento de Púber P, que es el seudónimo del escritor cordobés Cristian Molina, nunca sale de la ciudad más que a dar alguna vuelta con algún novio o con algún camionero por amor, sexo, dinero y joda. La

narradora es travesti y trabaja como prostituta. Está atada a su realidad, al cuidado de su padre, asesino de su madre, ya viejo y deteriorado. Esta narradora no sale de la ciudad porque es el testimonio viviente de que esa madre existió y que fue asesinada, que no se fugó de su casa y abandonó a su familia, como quiso el padre que se pensara de ella.

La narradora es la única que sabe la verdad y puede reconstruir el feminicidio de su madre. Pero ella todavía es parte de ese entramado de poder que ejerce el padre y lo único que tiene para reivindicar a su madre es su voz y su cuerpo. Por eso, primero se traviste usando sus ropas y luego narra la verdad de los hechos, que se filtra en su relato y luego gana la narración hasta el final. En “Rota”, la narradora cuenta que su padre, celoso de otro hombre, discute con su madre y en el fervor de esa discusión le revolea un sifón de soda por la cabeza, la tira al suelo, la pateo diciéndole puta y ruter y la mata, adelante de su hijo. Luego le da un cuchillo y le pide que lo ayude a cortarla en pedazos, mientras el padre toma la delantera. La cocinan y se la comen, entierran sus huesos.

A la mañana siguiente, mientras el padre dice que su madre ha huido de su casa, encuentra a su hijo subido a un árbol, rodeado de hombres y vestido con las ropas de su madre. Es la forma que encuentra ese hijo, esa narradora, para dar voz y recuerdo a una madre asesinada, olvidada por la sociedad, por el Estado. A diferencia de *Cometierra*, en donde el padre huye de la casa, pero se queda en el territorio, en “Rota” es la narradora la que no puede huir de ese padre, a pesar de que lo desprecia, a pesar de que considera que lo tiene harta. Su venganza es dormirlo con somníferos cuando se pone áspero. Su venganza es recrear el relato de su padre. Ahora la puta, la ruter es ella.

El desierto y su semilla, *Cometierra* y “Rota” inauguran un cambio de época. Si luego de la última dictadura cívico-militar, la literatura argentina se vio atravesada por la violencia de los cuerpos desaparecidos en manos de los militares y por las reflexiones en torno al género testimonial, y si a partir de la década siguiente adquirieron nuevos protagonismos los relatos producidos por lxs hijxs de lxs desaparecidxs,³⁶ la literatura que hasta ahora tematizaba o daba cuenta de asesinatos hacia mujeres³⁷ incorpora también la perspectiva de lxs hijxs de las personas asesinadas por feminicidios. El paso

³⁶ Algunos ejemplos serían *La casa de los conejos* (2008) de Laura Alcoba, *Los Topos* (2008) de Félix Bruzzone, la película *Los rubios* (2003) de Albertina Carri, entre otros.

³⁷ *Chicas muertas* (2014) Selva Almada, *Las extranjeras* (2014) Sergio Olguín e incluso adopta la perspectiva del asesino como en *Pequeña Flor* (2015) de Iosi Havilio o en *Lila* (2018) de Gonzalo Unamuno,

de mando generacional en la literatura argentina queda inaugurado y no se da de tíos a sobrinos, como advertía Piglia —que advertía Tinianov— sino de H.I.J.X.S a hijxs.

Textos analizados:

Barón Biza, Jorge (1998.) *El desierto y su semilla*. Buenos Aires: Editorial Simurg.

Púber P. (2017). “Rota”. En: *Machos de campo*. Buenos Aires: Baltasara editora.

Reyes, Dolores (2019). *Cometierra*. Buenos Aires: Editorial Sigilo.

Bibliografía:

Domínguez, Nora (2011). “Hechos, derechos, teorías”. *Cuadernos del Inadi* N°4, abril 2011. Recuperado el 17 de marzo de 2018 de <http://cuadernos.inadi.gob.ar/numero-04/nora-dominguez-hechos-derechos-teorias/>

Pauls, Alan (2012). “Jorge Barón Biza, el hombre del subsuelo”. Madrid, *Letras Libres*, 4 de agosto. Recuperado el 3 de mayo de 2019 de <http://www.letraslibres.com/mexico-espana/jorge-baron-biza-el-hombre-del-subsuelo>

Piglia, Ricardo (1980). *Respiración artificial*. Buenos Aires: Pomaire.

Saítta, Sylvia (1998). “El desierto y su semilla de Jorge Barón Biza o el derecho de escribir”. En *Entrepasados*, año VII, n°14, 185 - 196. ISSN: 0327-649X. Recuperado el 1 de noviembre de 2019 de

https://www.academia.edu/9714441/El_desierto_y_su_semilla_de_Jorge_Bar%C3%B3n_Biza_o_el_derecho_de_escribir

MATERNIDADES Y FICCIÓN: TENSIONES ENTRE LA PROTECCIÓN OMNIPOTENTE Y LA AUSENCIA³⁸

Martina López Casanova

UNGS – IDES

mlopezcasanova@hotmail.com

¿Qué es la maternidad? Más que una respuesta única, la pregunta habilita, en principio, dos líneas de acceso: pensar la maternidad como experiencia y pensarla como categoría. Como experiencia reúne y provee sentidos fuertemente identitarios (*ser madre*) en torno a una *condición femenina* asociada a la crianza y la protección, y/o a la condición (dicho de manera indivorciable) biológico-simbólica de *dar a luz*. Los sentidos atados a esta experiencia cruzan vida privada y organización social: roles, expectativas, mandatos, deberes y derechos... Como categoría permitiría revisar –para afirmar, discutir o subvertir– el orden de una cultura. Sobre estas dos líneas es posible pensar la maternidad como un problema abierto a la intervención. En el relato de Francine Christophe la maternidad es extrema experiencia narrada, con sentido privado y colectivo, y es categoría política: la madre/jefa de la barraca habilita un “nosotras” comunitario de mujeres que, con el protagonismo del acuerdo amoroso entre madres e hijas, distribuye los recursos (el chocolate: alimento y apoyo), según la necesidad que urja. Y resiste. Eso es lo que sostiene el parto, extemporáneo, casi clandestino, en y para el campo nazi.

Lejos de este relato, la maternidad opera culturalmente de otros modos. Revisemos. Presentada y vivida como experiencia de la vida privada, del *cuerpo natural e individual* y del amor anclado en él, la maternidad se constituye también, o antes que nada, como una idealización cultural tan poderosa como limitante en la medida en que traccionaría, en más de un sentido, endogámicamente. La sumisión del concepto *mujer* a esta figura ha implicado, entre otras terribles cosas, la escisión entre la correspondiente identidad otorgada y todo posible deseo ajeno al hijo o la hija. A través de la culpa y el castigo, ese corte entre *identidad de la madre* y *deseo por fuera de la prole* configura y regula la construcción asimétrica de las subjetividades en términos de *varón / mujer* en la medida en que –podríamos acordar de entrada– los cuerpos materiales son,

³⁸ Antes de la exposición, se proyectó el testimonio de la escritora francesa Francine Christophe, que aparece en el documental Human (2015) de Yann Arthus-Bertrand. Acceso:

<https://www.youtube.com/watch?v=ftugbci9ohg>

<https://www.youtube.com/watch?v=Xg7iKaj9zMQ>

inexorablemente, cuerpos materialmente signados. En las sociedades modernas, tal como hasta ahora las hemos conocido, la maternidad parecería venir a otorgar a las mujeres algo que las completa, las *realiza*: las *hace*. No se trata, entonces, de un hecho o una condición meramente privados, aunque así se presente, sino sobre todo de una figuración de sentidos con una función política subordinante. ¿Qué pasa cuando el deseo no se ajusta a la maternidad? No previsto como posibilidad, en principio, el desajuste tuvo que ser indicado y expresado en estilo de vida propia, como ocurrió en pleno siglo XX con Simone de Beauvoir.

Clave en la organización de la cultura, la maternidad se vuelve un punto central de los debates feministas. En el segundo capítulo de *Otro logos. Signos, discursos, política*, Elsa Drucaroff (2015) reconstruye la polémica entre posicionamientos que de distintos modos ponderan o la cuestión material, corporal, biológica (no semiótica) o la cuestión discursiva (semiótica). La autora se posiciona en la afirmación de la materialidad irreductible de cada uno de estos aspectos y advierte sobre la limitación de los binarismos conceptuales que obligan a optar por la prevalencia de uno u otro polo, cuando en verdad es imposible escindirlos para pensar toda cuestión de dominación y, en particular, el problema de los géneros. El libro advierte desde esta perspectiva las lógicas autónomas y los entrecruzamientos de las dos series normativizantes de la cultura: el Orden de Clases y el Orden de Géneros. Es en ese marco que el capítulo dos enfoca tanto la lucha política del feminismo contra la constitución hegemónica y patriarcal de la figuración de la madre, como las discusiones internas con las que los distintos feminismos diseñan la beligerancia de su propio campo en torno al problema de pensar y confrontar lo semiótico (entendido como no material, simbólico, cultural) y lo no semiótico (lo material: el cuerpo, lo biológico, etc.).³⁹ Efectivamente, el entrecruzamiento regulatorio del Orden de Géneros y el Orden de Clases asigna sentidos transversales a la madre en las distintas clases sociales, a la vez que regula diferencias en los modos de asumirlos o problematizarlos, sobre todo en relación con la distribución social de las tareas de las mujeres en los espacios privados y en los públicos, y especialmente con el mundo del trabajo pago/no pago.

³⁹ En las dos líneas se destacan, por un lado, Luce Irigaray, Luisa Muraro, León Rozitchner, con quienes Drucaroff se alinea sin dejar de marcar algunas distancias; por el otro, Julia Kristeva, Judith Butler y Jacques Derrida. Sobre estos arcos, Drucaroff escenifica la confrontación que propone superar, a través de un análisis detallado de los distintos enfoques que se vuelve diálogo e interpelación. La autora retoma el problema del binarismo en el modo de pensar los problemas de género en el artículo “¡Que no sea una ola! El binarismo que sacamos por la puerta no nos puede entrar por la ventana” (2019).

La maternidad pensada como problema teórico permite articular, entonces: i) replanteos de las condiciones de vida de las mujeres, ii) indagaciones sobre el imaginario social y iii) revisiones de la correspondiente cuestión discursiva. Si partimos de la pregunta de qué es la maternidad, cabe ahora plantear otra en paralelo, como su complemento: ¿cómo contarla? La escritura de las mujeres suele volver sobre este punto. O bien se prefiguran otras maternidades con espacios y lenguajes alternativos, que sustancialmente generen y sostengan una relación amorosa del *nosotras*; o bien se muestra lo que el discurso dominante sigue obturando, aun en algunas de sus fisuras.

Con estas inquietudes tomo aquí *Distancia de rescate* de Samanta Schweblin y *El viento que arrasa* de Selva Almada, sendas primeras novelas de sus autoras, reconocidas y premiadas por la crítica.⁴⁰ Me propongo leer en diálogo dos figuraciones de la maternidad: una anclada en la fantasía de *estar siempre* para garantizar la protección omnipotente de la cría; la otra, en su contracara: la falta de la madre, entendida como ausencia marcada. ¿Cómo se constituyen estas figuraciones en relación con los correspondientes conflictos y con su narración? ¿Cómo intervienen en el campo literario contemporáneo estas escrituras de/sobre la subjetividad socialmente dada de la madre? No sería menor sumar –al menos como para dejarla planteada– la inquietud sobre en qué medida el aval de los premios recibidos por las novelas que aquí tomamos tiene o no en cuenta tales cuestiones. A modo de invitación, traigo mis preguntas para compartir una lectura.

Distancia de rescate. Ilusión y reconocimiento

La novela ficcionaliza lo que en el mundo social ya es una poderosa ficción y un principio regulador de las subjetividades; se trata de la omnipotente garantía de la protección. Esta ilusión se sostiene en otra que es claramente una trampa: el *estar siempre* de la madre. La condición se mide en un espacio acotado entre ella y su hija, de modo tal que esté previsto (garantizado) el tiempo requerido para poder salvarla de cualquier peligro. Ese hilo invisible entre *nosotras* es el mejor conjuro contra lo que, ciertamente, acecha afuera. Saber heredado de la propia madre; intergeneracional y ahistórica, la fantasía *en-cadena* como experiencia.

⁴⁰ *Distancia...* ganó el premio Tigre Juan en 2015 como mejor narrativa en lengua española; el Tournament of books en 2018 como “Mejor libro del año publicado en EEUU” y Shirley Jackson en 2018, que distingue la mejor novela corta. *El viento...* obtuvo el Premio de Eterna Cadencia al Libro del Año y el “First Book” del Festival Internacional del Libro de Edimburgo 2019.

Veamos dos niveles de esta ilusión: en uno se arma el relato; en el otro radica un rasgo del pacto de lectura.

Ilusión, nivel uno. La narradora se presenta en una situación enigmática para el lector y para ella misma. Se encuentra en una “salita” de atención sanitaria agonizando y allí, con la ayuda de David, un niño, interlocutor ubicado en un punto oscuro, debe recordar el pasado para poder entender no sólo qué sucedió sino también qué sucede. La historia avanza hacia el futuro cercano de la muerte, mientras la narración de Amanda avanza, por así decir, hacia el pasado inmediato a develar. La narradora y su pequeña hija Nina están de vacaciones en un pueblo rural, cercano a plantaciones de soja: el glifosato no se nombra. ¿Cómo es que Amanda está muriéndose? ¿Qué ha pasado con su hija? David le marca por dónde ir, qué es lo importante y qué no; le señala la relevancia de los detalles para comprender, como quién enseña la función de las pistas en una investigación policial o la de los indicios en la lectura. Como contraparte, la narración bordea peligrosamente lo que no se ve, es decir, *la verdad*.

En este plano, la *distancia de rescate* es clave. Veamos dos fragmentos.

El primero:

Espío otra vez a Nina, que ahora da unos pasos hacia la pileta.

—Es que a veces no alcanzan todos los ojos, Amanda. [Le dice su amiga Clara, la madre de David, que le está contando el punto de quiebre con el niño.] No sé cómo no lo vi, por qué estaba ocupándome de un puto caballo en lugar de ocuparme de mi hijo [el marido de Clara criaba caballos y uno se había escapado hacia el riachuelo].

Me pregunto si podría ocurrirme lo mismo que a Clara [piensa la narradora]. Ahora mismo estoy calculando cuánto tardaría en salir corriendo [...] y llegar hasta Nina si ella corriera de pronto hasta la pileta y se tirara. Lo llamo “distancia de rescate”, así llamo a esa distancia variable que me separa de mi hija y me paso la mitad del día calculándola, aunque siempre arriesgo más de lo que debería. (22)

La tensión entre *cuidar* y *arriesgar* parece ceñir la consolidada imagen social de la *madre terrible* en su poder y en sus contradicciones. Puede ser. Pero también puede ser que, en la ilusión alienante de la protección omnipotente (“no alcanzan todos los ojos” le advierte Clara) lo que es limitación real se juzgue perverso juego evitable: *te cuido y te pongo en riesgo, lo sé*. La trampa está cerrada: la ilusión de la protección materna total convierte en culpa su propia inviabilidad. Irrupción no prevista del afuera

dañino (el campo, que no es ni naturaleza idílica ni centro de *valores nacionales*); distracción o deseo de la madre que desenfoca y pone más o menos furtivamente la mirada en otro lado: *la mitad del día me la paso calculando la distancia...* ¿y la otra mitad? En este sentido, Drucaroff lee en relación con lo siniestro tanto el peligro externo (el glifosato), como el deseo de Amanda por Carla que se filtra en un detalle, casi imperceptible en el relato, sin conciencia, sobre la bikini dorada de su amiga.⁴¹ Desde nuestra perspectiva, lo siniestro radica en el artefacto mismo de la ilusión omnipotente, que signa como culpa tanto el desvío como la limitación de la mirada, y que, entonces, prevé inexorablemente el castigo. Desde allí se define el conflicto.

El segundo fragmento:

[Diálogo entre David y la narradora]

¿Cuándo empezaste a medir esta distancia de rescate?

Es algo heredado de mi madre. “Te quiero cerca”, me decía. “Mantengamos la distancia de rescate”

Tu madre no importa ahora. (44)

Lo heredado como lo dado. Ninguna marca aquí de construcción propia. La cadena del saber materno que rige la ilusión totalizante y la consecuente acción entrecortada y culposa recuperan, traen, a la madre de Amanda. Así, también la ilusión de su autoridad sostiene la fantasía del rescate garantizado. Sin embargo, David sesga la experiencia de Amanda como hija: corta el relato y ubica a la narradora. Pero el lector ya fue advertido sobre la importancia de los detalles. No debería ser el pasado en el que es hija el que Amanda debe recuperar: ella está ahora en el lugar de la Otra, la ha reemplazado y debe afrontar la verdad *esencial* de la falta. En este sentido, la cadena de las generaciones vuelve universal el rol porque deshistoriza el saber que definiría a la maternidad, así planteada, por encima de las madres concretas, situadas en diferentes marcos. Si el campo, los caballos del marido de Clara, las mujeres con sus hijos en casas con jardines y piletas dan claves de una clase media-alta en el quiebre interno de sus diferencias socio-culturales dadas en este caso por los ámbitos contrapuestos de pertenencia de los personajes (*Capital*, de donde proviene Amanda; el *Interior*, de donde es Clara); digo, resumiendo, si el Orden de Clases junta pero a la vez separa y

⁴¹ Drucaroff (2018) analiza este detalle en particular en *Distancia de rescate*. Por mi parte, abordo la lectura de los indicios de deseos velados en algunos cuentos de la autora, centralmente, en “Pájaros en la boca” (López Casanova, 2019).

problematiza la homogeneidad, el *saber materno* y *la culpa* (“a veces los ojos no alcanzan” dice Clara) parecen exceder o atravesar indicial y referencialmente la diferencia.⁴²

Por otra parte, sin raya de diálogo, las voces de Amanda y David se distinguen gráficamente entre sí por medio de la variación de la fuente: cursiva para él; redonda para ella. Como si, más que dos personajes, conformaran la dualidad de uno solo: lo siniestro del doble está, también, de entrada, en la voz que narra y atraviesa el relato hasta el final, cuando Amanda *ya ve, entiende*.

Ilusión, nivel dos. ¿Qué desmonta la escritura de Schweblin? Un prejuicio sobreentendido muchas veces en el pacto de lectura. ¿Cuál? Ese que dice que una mujer escribe sobre la maternidad a partir de su propia experiencia como madre.

Polemiza Schweblin en una entrevista:

Es loquísimo. Me lo siguen preguntando entrevista de por medio. ¿Pero vos sos madre, no? Siempre hago el mismo chiste, que es como si a los que escriben policiales les preguntaran si los fines de semana salen a matar mucha gente. Es muy interesante pensar qué pasa con la maternidad también en la literatura. Por qué cualquiera puede hacer ficción sobre cualquier cosa, pero sobre la maternidad solo pueden escribir las madres. ¿Qué nos pasa que, en estos años de tanta desacralización y desmitificaciones, seguimos sin poder desarmar esa única manera de ser madres? Cómo nos sigue costando.

El viento que arrasa. La construcción de la falta

A diferencia de obras en las que la madre falta porque no se necesita como personaje – pienso, por ejemplo, en el drama de honor–, en la novela *El viento que arrasa* de Selva Almada su ausencia está construida en toda su densidad narrativa. La historia reúne en un punto de una ruta, camino de Entre Ríos a Chaco, a cuatro personajes: el Reverendo Pearson y Leni, su hija adolescente; el Gringo Brauer, el mecánico que arreglará el auto

⁴² Con el fin de confrontar y contextualizar el trabajo que la literatura puede hacer con estas evaluaciones sociales, con el relevamiento sociológico de representaciones y datos de infraestructura en cuanto al cuidado infantil y el lugar de la madre, particularmente cuando se trata de “madres de tiempo completo”, es interesante leer trabajos como el de Esquivel, Faur y Jelin, (2012) que abordan la problemática en distintos sectores sociales y en distintos aspectos. En términos generales, el libro pone luz en articulaciones clave de las condiciones de vida de las mujeres, las representaciones sociales sobre el rol de la madre de niños pequeños, las funciones familiares, la intervención (o no) del Estado y las particularidades del mercado laboral en relación con las clases a las que pertenezcan las mujeres.

averiado del Pastor, y Tapioca, su posible hijo de la edad de Leni. En ambos casos, las madres faltan.

Veamos la funcionalidad narrativa de la falta también en dos niveles, como hicimos antes, pero ahora, en otros: el de las acciones y el de los discursos.

La falta y/de la acción. Nivel uno. Dos fragmentos:

Primer fragmento. La madre del chico un día lo lleva a la casa de Brauer; el hombre no la recuerda pero sí recordará al hermano, con quien había trabajado en una desmontadora.⁴³

Cuestión que aquel es hijo tuyo [dice ella] cuestión que no puedo seguir cuidándolo. Me voy para Rosario a buscar trabajo; con el chango es más difícil. Todavía no sé dónde voy a parar. No tengo con quién dejarlo. [...]

Cuando el camión se puso en marcha y empezó a subir lentamente hacia la ruta, Tapioca se puso a llorar. [...] Brauer se agachó para quedar a su altura:

—Vamos, chango, vamos a tomar una coca y a darle de comer a estos perros.

Tapioca dijo que sí con la cabeza, sin perder de vista el camión que ya había trepado completamente al camino, con su madre adentro, alejándose para siempre. (34-35).

Segundo fragmento. Sobre la madre de Leni, el narrador en tercera dice:

La última imagen que Leni guarda de su madre es desde el parabrisas trasero del coche. Leni está adentro, arrodillada sobre el asiento, con los bracitos y el mentón apoyados sobre el respaldo. Afuera su padre acaba de sacar una valija y dejarla en el piso junto a su madre. Ella está cruzada de brazos y lleva una pollera larga como las que Leni usa ahora de grande. [...]

La mujer amaga ir hacia el coche, pero el Reverendo se le interpone y ella se queda congelada en el movimiento. Como en el juego de las estatuas, piensa Leni [...] Su madre queda parada ahí, junto a la valija, y se cubre el rostro. Está llorando. (47-48)

⁴³ “—No te acordás de mí.

Brauer la miró con atención. No, no la recordaba.

—No importa —dijo ella—, nos conocimos hace mucho y por poco tiempo” [...] yo era hermana de Perico, ustedes trabajaron juntos en la desmontadora de Dobronich, en Machagai, si te acordás.

—Perico. ¿Qué es de la vida?” (34).

Fijada en una imagen, la separación queda en el camino. “Los hechos graves están fuera del tiempo, ya porque en ellos el pasado inmediato queda como tronchado del porvenir, ya porque no parecen consecutivas las partes que los forman”, dice el narrador en “Emma Zunz” para ubicar la muerte del padre de la protagonista (Borges, 1973 [1949], 566). Algo de eso hay en *El viento que arrasa*: aunque de otro modo, también el hecho grave de una pérdida, ahora de la madre, se separa del tiempo. En el caso de Tapioca, es él quien queda en un punto y desde allí mira hacia adelante cómo la madre se aleja. En el caso de Leni, es la madre quien queda atrás, fija, mientras la chica se convierte en punto de vista en fuga. Discontinuo y siempre contemporáneo⁴⁴, el hecho grave parte el camino y el tiempo. Y solo ocurre eso.

Las acciones esbozadas en el punto de encuentro de los personajes encastran en una encrucijada narrativa que no cumple con las expectativas del lector, no ocurrirá lo que este pueda esperar ni otra cosa: casi no ocurre nada. En una entrevista a Almada, Beatriz Sarlo señala justamente esto como valor de *El viento...* Efectivamente, si se va armando la expectativa de un encuentro sexual entre los adolescentes o un desenlace brutal de la contienda entre los padres varones, el texto la desatiende a la vez que la estimula. Sin embargo, el encuentro modifica a los personajes en una nueva y última puesta en el camino, que, por un lado, recrea la separación de la madre (otra: ahora la de Brauer y su hijo) y, por el otro, obtura como paradójico cierre la voluntad del Pastor, Leni y Tapioca de ir *hacia adelante*.

En confrontación con *Ladrilleros*, la segunda novela de Almada, Sarlo señala que *El viento...* está casi vacía de acción. Podríamos agregar: lo único que sucede ya ha sucedido, y la falta de la madre gravita en la historia en una imagen fija, *atrás*, desde un punto de mira en fuga para Leni; en una imagen que se pierde *hacia adelante*, desde un punto de mira fijo para Tapioca.

La falta y los discursos. Nivel dos. Sarlo señala también en esa entrevista el valor de una narrativa propia del interior, que no se ajusta al costumbrismo regionalista. Una “lengua rara” irrumpe en este nivel, dirá Sarlo, en el cruce con el discurso religioso del Pastor. Y la lengua poética, advierte Almada. Desde mi perspectiva, una figura bíblica mencionada en la novela articula estas cuestiones con el nivel anterior, el de las acciones: se trata de la mujer de Lot. En el final del capítulo dos –en el que la historia se ubica en un pasado cercano al encuentro del Pastor y Leni con Brauer y Tapioca–, en

⁴⁴ Retomo y remito con estas palabras al artículo de Guillermina Feudal (2018) sobre *El mono en el remolino* de Almada.

Paraná, lugar de la infancia del Reverendo, después de que el hombre exprese a su hija la nostalgia por su propia madre y Leni se resienta por la falta de la suya, cuya cara ya casi no recuerda, el narrador dice:

El Reverendo terminó de dar la vuelta completa y llegó justo adonde su hija seguía de pie, dura como la mujer de Lot, implacable como las siete plagas. Leni vio que a su padre le brillaban los ojos y le dio la espalda rápidamente:

—Vamos. Este lugar apesta. (18)

La mujer de Lot, sin nombre, desobedece en el texto bíblico el mandato de Dios de no volver la mirada cuando Sodoma arde. Pero mira y entonces Dios la castiga: la convierte en estatua de sal. *No mires atrás*, nos dicen. Leni mira *atrás* a su madre (atrás en la ruta; atrás en el pasado). Ambas, fijas, *fijadas*. Juego de estatuas en el abismo de la única mirada posible para sostener una memoria sin la madre. Casi vacía. Volviendo desde aquí al nivel anterior: ¿qué otra acción cabría

Como conclusión hasta acá. ¿Cómo contar, entonces, la madre? Posibilidades

En *Distancia de Rescate*, contar desde una voz doble, interpelada en ese mismo desdoblamiento, la experiencia de la ilusión alienante y el prejuicio sobreentendido, la falta inevitable (error o deseo), culpa y castigo; el ámbito de lo privado y lo público (el campo, las clases, los roles de género) se entrecruzan en lo siniestro.

En *El viento...* contar desde la fijeza, desde la posición de la mujer de Lot, la ausencia de la madre: ausencia debida a la ley del Padre en el caso de Leni (Orden de Géneros), a la ley del trabajo en el caso de Tapioca (Orden de Clases) sumada a que el hombre no recordaba a la mujer (Orden de Géneros); ausencia de la madre como discontinuidad del tiempo; más allá, vacías la acción y la memoria.

Así, la maternidad: una experiencia desmontada en sus claves constructivas materiales-culturales, a través de una re-ficcionalización y de la renovación de los pactos de lectura. ¿La crítica, los premios obtenidos, avalarán hoy estas cuestiones en un campo atravesado por la voz interviniente de las escritoras? Sarlo destacaba en la entrevista a Almada el valor de *El viento...* como novela que desatiende las expectativas del lector sobre la acción y la lengua; la ensayista argentina atiende, mira, lo que —con otros rasgos (claro)— puede asociarse a la serie disruptiva Di Benedetto — Saer, como uno de los ejes del modo de leer renovador de Sarlo y el grupo de *Punto*

de Vista, incluso ya desde *Los Libros*. Pero cabría preguntarse también, o sobre todo, de qué modo estas cuestiones se combinan y se actualizan para nuevas intervenciones sobre otras expectativas de acción, lenguas, discursos y voces narrativas, sobre prejuicios de lectura en lo que concierne a las regulaciones discursivas de clases y géneros. En los últimos años, la literatura de mujeres, la crítica y la teoría feministas parecen estar armando un espacio común, no sin diferencias, para replantear conflictos de ambos órdenes. Allí, la maternidad podría pasar no sólo de experiencia natural y privada a experiencia colectiva, sino a problema narrativo y dramático (estético), y político.

En la misma línea, pero contrapuesta, las memorias que Francine Christophe narraba en el video que vimos como apertura de mi exposición reponen la experiencia personal y colectiva de la madre como base política del plural “nosotras”. Intervenciones del discurso en el plano del género: mirar el pasado para entender, para construir nueva memoria y sobre todo para proyectar –siempre disruptivas– nuevas imágenes.

Referencias bibliográficas

Almada, Selva (2012) *El viento que arrasa*. Buenos Aires, Mardulce.

----- (2013) *Ladrilleros*. Buenos Aires, Mardulce.

----- (2018) Entrevista de B. Sarlo, *Clarín Videos*, 30/01/2016. Recuperado de

https://www.clarin.com/revista-enie/ladrilleros-beatriz-sarlo-entrevista-selva-almada-hablan-segunda-novela-almada-video-agustin-gorostiaga_3_Hybr0zO2gG.html

Christophe, Francine (2015). “Testimonio”, en Yann Arthus-Bertrand (Dir.) *Human* (2015). Financiado por la Fundación *Bettencourt Schueller*, Tres volúmenes.

Video del testimonio disponible en

- <https://www.youtube.com/watch?v=ftugbci9ohg>
- <https://www.youtube.com/watch?v=Xg7iKaj9zMQ>

Drucaroff, Elsa (2016 [2015]). *Otro logos. Signos, discursos, política*. Buenos Aires, Edhasa.

----- (2018). “La cicatriz de lo que no se pronuncia (apuntes sobre *Distancia de rescate* de Samanta Schweblin) ponencia presentada en XXX Jornadas de Investigación del Instituto de Literatura hispanoamericana. Fac. de FyL, UBA. Marzo.

----- (2019). “¡Que no sea una ola! El binarismo que sacamos por la puerta no

nos puede entrar por la ventana, *El diletante*.

Esquivel, Valeria; Eleonor Faur y Elizabeth Jelin (Eds.) (2012). *Las lógicas del cuidado infantil. Entre las familias, el estado y el mercado*. Buenos Aires: IDES, UNFPA, UNICEF.

Feudal, Guillermina (2018). “Discontinuo y contemporáneo. *El mono en el remolino de Selva Almada*”, ponencia presentada Ciclo de Encuentros sobre Literatura Contemporánea, IDH – UNGS. Mimeo.

López Casanova, Martina (2019). “Hacia una crítica del deseo. Schweblin y la escritura indicial”. En *Punto. Revista de vanguardia literaria*. N° 5. Octubre 2019, 8-11.

Schweblin, Samanta (2018) (2018 [2014]). *Distancia de rescate*. Buenos Aires, Random House.

----- (2018) “Samanta Schweblin: la pluma inquietante de la autora argentina más premiada”, entrevista realizada por Fabiana Scherer, *La Nación*, 7 de octubre de 2018. Recuperado de <https://www.lanacion.com.ar/lifestyle/samanta-schweblin-pluma-inquietante-nid2178182>

**SUJETOS Y FORMAS NARRATIVAS EN LA LITERATURA
CONTEMPORÁNEA**

DESTRUCCIÓN DEL DESEO EN *EL LUGAR SIN LÍMITES*

Fátima Argüello

UNGS

fatima.arguello6@hotmail.com.ar

Resumen

El lugar sin límites es una novela corta del escritor y periodista chileno José Donoso, publicada en 1966. Fue llevada al cine en 1978 por el director Arturo Ripstein. El personaje icónico de la Manuela es la mujer negada, aceptado como el hombre que deviene en lo abyecto al no reconocerse como tal. Tanto en la novela, como en el pasaje a lo audiovisual, se construye esta imagen de no-hombre, mujer, no-mujer, papá, no-mamá, de acuerdo a qué personaje interactúa con la Manuela: es la tensión entre el símbolo y el significado (Nelson Rodríguez, 2003). La construcción de esta corporeidad colonizada es a partir de su constitución femenina y su devenir como "monstruo" o "lo abyecto". Enfrentar al deseo conlleva a la muerte, a la destrucción del objeto deseado.

Para analizar tanto la novela como el film, consideramos pertinente la teoría de los estudios visuales. W. T. Mitchell, uno de los primeros teóricos de la visualidad, considera el análisis de la cultura visual como un campo interdisciplinar, lugar de convergencia y conversación a través de distintas disciplinas. Por lo tanto, el abordaje desde la visualidad permitirá la inclusión de otras perspectivas para enriquecer el trabajo, tales como los estudios de géneros y otras teorías de la crítica literaria y de la comunicación. Asimismo, será de utilidad la teoría de la transposición, actualmente conocida como pasaje de medios (Wolf, 2004).

El personaje icónico de *El lugar sin límites*, la Manuela, es la mujer negada, aceptado como el hombre que deviene en lo abyecto al no reconocerse como tal. Tanto en la novela, como en el pasaje a lo audiovisual en el film homónimo de Arturo Ripstein (1974), se construye esta imagen de no-hombre, mujer, no-mujer, papá, no-mamá, de acuerdo a qué personaje interactúa con la Manuela: es la tensión entre el símbolo y el significado (Nelson Rodríguez, 2003). En el guión del film participaron Manuel Puig, José Donoso, Emilio Pacheco y el mismo Ripstein.

Para analizar tanto la novela como el film, consideramos pertinente la teoría de los estudios visuales. W. T. Mitchell, uno de los primeros teóricos de la visualidad, considera el análisis de la cultura visual como un campo interdisciplinar, lugar de

convergencia y conversación a través de distintas disciplinas. Por lo tanto, el abordaje desde la visualidad permitirá la inclusión de otras perspectivas para enriquecer el trabajo, tales como los estudios de géneros y otras teorías de la crítica literaria.

La construcción de esta corporeidad colonizada es a partir de su constitución femenina y su devenir como "monstruo" o "lo abyecto". Enfrentar al deseo conlleva a la muerte, a la destrucción del objeto deseado. Asimismo, la destrucción está encarnada tanto en el sujeto deseante como en los Otros que limitan tal encuentro.

El objeto de deseo ambiguo

La novela *El lugar sin límites* (1966) de José Donoso ha sido estudiada frecuentemente como la posible inversión de los roles sociales, la transgresión de las normas, el uso de la máscara en lo carnavalesco, así como también la relación entre el sexo-sexualidad-erotismo y el poder del sistema patriarcal en Latinoamérica (de Castro, 2004). Asimismo, la película homónima de Arturo Ripstein (1974) retoma y enfatiza de un modo particular estas cuestiones.

El personaje de la Manuela alude a una identificación con lo femenino y lo masculino, en diferentes dimensiones y asimismo en diferentes medidas. Por lo tanto, presenta una figura ambigua en ambas representaciones. Esta ambigüedad radica en el solapamiento de las categorías rígidas y binarias definidas para lo femenino y lo masculino.

Cuando nos referimos a lo masculino y lo femenino aludimos al imaginario social que se tiene sobre estas categorías binarias en el sistema patriarcal, concepto que implica la producción y reproducción de un sistema de significaciones y creencias colectivas sobre los géneros. Estos imaginarios operan por violencia simbólica, crean anhelos y subjetividades (Castoriadis, 1983).

En el plano de lo visual, podemos analizar en la figura de la Manuela los elementos físicos que definen su figura como ambigua. Los primeros planos de la Manuela muestran una fisonomía aparentemente masculina, en tanto no tiene senos y parece tener un nacimiento de barba en su tez, "reconocemos que no es una mujer, que es un hombre; por lo menos eso dice su cuerpo, aunque no sus palabras" (Henaó, 2012: 9). Asimismo, ya aparecen los primeros signos de ambigüedad, puesto que su voz parece ser más aguda que la esperable para un varón, lleva las cejas depiladas y las uñas y los labios de un tono rojizo (fig. 1). En escenas posteriores, la Manuela utiliza pantalones y camisas de colores vistosos, especialmente amarillo y colorado (fig. 2). Sin

embargo, cuando es “la reina de la fiesta” utiliza vestidos, prenda propia de las mujeres y/o identidades genéricas asociadas socialmente a las feminidades (fig. 3). Además de la vestimenta, la Manuela adopta determinados roles sociales asignados al mundo de la feminidad, tales como coser (fig. 4), maquillarse (fig. 5) y pintarle las uñas a la Japonesa Grande (fig. 6).



Figura 1



Figura 2



Figura 3



Figura 4



Figura 5



Figura 6

La ambigüedad radica también en la alternancia entre las denominaciones en femenino y masculino que recibe de otros personajes, tales como las prostitutas, quienes la reconocen como una mujer, y su hija, quien insiste en nombrarla en masculino.

Un primer eje de análisis que podemos establecer es la expresión de género femenina. Una dimensión de este eje podría ser la lingüística, la referencia a la propia identidad como femenina en el uso de los pronombres y adjetivos femeninos.

Desde el principio de la película, en el diálogo con la Japonesita, la Manuela utiliza adjetivos femeninos para identificarse, como por ejemplo “es que estoy tan nerviosa”. Las mujeres del burdel, Lucy y Nelly, como su vecina la Ludovina la

reconocen también como mujer, y le hablan en femenino. En la mayoría de las ocasiones suelen llamarla Manuela o Manuelita.

Otro de los elementos para reconocer la asociación de tal personaje con la expresión de género asociada a los roles típicamente asignados a lo femenino, es la alusión a determinados nombres comunes. En el caso de la Manuela, se denomina en varias ocasiones como “la reina”.

Un tercer factor para abordar la alusión a la cuestión femenina es la apelación a uno de los mitos circundantes en el imaginario social, el mito de la pasividad erótica femenina (Fernández, 1993). En este caso, las categorías identidad de género y orientación sexual no están claramente delimitadas, probablemente porque el contexto de producción tampoco las diferenciaba socialmente.

En este caso, la Manuela es un personaje ambiguo, puesto que ocupa el rol pasivo en su encuentro sexual con la Japonesa, pero muestra actitudes activas frente a Pancho. Primero, la Japonesa ocupa el lugar de “la macha”, la activa, y la Manuela es “la hembrita”. En la disposición de los cuerpos en la escena la Japonesa está ubicada encima de la Manuela, quien mantiene la mirada baja y permanece inmóvil ante los besos y las caricias de ella. La ambientación del cuarto tiene luces de un tono rosado/rojizo para enfatizar la sensualidad de la escena (fig. 7).



Figura 7

Por otra parte, en un momento del film asume un rol activo frente a Pancho. Cuando la japonesita está por desnudarse y ceder a la violencia sexual de Pancho, aparece la manuela. Durante el baile de *La leyenda del beso* la que realiza la Manuela

para Pancho, ella es quien avanza mientras él permanece inmóvil en la silla, y en ocasiones concreta un acercamiento (fig. 8, 9 y 10). Estos despliegues de la Manuela llevan a Pancho a ponerse de pie y unirse a su baile. Asimismo, es ella quien lo besa primero (fig. 11).



Figura 8



Figura 9



Figura 10



Figura 11

Un segundo eje de análisis es la expresión de género masculina, también en una dimensión lingüística. En lo masculino hay una distinción respecto de lo femenino, puesto que las interpelaciones propias o ajenas remiten a la figura de “puto”, “maricón” o “joto” en el caso de la Manuela. Cuando está bailando en la fiesta de elección de don Alejo, recibe estos vocativos como insulto. Los momentos en los cuales la Manuela alude a sí misma como varón son en relación con su hija, la Japonesita, quien insiste en llamarlo papá y tratarlo en masculino. En medio de una discusión, le dice a su hija: “Tu papá será muy puto, pero no mudo, y por eso va a hablar”. A pesar de que la Manuela

concibe a la Japonesa ocupando el rol pasivo, la existencia de la muchacha parece recordarle las funciones reproductoras masculinas de su corporalidad.

Una distinción interesante en la película respecto a la novela de Donoso es el pasaje de medios realizados (Wolf, 2001). En el film, la Manuela desde un principio desconfía de don Alejo y le comunica a la Japonesa que pretende comprar el burdel, cuando en la novela la Manuela confía en don Alejo tanto como la Japonesa hasta que les propone vender. Esta distinción podría deberse tanto al estilo propio de Ripstein, cuyas películas hacen énfasis en la desarticulación del ámbito familiar (Paranaguá, 1998), como a la necesidad de representar esa figura ambigua de la Manuela también en su rol como padre. Debido a que en la novela la incomodidad de la Manuela por ser llamada *papá* se expresa en un discurso indirecto libre (Castelli, 1978), Ripstein y/o los guionistas lo ponen en escena mediante estas discusiones presentes en el film y no en la novela.

La construcción de la Manuela como una feminidad parece estar sugerida como un proceso de identificación en El Olivo. En la escena del *racconto*, cuando la Manuela llega como invitada al burdel de la Japonesa, es definida como “maricón” por las vecinas. Luego, no se vuelve a representar el discurso de los habitantes de El Olivo acerca de ella. El diálogo es igual tanto en la novela como el film.

—Debe de ser el maricón del piano.

—Artista es, mira la maleta que trae.

—Lo que es, es maricón, eso sí... (Donoso, 1966: 34)

Es interesante que frente al ataque de un hombre hacia la Manuela, quien le grita “Saquen a ese degenerado”, le responde “Joto sí, pero degenerado no”. Ante la denominación de su identidad y orientación sexual como una degeneración, prefiere enfatizar la cuestión aparentemente homosexual de sus inclinaciones sexoafectivas.

El sujeto deseante destructor

Un personaje clave para analizar la cuestión del deseo es Pancho. En las primeras escenas aparece con una remera roja (fig. 12), color presente en varios momentos de la película, como también de la novela. La ropa de Pancho es roja, su camioneta es roja, el vestido de la Manuela es rojo, el hilo que busca ansiadamente la Manuela también es

rojo. En tal pasaje de medios (Wolf, 2001) tanto los guionistas como el director han enfatizado en esta característica de la novela.



Figura 12

La primera imagen que tenemos de Pancho es dentro de la camioneta, y luego su mano derecho tomando el manubrio (fig. 13 y 14). Es interesante que la primera imagen de la Manuela haya sido también su mano, elemento que también es el primero que se menciona en la novela. ¿Acaso se intentó realizar algún paralelismo entre ambos personajes? ¿Una unión simbólica entre el victimario y su futura víctima?



Figura 13



Figura 14

“Pancho carga con la obligación de ser siempre hombre y esto es consecuencia de la forma en que se construyó su identidad de género” (Henaó, 2012: 17). El costo de la masculinidad que debe afrontar Pancho está presente tanto en la novela como en el film, con diferentes matices (Connell, 1993):

yo arrullando a la muñeca en mis brazos porque la Moniquita dice que así lo hacen los papá y los chiquillos se ríen —marica, marica, jugando a las muñecas como las mujeres—, no quiero volver nunca más pero me obligan porque me dan de comer y me visten pero yo prefiero pasar hambre y espío desde el cerco de ligustros porque quisiera ir de nuevo pero no quiero que me digan que soy el novio de la hija del patrón, y marica, marica por lo de las muñecas (Donoso, 1966: 51).

En la película no aparece ninguna mención de esta escena. Sin embargo, se incluye una situación que no sucede en la novela. Luego de ser humillado por don Alejo frente a su cuñado, Pancho queda solo en el granero. La Japonesita, que estaba siguiendo los pasos de don Alejo, aprovecha el momento para acercarse a Pancho y advertirle que no se acerque a molestarla ni a ella ni a nadie del burdel. Al notar que él está llorando, le dice: “estás llorando como una mujer”, a lo que Pancho responde con violencia. Acorrala a la Japonesita de una forma que podría ser tanto un intento de golpearla como de atacarla sexualmente (fig. 15).



Figura 15

Asimismo, cuando desacata la orden de don Alejo y va al burdel, le dice a la Japonesita: “tú me viste llorando (...) ahora me toca verte chillando a ti” y la jala del cabello (fig. 16). Esto sucede en medio de un ataque sexual, puesto que ella se niega a tener relaciones sexuales con Pancho en medio de la sala. La Japonesita pide ir al cuarto, pero él enfatiza el hecho de que sea frente a todos.



Figura 16

Podríamos suponer que estas escenas incluidas en el film son para enfatizar la necesidad de Pancho de recordar constantemente su identidad de género masculina, asociada estrechamente con su heterosexualidad. “Pancho intenta disimular su fragilidad a través de la fuerza física y la violencia sexual” (de Castro, 2004: 123)

Sin embargo, durante el baile de la Manuela, Pancho cede el papel activo para darle lugar a la avanzada de parte de ella. Mientras baila, la Manuela dice:

Es un baile donde una mujer muy bella encuentra a un jovencito dormido en el bosque, guapo, embrujado, no ve ni oye ni come ni nada [...]. Dice la leyenda que vuelve a vivir cuando una mujer muy bella vuelva a pasar por ese bosque, donde él está como dormido. Parece que está todo muerto. Aunque él esté muerto, le dan ganas de darle un besote, y se acerca. Lo besa. Lo besa en los ojos para que ya no sea ciego. Baila y él ve por primera vez lo divina que ella es, y le pide que le dé un beso en las rodillas.

En medio de su discurso, le pide a Pancho que le de un beso. Al principio se niega “yo no te digo nada, pinche jotón”, pero luego cede “bésame en los ojos, vieja puta” y “bésame en las rodillas, Manuelita”. Podríamos suponer como una metáfora la alusión a la ceguera como la negación a la concreción del deseo.

Cambia el tono y el trato hacia ella. Saca a Pancho a bailar, mientras ríen exageradamente. Primero la Manuela lo besa, luego él la besa a ella. Dice: “un hombre tiene que ser capaz de probar de todo, ¿no cree?”. Llega su cuñado Octavio y los ve besándose (fig. 17).



Figura 17

La Manuela huye y la persiguen en la camioneta. En el pasaje de medios incluyen una escena de persecución. Vemos a la Manuela con su vestido rojo corriendo por una calle desolada, con el camión rojo a pocos metros (fig. 18). Ambos la alcanzan y la golpean a la orilla del río. Antes del ataque, hay un plano americano de la Manuela gritando: “no, Pancho, no” (fig. 19).



Figura 18



Figura 19

“La muerte de Manuela significa, finalmente, la necesidad de los límites; sólo con la muerte se puede dar fin a lo ilimitado y volver a la seguridad de lo único” (Henao, 2012: 24). Es destruido tanto el vestido de la Manuela, la “ilusión del travestismo” (de Castro, 2004) como la corporalidad que alberga la ambigüedad. Para reafirmar su masculinidad Pancho se ve obligado a destruir o amenazar con hacerlo a quienes ocupan el lugar de objeto de deseo.

El infierno son los Otros: don Alejo y Octavio

Si hablamos de la destrucción del deseo, es pertinente recordar la represión anterior ante ese deseo. El personaje de don Alejo es quien le recuerda a Pancho la obligación económica y familiar. Económica en tanto le debe una deuda familiar porque le recrimina el haber abandonado el hogar de don Alejo, que compartían con su esposa Blanca y su hija difunta, Moniquita. La humillación de Pancho se representa en la escena que don Alejo le recuerda la deuda y los eventos del pasado. Pancho permanece cabizbajo y se niega a mirarlo a la cara (fig. 20).



Figura 20

Luego de esta discusión, Pancho llora y es descubierto por la Japonesita. Podríamos decir que don Alejo es uno de los detractores de la fragilidad masculina de Pancho. Cuando Pancho va al burdel para encontrarse con la Japonesita y la Manuela, además de acercarse a su objeto de deseo, también está traspasando la norma impuesta por la autoridad de don Alejo.

Don Alejo no sólo representa un peligro para Pancho. Para construir la imagen de poder que ostenta, se alude a elementos violentos, tal como representan los perros que lo acompañan. En la novela son cuatro, en la película son dos: Otelo y Sultán (fig. 21).



Figura 21

Pancho transgrede la norma de don Alejo, pero no logra transgredir la sanción de Octavio. Ante el cuestionamiento directo a su posible homosexualidad, no encuentra otra salida que la eliminación de la Manuela. Para Pancho, la existencia de la Manuela implica la resignificación de su heterosexualidad, y por lo tanto, el cuestionamiento a su masculinidad. La Manuela para Pacho es intolerable, puesto que “el otro se tolera en tanto yo pueda conservar la primacía de mi pensar y no traspase la frontera de mi interioridad” (Aguirre García, 2013: 227).

“El macho no tiene otra solución que el acto violento para salvar su masculinidad, para mantener su trauma. De esta forma, el personaje verdaderamente trágico de la película no es La Manuela, sino Pancho” (Ingenschay, 2011: 86). En última instancia, con la Manuela no solo muere la corporalidad que alberga la ambigüedad, sino también la posibilidad de concretar el deseo.

En suma, tanto en la novela como en la película se construye una imagen ambigua de la Manuela, en la convivencia de rasgos femeninos y masculinos en el mismo personaje. La eliminación del objeto de deseo la realiza Pancho, pero influyen en esta acción la humillación y la norma de don Alejo, como así también la sanción de Octavio. Asimismo, la destrucción del deseo tiene múltiples formas, tal como el ataque sexual y físico hacia la Japonesita, y no únicamente en el asesinato de la Manuela.

Bibliografía

Aguirre García, Juan Carlos (2013). “*El infierno son los otros: aproximaciones a la cuestión del Otro en Sartre y Levinas*”. En *Alpha*, N° 37, 225-236

- Castelli, Eugenio (1978). *El texto literario*. Buenos Aires: Castañeda.
- Castoradis, Cornelius (1975). *La institución imaginaria de la sociedad*. Buenos Aires: TUQUEST Ediciones.
- Connell, Raewyn W (1993). *Masculinidades*. México D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México.
- De Castro, Percio B (2004). “Réquiem para la Manuela: la última sevillana de *El lugar sin límites* de José Donoso y de Arturo Ripstein. Entre penes y peinetas. El travestismo como representación múltiple”. En *Hispanófila* N° 140, 115-128
- Donoso, José (1966). *El lugar sin límites*. Barcelona: Editorial Bruguera, 1984.
- Fernández, Ana María (1993). *La mujer de la ilusión. Pactos y contratos entre hombres y mujeres*. Buenos Aires: Editorial Paidós.
- Henao, Mario (2012). “El género es un infierno, tampoco tiene límites. Sobre cuestiones de género en *El lugar sin límites* de Arturo Ripstein”. En *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*. N° 5
- Ingenschay, Dieter (2011). “Visualizaciones del deseo homosexual en *El lugar sin límites* de A. Ripstein”. En: *Secuencias: Revista de historia del cine*, N° 34, 73-87.
- Mitchell, Williams John Thomas (1995). “¿Qué es la cultura visual?” Jornadas *Más allá de la educación artística. Cultura visual, política de reconocimiento y educación*. Barcelona: Fundación La Caixa: 5 y 6 de noviembre.
- Rodríguez, Nelson A. (2003) “*El lugar sin límites* de José Donoso: una re-lectura desde la alegoría de Walter Benjamin”. En *Literatura y Lingüística*, N° 14.
- Paranaguá, Paulo Antonio (1998). *Arturo Ripstein*. España: Cátedra.
- Wolf, Sergio (2001). *Cine/Literatura: ritos de pasaje*. Buenos Aires: Paidós.
- Zapata, Jorge Ivan (1999). “El sujeto del deseo: ese que por representarse incesantemente, se oculta”. En *Affectio Societatis* N° 3, enero. Departamento de Psicoanálisis. Universidad de Antioquia.

HETEROGENEIDAD, ANIMALIDAD Y FRAGMENTACIÓN EN *EL ZORRO DE ARRIBA Y EL ZORRO DE ABAJO* DE JOSÉ MARÍA ARGUEDAS

Estefanía Belén Maggiore

UNGS

estefania.maggiore@hotmail.com

Resumen

La narrativa de José María Arguedas de los '70 nos permite entrever el entramado cultural que atraviesa la cultura peruana a partir de la expansión del capitalismo en los andes y las áreas rurales. En este contexto, el autor escribió su novela póstuma *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971) la cual nos presenta las consecuencias que acarrió el avance de la ciudad portuaria de Chimbote en la que llegan una gran cantidad de inmigrantes andinos atraídos por las transformaciones de la modernidad. En intercalación con esta historia, nos encontramos con una serie de diarios producidos por el autor antes de su suicidio en las que nos devela su preocupación por posicionarse como un intelectual latinoamericano atravesado por un discurso heterogéneo encargado de conciliar la cultura andina y la occidental cuya relación siempre estuvo marcada por la presencia de conflictos (lingüísticos, religiosos, étnicos, etc). A partir de esto, observaremos cómo la tensión entre estas dos sociedades se ve reflejada en la forma narrativa arguediana que parece transformarse junto con la sociedad quechua hablante invisibilizada por el capitalismo moderno.

El zorro de arriba y el zorro de abajo es una novela póstuma escrita por José María Arguedas publicada en 1971 luego de su suicidio. Arguedas fue un escritor, poeta, etnólogo, antropólogo y traductor que nació en 1911 en la sierra sur del Perú. A causa de la muerte de su madre y la poca presencia de su padre, vivió su infancia entre criadas andinas de quienes aprendió el quechua y se inició en sus costumbres. Por esto mismo, se interesó por el estudio y la reivindicación de las culturas originarias siendo uno de los mayores exponentes del indigenismo peruano.

Una característica relevante de esta novela es que está atravesada por una gran heterogeneidad de géneros discursivos: los diarios autobiográficos de Arguedas, la mitología andina, los capítulos pertenecientes a la historia de la modernización de Chimbote, canciones, dibujos, etc. Así, en el primer diario de la novela, Arguedas nos advierte la complejidad de esta narrativa tan entremezclada:

Voy a tratar, pues, de mezclar, si puedo, este tema que es el único cuya esencia vivo y siento como para poder transmitirlo a un lector, voy a tratar de mezclarlo y enlazarlo con los motivos elegidos para *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, también lo mezclaré con todo lo que en tantísimos instantes medité sobre la gente y sobre el Perú, sin que hayan estado específicamente comprendidos dentro del plan de la novela (2011: 16).

Para analizar este trabajo partiremos de la categoría teórica propuesta por Cornejo Polar: *discurso heterogéneo*. Esta surge en la década del 70 como contrapartida del concepto de mestizaje utilizado en gran parte de la historia latinoamericana como un concepto ideológico mediante el cual se quiso forjar una homogeneidad nacional inexistente. De esta forma, esta nueva categoría asume la tensión cultural irreductible dentro del Perú, ya que reconoce que latinoamérica está plagada de discursos cuyos productores (culturas escritas) pertenecen a un mundo culturalmente distinto al mundo de su referente (culturas orales). Sin embargo, según Cornejo, esto no debería ser objeto de crítica, ya que esta tensión entre alteridades es la base fundamental de la literatura latinoamericana.

En la novela, Arguedas se propone describir a un nuevo Perú modernizado y a sus habitantes a través de una narración que se presenta como un ecosistema de voces en donde la música, la naturaleza, los animales y migrantes de todas las razas se entremezclan en la céntrica ciudad industrial portuaria de Chimbote. Arguedas, en sus diarios publicados dentro de *El zorro de arriba y el zorro de abajo* se autodenomina como un sujeto conflictivo. Por esto mismo, siguiendo a Moraña (2018), en esta novela hay una estrecha vinculación entre los usos de la lengua, el posicionamiento geocultural entre los discursos y los desplazamientos transterritoriales (exilios, migraciones, etc.). Estos son el trasfondo teórico que informan a las nociones de heterogeneidad, totalidad contradictoria (no dialéctica) y sujeto migrante como centrales en su obra.

A partir de este marco, nuestro objetivo es abordar estas categorías que nos permiten entender el complejo entramado cultural del Perú desde la perspectiva de la biopolítica. En este sentido, observamos que en *El zorro de arriba y el zorro de abajo* la vida animal y la humana se manifiestan como modos de pensar las fronteras que se trazan entre las vidas rechazadas y las vidas por proteger dentro de la sociedad andina. De esta forma, dicha novela se contrapone con una gran parte de la narrativa latinoamericana en la que se han concebido a los cuerpos animales en relación a la

barbarie, en oposición a la civilización, tal como sucede, por ejemplo, en *El matadero* de Esteban Echeverría. Esta perspectiva nos permite pensar la vida animal en estrecha relación con los cuerpos humanos excluidos, despojados y ajenos a las sociedades modernas. Entre estos, podemos pensar a las diferencias raciales, sexuales, sociales, culturales, etc. Tal como plantea Foucault (citado en Giorgis, 2014: 15): los cuerpos que son “empujados hacia la muerte”, es decir, esos cuerpos que son ajenos a la cultura hegemónica. Siguiendo a Giorgi (2014), esta perspectiva filosófica y política superaría todas las barreras que hay entre la naturaleza y la cultura. A partir de esto, nuestra hipótesis de lectura se basa en que esta narración fragmentada y heterogénea se relaciona con una asimilación identitaria entre lo natural, lo animal y lo considerado como ajeno a lo modernizante dentro de la cultura peruana.

Animalidad metafórica en la narración autobiográfica

La alternancia entre los diarios autobiográficos y la novela sobre Chimbote es una cuestión formal y estructural que ha sido muy estudiada sobre la novela, ya que en ella se refleja el principal conflicto que a Arguedas como intelectual latinoamericano le preocupaba: la imposibilidad de conciliación de la cultura andina y la occidental. En este sentido, esta “conciliación” tiene como trasfondo al discurso hegemónico peruano que intentó consolidar una idea que se basó en que es posible construir una armonía entre la cultura occidental y la indígena, a pesar de la invisibilización en varios aspectos de esta última. A partir de esta idea, nos interesa mostrar cómo se podría entender esta asimilación desde la biopolítica: nos encontramos con un narrador-autor subalterno quien se presenta como ajeno, pero a su vez, forma parte de una modernidad en la cual interviene para darle voz a esos otros sociales y culturales (la sociedad quechua hablante) que se asimilan en diversos momentos con el mundo animal. En este sentido, Giorgi (2014) afirma:

El otro social será el otro racial pero también de otra especie: ese es el terreno en el que opera la biopolítica moderna; el animal y el "otro racial" (y desde allí el otro sexual y de género) definieron el terreno en el que los sueños civilizatorios trazaron las distribuciones entre persona y no-persona, entre bios y zoe, es decir, las distribuciones entre las vidas a proteger y las vidas a explotar; entre las vidas propiamente humanas y las vidas a subordinar, a explotar, a

cosificar y a eliminar -las vidas que se venden y se compran en los mercados globales o las vidas eliminables en el nuevo orden político (65).

En la novela, el narrador autobiográfico de los diarios reconstruye su imagen como narrador heterogéneo en conflicto con la modernidad. Este narrador forma parte, en cierta forma, de esa modernidad pero tan solo si se presenta en una de sus facetas: la de intelectual que maneja las formas de comunicación occidentales, es decir, la escritura.

En otra faceta, este declara sentirse pleno tan sólo en los lugares cercanos al mundo natural identificado con su crianza de infancia en el pueblo de Don Felipe Maywa. No obstante, afirma que él no podría interpretar su espíritu mejor que éste otro ni tampoco meterse en el oqlo (pecho) mismo de los indios. De esta forma, este narrador que está al borde de la muerte, no encuentra otro lugar confortable posible más que la cercanía con el mundo natural y animal, lo cual está muy alejado del mundo exclusivamente moderno. En Obrajillo o en San Miguel son los espacios en donde, al comienzo de su diario, cuenta que piensa por primera vez en ahorcarse mientras admite: “podré vivir unos días rascándole la cabeza a los chanchos mostrencos, conversando muy bien con los perros y hasta revolcándome en la tierra con algunos de esos perros chuscos que aceptan mi compañía hasta ese extremo” (2011: 15).

En este principio, el propio narrador admite la dificultad de poder narrar, es decir, ese silencio- tal como le puede suceder a una voz que intenta reproducir un discurso traumático- lo anula. Sin embargo, encuentra ciertos espacios de fuga en los que los animales se manifiestan en armonía con el mundo natural andino. Por ejemplo, los sonidos de una cascada que “cantaba en el gemido de ese nionena (cerdo), en sus cerdas duras que se convirtieron en suaves” son los que mejor pueden retratar el mundo para que aquellos que no solo cantan en español, sino también en quechua, puedan sobrevivir.

Los diarios intercalados con la historia de Chimbote se funden en una narración fragmentada y conflictiva en la que se entremezclan algunas cuestiones sobre la vida privada de Arguedas, otras sobre la situación del Perú y en gran parte, el rol de algunos escritores latinoamericanos, incluyendo la polémica entre Arguedas y Cortázar. En este sentido, el autor construye una especie de inventario en el que desarrolla su visión sobre algunos escritores latinoamericanos. Allí, diferencia a Cortázar y Vargas Llosa de Carpentier o García Márquez, ya que denuncia a los primeros intelectuales profesionales que buscan entender la dinámica latinoamericana desde las altas esferas. En contraposición con esto, es interesante la visión que este narrador tiene sobre García

Márquez en *Cien años de soledad*, ya que se asimila a esta novela con las historias de Doña Carmen, una mujer quechua parlante que, en el salón cural, contaba cuentos sobre “zorros, condenados, osos, culebras, lagartos; imitaba a esos animales con la voz y el cuerpo” (2011: 23). De esta forma, se hace referencia a esta estrecha relación entre el universo mítico latinoamericano y la extrañeza del continuum entre lo animal y lo humano. Sin embargo, desde la perspectiva del escritor peruano, este universo animal es mejor reproducido por esta mujer, ya que esta contaba cuentos donde “los animales transmitían también la naturaleza de los hombres en su principio y en su fin”, mientras que la novela del boom latinoamericano, en algunas ocasiones, según este narrador, “desanimaliza a los humanos” (2011: 24).

Los huayronkos, es decir, unas moscas negras son claramente asimiladas también con la figura del escritor, los cuales aparecen durante la narración sobre el intento de envenenamiento del propio Arguedas. Estos insectos son animales que se alimentan del polen de una flor que crece en los pueblos serranos del Perú, la ayaq zapatillan cuyo significado es “zapatilla de muerto” y representa el cadáver. Por un lado, observamos que así como estos moscones se alimentan del polen de la flor que se usa para los cadáveres, Arguedas lo hace con el veneno con el que busca matarse. Por otro lado, este insecto, así como la figura autoral y narrativa de Arguedas, también es una gran mezcla extraña: “el vuelo del huayronqo es extraño, entre mosca y picaflor” (2011: 31).

Animalidad metafórica en la narración mítica

Uno de los principios constructivos de la novela es la gran metáfora de los zorros, a partir de los cuales se crea su título y se construye un modo de narrar muy interesante. Estos animales son recuperados de la mitología andina, y específicamente se los puede asociar con *Los manuscritos de Huarochirí*, es decir, una serie de mitos quechuas ubicados en la zona de Lima recogidos de historias orales contadas en el siglo XVI y, posteriormente, traducidos al español por Arguedas llamándole *Dioses y hombres de Huarochirí*. En estos mitos, ambos zorros remiten a personajes que viven en ciertas ubicaciones geográficas, es decir, las costas, y las sierras (Gazzolo, 2015). Contrariamente, en la novela, a partir de estas criaturas se introducen una serie de diálogos en los que se figuran las relaciones y los conflictos entre la zona andina de la sierra, desde la cual bajan los pueblos quechua parlantes, es decir, los cholos que se entremezclan con la zona de “abajo”, es decir, la costa y el puerto. Siguiendo a Gazzolo,

en la novela póstuma de Arguedas, se recupera este universo mítico desde una concepción animista y mágica, ya que esta es inherente al universo andino. Así, este se utiliza para poder construir un nuevo mito, el cual se ve reflejado en la nueva sociedad andina, la cual ya no es tan parecida a la tradicional mitológica.

Frente a esta idea, podríamos argüir que este universo mítico no se queda tan solo en la búsqueda de reproducción de la narración animista y mágica típica de un cuento oral andino, sino que también se intenta representar el conflicto de estos otros raciales que tan solo pueden verse figurados en continuidad con los animales y la naturaleza. Así, la narrativa de los zorros no solo se limita a reivindicar estas historias perdidas, sino también a representar la forma brutal en la que impactó la modernidad en las culturas originarias del Perú, lo cual condujo a la fragmentación y degradación de lo humano.

En este sentido, los zorros construyen gran parte de su narración a partir de metáforas. Por ejemplo, al final del primer diario, el zorro de abajo se refiere a doña Fidela, la chichera que inició en la vida sexual a Arguedas, como “la zorra de la prostituta” que no pertenece a nadie ni a ningún lugar, así como sucede con ese forastero que estaba confundido, es decir, el propio Arguedas. La reflexión sobre estos dos personajes por parte de los animales míticos se vuelve interesante, ya que caracterizan a dos sujetos que parecen estar confundidos, fragmentados y como característica principal, que son forasteros y migrantes; por lo cual no se sienten pertenecientes a ninguno de los dos lados. En este pasaje, la introducción de elementos de la cultura occidental entremezclada con las creencias ancestrales indígenas se relacionan con esos antepasados que dejaron su huella mitológica, pero que ahora se puede ver reflejada en el universo caótico de Chimbote, el cual aparece representado por un hierro retorcido que forma parte de la industria, la modernización de la ciudad portuaria y la prostitución.

Según Gazzolo, “los dos diálogos entre los zorros son textos que concentran los símbolos y sentidos fundamentales que luego el relato desarrollaría” (2015: 70), esta afirmación queda justificada en el hecho de que no existe ninguna unidad de análisis en el relato sobre Chimbote que no sea anticipada anteriormente por los zorros. Esto se vincula con el hecho de que varios personajes están asociados con metáforas animales. A partir de esto, se logra reivindicar las concepciones animistas de los pueblos originarios del Perú, pero a su vez, se les atribuye un nuevo significado en torno a la nueva mezcla cultural. En relación con esto, podríamos plantear que a pesar de que el

discurso arguediano en su última novela se presenta de forma más pesimista que en otras ocasiones, todavía podemos encontrar en su narrativa el intento de presentar algunas alternativas que pongan en relieve la gran heterogeneidad cultural que atravesó siempre la zona andina.

Así, Lienhard propone que el zorro es producto de una voz colectiva andina que trasciende la novela y la literatura (citado en Gazzolo, 2015). Esa voz colectiva se encuentra representada, no tan solo en la gran alegoría del zorro; sino también en las voces de algunos personajes de la novela. Observamos que en el capítulo I se nos describe la ciudad de Chimbote y la nueva de vida de las Cholas que debieron bajar de las sierras para trabajar allí, a partir de la única posibilidad que parece que encontraron: la prostitución. Por este motivo, en relación con la ramera nombrada por Arguedas en sus diarios y por los zorros, observamos que dentro de la novela nos encontramos con otras metáforas interesantes sobre estas mismas en intercalación con canciones.

En una primera instancia, se describe a la ciudad de Chimbote de una forma antitética y a su vez oscura, ya que se relaciona con todo lo repugnante, el barro, la oscuridad, los malos olores, etc. No obstante, esta situación se comienza a revertir en el final de este capítulo cuando estas rameritas están ascendiendo a las sierras por el camino de los burros (lo cual no es casual luego de que salen de ese gran corral, también relacionado con el mundo animal). Allí, se comienza a narrar el camino de transición de la ciudad a la sierra y se pone de relieve el sufrimiento de estas mujeres en esa ciudad caótica a través de algunas comparaciones, como por ejemplo, la continuidad entre la bahía pesquera y las arrugas de los ojos de una de las mujeres:

Su compañera, la que estaba a su lado, vio que los ojos de la mujer se achicaban, toda la cavidad de los ojos y parte de la frente se arrugaban, y así, en esa cara apretada, vio que la gran bahía, el más intenso puerto pesquero, se concentraba en las arrugas del ojo de su compañera (2011: 68).

En este sentido, observamos que las imágenes visuales descritas por el narrador comienzan a sufrir un cambio antitético al anterior, de modo tal, que, por ejemplo, las islas contaminadas comenzaban a iluminarse. Allí, es cuando la narración comienza a alternar con una serie de canciones y bailes asociados con lo carnavalesco en las que aparece reiterada la metáfora de la culebra y también las gaviotas. En este sentido, la figura de la culebra, al igual que la serpiente en la mitología indígena, refiere a esta

mujer fragmentada entre un arriba y abajo, que encuentra su única esperanza en las gaviotas: “Gentil gaviota/ islas volando/ culebra, culebra,/ cerro arriba, culebra, bandera peruana culebra.” (Arguedas, 2011: 70).

A partir de esta metáfora animal que opera en gran parte de los personajes de la novela de Arguedas, como por ejemplo, en don Esteban, el loco Moncada, don Ángel, etc; podríamos plantear que Arguedas aprovecha la concepción animista del universo quechua, pero también la reconstruye, de modo tal que representa el gran sincretismo que se desarrolló a causa del aluvión migratorio. De este modo, podemos comprobar la idea de Giorgi (2014) en la que nos propone que ese animal que en literatura latinoamericana funcionó durante mucho tiempo como una alteridad cruda y violenta, a partir de la cual se generaron jerarquías y exclusiones sociales, ahora se desprende en una interioridad, una contigüidad y una cercanía en la que lo humano no tiene un lugar preciso porque está fragmentado; pero de todas formas, se le otorga una cierta identidad a partir de la figura animalizada.

Siguiendo con la idea sobre la importancia de la metáfora y las narraciones de los zorros, es factible mencionar que la segunda narración que aparece al final del capítulo I de la historia de Chimbote, nos enteramos que parece ser que, en realidad, quienes nos narran la novela desde una perspectiva omnisciente son los zorros. De esta forma, se torna interesante la locuacidad y capacidad lingüística que adquieren estos zorros quienes, tal como el autor de la novela hablan en quechua y en español; manejan los códigos de la cosmovisión andina oral; también entienden la nueva mezcla lingüística de los migrantes y tienen la capacidad de adaptarse a la escritura, a pesar de sus diferencias con el sistema oral. De esta manera, estos animales, retoman el rol importante que cumplían para las culturas originarias, pero a su vez, se encargan de conciliar esos universos en los que se intenta borrar la imagen de un otro cultural a quien se busca invisibilizar dentro de la supuesta unidad nacional buscada en Perú desde la época de la colonia y acentuada con la conformación del Estado-Nación.

En esta segunda aparición, el zorro de abajo se encarga de admitir que “la palabra tiene que desmenuzar al mundo” pero el único modo de desmenuzarlo, es a través del canto de los patos que retumba en las rocas, las punas y hace bailar a las flores. Por esto mismo, admiten una cierta conexión entre el mundo de arriba y el mundo de abajo, a partir de la cual se podrá proceder al acto performático que requiere contar una historia de este estilo. No obstante, esta cuestión siempre es representada como una fragmentación, la cual podría dar como resultado narraciones productivas,

pero conflictivas ya que comparten la complejidad que implica esta transculturación narrativa ya mencionada por Rama. De este modo, observamos que la propuesta del zorro de abajo es seguir hablando hasta donde sea posible, lo cual está claramente vinculado con el lenguaje oral en relación con la música y la naturaleza originaria en detrimento de la palabra escrita.

Conclusión

Para concluir, entendemos que es necesario añadir esta perspectiva biopolítica en una novela que ya ha sido analizada profundamente en torno a las cuestiones de heterogeneidad y transculturación, ya que su forma narrativa está atravesada por una clara continuidad entre lo animal y lo humano. De esta manera, Arguedas, desde su posición como intelectual latinoamericano heterogéneo, busca representar esta tensión cultural tan característica del Perú a través de metáforas animalizadas. En *el zorro de arriba y el zorro de abajo* estas atraviesan tanto a las narraciones de sus diarios, como a la mitología y a los personajes de la novela. Reflexionar sobre estas cuestiones nos permite reconstruir nuevas formas de análisis de la estética literaria en relación con las complejidades que atañen al entramado cultural andino y, a su vez, a las nuevas formas de concebir a esos cuerpos que son excluidos, despojados, fragmentados y considerados como Otros raciales ajenos a las culturas hegemónicas.

Bibliografía literaria

Arguedas, José María (2011). *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Buenos Aires: Losada

Bibliografía crítica

Gazzolo, Ana María Alicante (2015). “La corriente mítica en *El zorro de arriba y el zorro de abajo* de José María Arguedas”. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

Giorgi, Gabriel (2014). *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

Moraña, Mabel (2018). “Heterogeneidad transgresional y las agendas de la globalización”. En: *Entre Incas y Pishtacos: estudios sobre literatura y cultura peruana*. Lima: Casa de la Literatura Peruana.

Polar, Cornejo (1974). *Los universos narrativos de José María Arguedas*. Buenos Aires: Losada.

Polar, Cornejo (1997). “Mestizaje, transculturación, heterogeneidad”. Tucumán: Proyecto “Tucumán en los Andes”

María Victoria Rico

UNGS

mery.rico@gmail.com

Resumen

En la presente ponencia voy a poner en comparación un escritor argentino (Roberto Arlt, con su cuento “la luna roja”) con dos escritores europeos que poseen rasgos de la vanguardia europea, a partir de dos ejes: desautomatización a través del oscurecimiento de la forma (en un cuento de Kafka) y construcción visual de la ciudad industrial (en un poema de Stadler).

La figura de Roberto Arlt no se alineaba con la del campo literario dominante de su época. Se trataba de alguien socioeconómicamente marginal en un mundo donde los escritores reconocidos pertenecían a una clase social alta. La prominencia fuerte de Arlt vino primero con su periodismo y luego en carácter póstumo, pues en su época se consideraba que este autor “escribía mal”. En este sentido, Roberto Arlt era contemporáneo a una literatura argentina que no se le parecía en lo más mínimo.

Entonces, ¿de dónde vienen las influencias de Arlt? Las respuestas a esta pregunta son variadas porque Arlt evidenció ser un lector prolífero. Consideraba a Baudelaire como su padre espiritual y a Dostoyevski como uno de sus maestros. Fue secretario de uno de los modernistas latinoamericanos más importantes, Ricardo Güiraldes, quien apoyó la literatura de Arlt porque veía el valor en lo atípico. Alinear a este autor entre los grupos Florida y Boedo no parece ser lo más fácil de hacer, porque publicaba en las revistas de ambas calles y presentaba temáticas que escapaban a campos cerrados. ¿Hay grupo cerrado de precursores a Arlt entonces? La respuesta es que probablemente no, pero esta ponencia busca abordar la pregunta desde una perspectiva distinta.

Nuestra hipótesis de trabajo es, entonces, que es posible encontrar un grupo de procedimientos y estéticas que no son necesariamente ni propios de escritores modernistas, ni nativamente de escritores argentinos. Los mismos podrían ser encontrados a lo largo de la Europa de las primeras décadas del siglo XX en distintas vanguardias. Para corroborar esta hipótesis, trabajaremos procedimientos como la desautomatización del sujeto a través del oscurecimiento de la forma, siguiendo al formalista Víktor Shklovski y la construcción de la metrópolis industrial propia del

expresionismo alemán; y el desenfoque de la figura protagónica en pos de una perspectiva más amplia, la de una ciudad. Para corroborar estos argumentos, realizaremos un análisis comparativo de los aspectos de “La luna roja” de Roberto Arlt que pueden leerse en los textos “El puente” de Franz Kafka y “Crepúsculo” de Ernst Stadler.

Desautomatización a través del oscurecimiento de la forma

Víktor Shklovski, en su texto “El arte como artificio”, plantea que el arte es un medio por el cual el lector se “desautomatiza”. La literaturidad del arte, y consecuentemente de los textos, estaría entonces en producir una desautomatización en el sujeto a través del extrañamiento. El extrañamiento es por cierto el resultado de la aplicación de procedimientos estéticos que transforman o deforman la forma de objetos que normalmente resultan familiares o cotidianos. Shklovski llama a esto el “oscurecimiento de la forma”, un procedimiento dominante en la literatura donde los objetos se ven singularizados y su percepción se ve debilitada. Dicho procedimiento puede ser evidenciado claramente en dos obras del corpus de textos que elegimos.

Observemos a Kafka:

En “El puente” de Kafka podemos evidenciar el oscurecimiento de la figura del sujeto. Aquí, el sujeto deja de ser una persona real de carne y hueso y pasa a ser un objeto físico. En este cuento, el sujeto será representado por un puente: “Yo era rígido y frío, yo estaba tendido sobre un precipicio; yo era un puente [...]” lo que evidencia un sujeto fragmentado, no esperado por el lector. La función que cumple es la representación del inconsciente de un sujeto, pero lo hace a través del procedimiento dominante literario al que refiere Shklovski en su texto. Al oscurecer una figura tan prominente como la del sujeto, la desautomatización en el lector es prácticamente inevitable.

Ahora bien, ¿cómo observamos este procedimiento en Arlt? En “La luna roja”, el autor presenta la existencia de algo ausente desde la primera línea del texto: “Nada lo anunciaba por la tarde”. Un mensaje que de forma similar se repetirá unos párrafos luego: “Nada lo anunciaba”. El pronombre “lo” tendrá una referencia que no va a ser explicitada en ningún momento de la narración, pero podemos intuir que refiere a un objeto también oscurecido en la obra: la misma luna roja. Arlt hace brillar a un objeto sin dar porqués. El cuento presenta el caos masivo de una metrópolis argentina a partir de un suceso sin una explicación clara: “Súbitamente, sobre el tanque de cemento de un

rascacielos apareció la luna roja [...]”. La aparición de esta figura acentúa el frenesí colectivo de la ciudad, y a partir de la misma se pueden dilucidar imágenes violentas y absurdas, como rostros que se confunden en tumultos, y animales salvajes poblando las calles. La luna roja representa algo negativo, podemos intuirlo a partir de las acciones que se corresponden con su aparición, pero no hay explicación concreta por parte del narrador sobre lo que la misma representa. Esto es, sin lugar a dudas, nuevamente la aplicación del procedimiento dominante de Shklovski: Arlt desautomatiza al lector a partir de la presentación de fenómenos aparentemente inconexos e inexplicables. Esto es algo incluso más evidente si lo ponemos en contraste con la primera parte del cuento, que postula una clara representación de un ámbito de interacciones burguesas donde queda evidenciada una sociedad que Arlt pretendía criticar: “[...] Algunos parecían carniceros enfundados en un smoking, sonreían insolentemente, y todos, cuando hablaban de los de abajo, parecían burlarse de algo que con un golpe de sus puños podían destruir”. Incluso si en la línea final se “clarifica” que se trata de un fenómeno de escala mundial, Arlt no pretende ni necesita dar explicaciones claras sobre lo que ocurre en la obra, porque su intención es precisamente desautomatizar al lector a través de la omisión de ello.

Construcción visual de la ciudad industrial

Con el auge de la industrialización dado en el siglo XX en períodos previos y posteriores a la guerra, la literatura de múltiples campos literarios parece verse interesada en proporcionar un retrato de la metrópoli. En ningún movimiento se ve más claro esto que en el expresionismo alemán, una corriente literaria sumamente interesada en mostrar la plena violencia que se viven en estas ciudades gigantes atravesadas por el capitalismo. En pos de esto, trataremos de mostrar la forma en que distintas megalópolis son retratadas por los autores.

Observemos primero entonces el poema “Crepúsculo” de Ernst Stadler, que es una traducción, pero podemos identificar los aspectos que buscamos:

[...] Sobre el gris de las tejas de adobe y las torres esbeltas,
sobre la suciedad y el polvo de la gran ciudad, su placer, su pesar y su mentira
con implacabilidad majestuosa.

Se trata de un primer acercamiento visual a la imagen de la ciudad, descrita con colores oscuros y zonas puntiagudas. Tras ello, Stadler pasa a caracterizarla por los

aspectos dicotómicos opuestos que la definen. Una ciudad grande y majestuosa, pero sucia, cubierta en polvo. Es caracterizada por el placer, pero en ella abundan sensaciones negativas. Es una caracterización propia del expresionismo alemán, que pretende evidenciar la contracara negativa de los aspectos industriales que son dados como buenos por una sociedad capitalista.

Es pertinente señalar que el yo lírico, a lo largo del poema, desarrolla nuevamente al cielo como un signo importante. La caída del día y la revolución de la naturaleza sirven como un escenario para retratar un mundo violento: “Entre los castaños pardos del otoño chisporroteaba la tormenta nocturna, // para la última y sangrienta batalla decisiva”. Es en versos como estos donde podemos leer una plena crítica a la sociedad burguesa por parte del campo literario en el que el autor se inscribe.

Arlt, por otro lado, recuperaría parte de esta tradición. En “La luna roja”, el autor proporciona una clara imagen de la megalópolis latinoamericana. En la primera parte del cuento, observamos:

En distintos parajes de la ciudad, a horas diferentes, numerosas parejas de jóvenes y muchachas se juraron amor eterno, olvidando que sus cuerpos eran perecederos; algunos vehículos inutilizaron a descuidados paseantes, y el cielo más allá de las altas cruces metálicas pintadas de verde, que soportaban los cables de alta tensión, se teñía de un gris ceniciento, como siempre ocurre cuando el aire está cargado de vapores acuosos.

Este fragmento presenta, en primera instancia, una ciudad tan grande que no permite la focalización. A lo largo del cuento, podríamos decir que la ciudad, o tal vez la luna, por encima de la ciudad, funcionan como protagonista. El narrador se comporta como una cámara que trata de mostrar completitud de la metrópolis, aunque esto no es posible. En este sentido, este párrafo, uno de los primeros del texto, por cierto, proporciona una simultaneidad de imágenes superpuestas entre sí. Además, finaliza con una serie de imágenes que parecerían asemejarse a las del poeta expresionista: cables teñidos de gris, aire cargado de vapor, una ciudad en auge industrial. Otra cita útil para manifestar esto puede ser vista en el siguiente párrafo:

Hacia arriba, [...] la estructura de los rascacielos despegaba sobre cielos verdosos o amarillentos, relieves de cubos, sobrepuestos de mayor a menor. Estas

pirámides de cemento desaparecían al apagarse el resplandor de invisibles letreros luminosos; luego aparecían nuevamente como *superdread-noughts*, poniendo una perpendicular y tumultuosa amenaza de combate marítimo al encenderse lívidamente entre las tinieblas.

Nuevamente vemos una caracterización industrial plena, donde las comparaciones que se hacen con referencias externas que precisamente van hacia lo antinatural: aparecían como naves masivas de guerra. Arlt utiliza esta caracterización para encapsular una crítica a la sociedad burguesa en la que las megalópolis son el centro del mundo. Primero las describe en cuanto a su artificialidad y la artificialidad de sus ciudadanos, y luego procede a sumirla en caos por un evento que parece inexplicable, que obedecería a la naturaleza (la salida de la luna roja) que la sociedad burguesa progresivamente destruye.

Arlt cercano a Kafka y a Stadler

Se evidencia en los textos de Arlt, específicamente en “La luna roja”, el uso de procedimientos instaurados a principios del siglo XX en Europa, tras el auge de las vanguardias. A pesar de la distancia espacio-temporal, el autor toma de base a varios artistas vanguardias de la Europa de 1920, lo que genera una visión diferente en la literatura argentina. Roberto Arlt desautomatiza objetos, sujetos y hasta a la misma ciudad para oscurecer sus formas. Esto podría deberse a la crítica que el autor desea hacer sobre la sociedad y la época por la que pasaba Argentina en 1930.

A pesar de la distancia entre las obras de los autores, “La luna roja” de 1933 (Arlt), “El puente” de 1917 (Kafka), y “Crepúsculo” 1905 (Stadler), Arlt retoma los procedimientos de las vanguardias que van a destacar en todas sus obras, sin específicamente retomar a los autores analizados.

Bibliografía

Arlt, Roberto (1933). “La luna roja”. Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-luna-roja/html/>

Kafka, Franz (1917). “El puente”. Recuperado de <https://ciudadseva.com/texto/el-puente/>

Shklovski, Viktor. “El arte como artificio”. En *Teoría de la literatura de los formalistas rusos (1970)*. México, España, Argentina, Colombia: Siglo veintiuno editores.

Stadler, Ernst (1905). "Crepúsculo". En: apartado de bibliografía de la materia de Estudios de la Literatura Contemporánea.

Alan Emiliano Velásquez

UNGS

alan_emi94@hotmail.com

Resumen

Una propuesta que aborda el enfoque formalista para pensar los límites de la interculturalidad, entre textos distanciados temporalmente, desde lo específicamente literario. Por lo tanto, dentro del arte evalúa la viabilidad de la conformación de un campo literario con sus mecanismos propios y que permita establecer conexiones entre los textos, no por condiciones sociohistóricas, si no por cómo se estructura el texto en relación a aquellos elementos que predominan en su organización interna. El trabajo explora esta cuestión, poniendo en diálogo *La metamorfosis* de Franz Kafka con la obra *El desatino* de Griselda Gambaro, proponiendo la posibilidad de historizar obras en series literarias a partir de la función constructiva.

Introducción

Con la preocupación por la definición por series literarias el formalismo abre la puerta a la posibilidad de pensar textos de periodos distintos en diálogo. El concepto de serie se refiere a la historización de la evolución de distintos campos. Específicamente en la serie literaria, la noción que permite sostener este tratamiento es la “función constructiva”, pues permite poner en relación un elemento de la obra con otros elementos de la misma, a la vez que con elementos de otros textos.

La metamorfosis de Franz Kafka es una novela breve publicada en 1915 y *El desatino* es una obra de teatro de Griselda Gambaro publicada en 1965. Hay una distancia espacio temporal visible entre ambos textos. Uno fue publicado en Europa en pleno auge de las corrientes vanguardistas históricas mientras que la otra se publica en Argentina enmarcada en el contexto de las neovanguardias. Desde el contexto de producción se plantea la posibilidad de retomar los postulados de movimientos anteriores, establecer continuidades en relación a tradiciones literarias. En este sentido, *El desatino*, trabaja con el modelo absurdista de la corriente estética conocida como el Teatro del Absurdo, que se enmarca dentro de las neovanguardias. Estas retoman de las vanguardias históricas los procedimientos de desautomatización de la forma a partir de construcciones con un marcado carácter disruptivo y de ruptura, tanto de los valores de

la sociedad burguesa como del arte como institución. La obra de Kafka, siguiendo a Hauser, no puede ser ubicada de manera precisa dentro de algún ismo de las vanguardias, sería surrealista solamente si tomamos el término en sentido amplio, pero los procedimientos que utiliza expresan el dualismo propio de algunas de las vanguardias históricas.

Por lo tanto, entre *La metamorfosis* y *El desatino*, ya desde el contexto de producción o desde la serie cultural es posible establecer vínculos entre las obras. Pero lo que específicamente haría a la serie literaria, es la comparación a partir de la función constructiva. Por esto analizaremos ambos textos a partir de sus elementos, para determinar sus similitudes y diferencias en los procedimientos que utilizan, cuales son los principios constructivos que rigen la estructuración del texto y cómo influyen en la función constructiva de ambos textos. Desde aquí sería posible arrojar algún comentario sobre la serie literaria.

Marco teórico

Antes de proseguir hacia el análisis, es importante definir la noción de procedimientos y distinguir conceptualmente la función constructiva del principio constructivo. Para Viktor Shklovski, los procedimientos del arte son principalmente dos: singularizar los objetos y oscurecer la forma. Esto responde a la finalidad de desautomatizar la mirada, para prolongar la percepción sobre un objeto, se debe establecer una distinción entre objetos poéticos y objetos prosaicos y no subsumir los poéticos a los hábitos automatizados de los prosaicos, puesto que la economía de funcionamiento de la automatización responde a una finalidad práctica y no artística. En términos de Shklovski:

La finalidad del arte es dar una sensación del objeto como visión y no como reconocimiento; los procedimientos del arte son el de la singularización de los objetos, y el que consiste en oscurecer la forma, en aumentar la dificultad y la duración de la percepción. El acto de percepción es en arte un fin en sí y debe ser prolongado (1970: 60).

La función constructiva permite pensar a los textos como una construcción donde los elementos se encuentran correlacionados e interactúan entre sí en la conformación de la obra como un sistema. Lo cual, a la vez, permite vincular una obra

con otros sistemas de la serie literaria. La manera en que los elementos interactúen determinara cual es el principio constructivo, pues un habrá un elemento que subordine al resto, como afirma Iuri Tinianov:

No hay equivalencia entre los diferentes componentes de la palabra; la forma dinámica no se manifiesta ni por su reunión ni por su fusión, [...], sino por su interacción y, en consecuencia, por la promoción de un grupo de factores a expensas de otro. El factor promovido deforma a los que se le subordinan (Casanova, 2015: 35).

Nuestra hipótesis de trabajo es que en *La metamorfosis* y *El desatino* la función constructiva es el absurdo, pero la manera en que los ambos textos lo trabajan difiere, puesto que el principio constructivo de *La metamorfosis* sería la superposición de realidades a partir de la literalización de metáforas y en *El desatino* sería la superposición de realidades a partir de la inversión de los roles. Para profundizar en el análisis trabajaremos dos ejes: la construcción espacio temporal y la definición de los personajes.

La construcción espacio temporal: la habitación

Tanto en la metamorfosis como en el desatino la acción transcurre principalmente en espacios cerrados del ámbito hogareño. Particularmente la habitación es el lugar que cobra relevancia, pues es el punto de partida de ambas novelas y es el lugar donde los protagonistas, Gregorio Samsa en el texto de Kafka y Alfonso en la obra de Gambaro, pasaran la mayor parte del tiempo. Por esto hay algo de la construcción del espacio “habitación” como cronotopo. “Bajtín define ‘cronotopo’ como un entrecruzamiento del tiempo y el espacio representados en el texto, cuya función narrativa es relacionarse de un modo determinante con el conflicto y definir el perfil del héroe” (Casanova, 2005: 58). Es decir que la habitación no solo será el espacio donde transcurra la acción, sino que también repercutirá en la manera en que se concibe el tiempo y contribuirá en la definición del perfil de nuestro protagonista.

Si nos remitimos a los textos, en *La metamorfosis*:

Su habitación, una habitación normal, aunque muy pequeña, tenía el aspecto habitual. Sobre la mesa había desparramado un muestrario de paños -Samsa era viajante de comercio-, y en la pared colgaba una estampa recientemente recortada

de una revista ilustrada y puesta en un marco dorado. La estampa mostraba a una mujer tocada con gorro de pieles (Kafka, 2015: 15).

Y en *El desatino*:

Una habitación de aspecto gris; una cama con respaldo de hierro, una mesa de luz, ropero, cómoda con espejo y sillas. Una bacinilla floreada debajo de la cama. Bordeando el fondo del escenario, grandes tastos de lata con lo que alguna vez han sido plantas, grandes hojas completamente marchitas. Algunos tastos tienen simplemente palos clavados, estacas. En la mesa de luz un reloj despertador y apoyada contra la pared, una revista con la fotografía de una vedette de cuerpo entero (Gambaro, 1968: 61).

Observamos que la particularidad de este espacio es el de corresponderse con la generalidad, las habitaciones en estos textos son utilizadas como representaciones de espacios de la vida cotidiana. En principio, no tienen nada que las diferencie de otras tantas habitaciones más que pertenecer al dominio privado e íntimo de los protagonistas. Algo de esta caracterización se puede extender al espacio de la casa. Si en la metamorfosis la acción por momentos transcurre en otras habitaciones de la casa, es porque a diferencia de *El desatino*, la unidad familiar (padre, madre, hermana) se encuentra más integrada al texto. En el desatino hay un trabajo sobre la familia que no lleva incluir otros espacios de una casa.

Sobre la manera en que el cronotopo habitación determina el aspecto temporal, en *La metamorfosis* se observa que el primer día condensa mayor relevancia temporal en oposición al resto de los días, esto tiene que ver con el aspecto disruptivo de la situación de Gregorio como bicho. En la medida en que este hecho se vaya cotidianeizando, que se establezcan rutinas alrededor de Gregorio, el tiempo recibe un tratamiento más distendido. En *El desatino* el tiempo se encuentra vinculado a la unidad espacial, por cuestiones propias del género. Si realizamos una lectura, como en el texto de Kafka, donde tiempo se encuentre en estrecha relación con las acciones cotidianas o no, en la obra de Gambaro hay un desdibujamiento de la unidad temporal, pues se cuestiona el orden cotidiano, por ejemplo Luis, el amigo de Alfonso, simula ir a la oficina o la Madre que dice limpiar la casa pero no lo hace.

En ambas obras el cronotopo habitación contribuye a la función constructiva, en la medida en que aumenta el impacto que genera el absurdo. Si la acción se sitúa en un

ámbito genérico y cotidiano se realza, por oposición, la significación de una situación disruptiva o poco común.

Definición de los protagonistas: Gregorio y Alfonso

Tanto Gregorio como Alfonso se despiertan en sus habitaciones, con un impedimento físico que no reconocen del todo. Gregorio es un bicho y Alfonso tiene un armatoste de hierro adherido a su pie, no saben cómo terminaron en esa situación, ni tampoco lo cuestionan. Intentan moverse y se ven obstaculizados por sus condiciones físicas, sin embargo, intentan proseguir sus días con normalidad. Ambos son sujetos fragmentados viviendo en realidades fundidas, la mental que no reconoce del todo a la realidad material. Gregorio se despierta y su mayor preocupación es ir a trabajar, no reconoce su condición de insecto como un impedimento. Él encarna la metáfora de ser un insecto/parásito, posteriormente será incluso “la manzana podrida”, y este es el procedimiento que subordina el resto de los elementos del texto. La literalización de la metáfora contribuye al sentido del absurdo, pues se plantea la continuidad de lo cotidiano incorporando un elemento completamente no cotidiano. El absurdo, por lo tanto, se establece entre la tensión de cotidiano-no cotidiano, situación que en última instancia se resuelve con la muerte del protagonista.

Por otro lado, en la obra de Gambaro, Alfonso no encarna una metáfora, su papel se entiende a partir de la inversión de los roles. Aunque también se presenta la tensión respecto de lo cotidiano y un objeto disruptivo que impide su normal desenvolvimiento, pues Alfonso tiene un aparatejo sujetado al pie que le impide moverse, y aunque también se trabaja la ausencia de cuestionamiento de este objeto, en este sentido hay un alejamiento de la lógica realista y una imposición de acontecimientos “sobrenaturales” dentro del orden natural, el absurdo se ve resignificado en la manera en que se dan las relaciones entre los personajes, acá la violencia es un factor determinante. Viera de Andrade lo identifica de la siguiente manera:

Para la crítica especializada el tema básico de la obra gambariana es la relación entre víctima/victimario y la violencia ejercida arbitrariamente por un poder ilegítimo, impuesto a algunos personajes de manera tiránica, muchas veces sutilmente disfrazada (2009: 198).

Alfonso es la víctima en la relación con su madre y con Luis. Ellos ejercen su violencia arbitrariamente sobre él, Alfonso no lo cuestiona. La cita: “Alfonso: Perdóname. No puedo vencer mi pánico de que me ahorquen. Es tonto, lo sé, pero no puedo evitarlo” (72) resume esta manera de elaborar el papel de víctima. Sobre la madre y Luis, en la medida en que son victimarios y ejercen la violencia sobre Alfonso, es que sus roles se invierten. La madre ya no es amorosa y el amigo no es confiable, es capaz de coquetear y acostarse con su madre. Luis expresa bien esta suspensión de los roles “normales” cuando afirma: “no creas que esto: ser amigo, sea suficiente. No sirve para nada. Hubieras debido evitarme esta mortificación. ¿Qué pretendes que haga contigo ahora?” (74). Así el absurdo como función, utiliza como principio constructivo la inversión de roles a partir del ejercicio de la violencia.

No es que en *La metamorfosis* no haya violencia, sino que en la manera en que se construyen las relaciones entre personajes cumple una función distinta. El resto de los personajes se aferran al Gregorio persona y mientras rechazan al Gregorio insecto. La violencia directa responde a situaciones específicas donde el insecto incomoda por demás. La puja entre aceptación y rechazo, progresivamente, con el paso del tiempo tiende hacia la intolerancia a Gregorio. El punto cúlmine de rechazo lo encontramos en la negación al miembro de la familia, en el decir de la hermana: “queridos padres -dijo la hermana [...] - esto no puede seguir así. Si vosotros no lo queréis ver, yo sí. Ante este monstruo, no quiero ni siquiera pronunciar el nombre de mi hermano; y, por lo tanto, solo diré que hemos de librarnos de él”. Por lo tanto, el tratamiento que se da del elemento violencia, lo subordina al principio constructivo de la literalización de la metáfora, pues responde a su lógica, no rompe el marco situacional, no es arbitraria como en *El desatino*.

Conclusión

Es posible establecer similitudes y diferencias entre *La metamorfosis* y *El desatino*, ambos textos, distantes contextualmente, no impiden su puesta en diálogo. Afirmamos que la función que los rige es el absurdo y que ambos utilizan principios constructivos diferentes. En última instancia, en la medida en que ambas obras buscan desautomatizar la mirada, proponiendo ambientes cotidianos para resaltar la ruptura a lo automatizado, es fructífero su análisis comparativo. Volviendo a la noción de “series literarias”, este trabajo es solo un ejemplo, a partir de dos obras, que tiene para aportar lo específicamente literario a las filiaciones intertextuales. Es común agrupar textos en

corrientes o por géneros en relación a las condiciones contextuales de producción de las obras, en este sentido, trabajar series desde sus principios constructivos aporta herramientas para repensar las relaciones entre los textos. No es una propuesta excluyente que descarte considerar otros campos además del literario. Si no que utiliza la literatura como punto de partida para establecer relaciones que posteriormente serán contrastadas con otros campos.

Bibliografía

- Gambaro, Griselda (1968) [1965]. *El desatino*. Buenos Aires/Barcelona: Argonauta.
- Hauser, Arnold (1982) [1951]. *Historia social de la literatura y el arte*. Barcelona: Guadarrama/Punto Omega.
- Kafka, Franz (2015). “La metamorfosis”. En *La metamorfosis y otros cuentos*. Buenos Aires: Losada.
- López Casanova, Martina y Fernandez, Adriana (2005). *Enseñar literatura: fundamentos teóricos. Propuesta didáctica*. Buenos Aires: Manantial.
- Shklovski, Viktor (1970). “El arte como artificio”. En *Teoría de la literatura de los formalistas rusos* México, España, Argentina, Colombia: Siglo veintiuno editores.
- Vieira de Andrade, Ana Lúcia (2009). “El primer teatro de Griselda Gambaro: El desatino”. En *Anales del V Congreso Brasileiro de Hispanistas e I Congreso Internacional da Associação Brasileira de Hispanistas*. Belo Horizonte: Facultad de letras de UFMG.

NARRADOR PERIFÉRICO. EL CASO DE *AMULETO* DE ROBERTO BOLAÑO Y *TLATLOLCO*,
VERANO DEL '68 DE CARLOS BOLADO

Antonella Ibañez Vulcano

UNGS

vulcanoantonell@gmail.com

Resumen

En “Miradas desde el subsuelo: La metamorfosis del punto de vista” (2009) Fernando Aínsa señala la ruptura del narrador tradicional a partir del siglo XX, presenta la categoría de "mirada oblicua" y realiza un recorrido recuperando narradores prototípicos. Teniendo en cuenta estos aportes proponemos pensar la categoría de "mirada oblicua" en relación con dos obras: una literaria, *Amuleto* (1999) de Roberto Bolaño y otra cinematográfica, *Tlatelolco, verano del '68* (2013) de Carlos Bolado.

Nuestro trabajo pretende realizar un análisis de los narradores teniendo en cuenta las tensiones que se presentan entre la contemplación y la acción, es decir, entre el narrador que sólo observa los hechos desde “la mirilla” y aquel que es parte activa de los acontecimientos. Uno de los objetivos centrales del trabajo es el de extender el análisis del narrador literario al campo del cine, incorporando elementos como el enfoque de la cámara y la imagen. Para realizar el análisis nos centramos en las relaciones posibles entre la literatura y el cine partiendo desde la pregunta sobre cómo se recuperan en ambos casos los acontecimientos históricos, los tópicos y qué recursos, limitaciones y privilegios tiene el narrador al contar la historia desde una mirada oblicua.

A partir del siglo XX hay una ruptura en el modelo de narrador tradicional, esto significa que se reduce la mirada al aquí y ahora, a una visión fragmentada de las cosas, a la imposibilidad de ver “las dos partes de la naranja”. En “Miradas desde el subsuelo: La metamorfosis del punto de vista” (2009) Fernando Aínsa realiza un recorrido por la literatura del siglo XX recuperando a sus narradores prototípicos y caracterizándolos para advertir sobre esta ruptura, sobre la transformación del narrador totalitario al narrador fragmentado, utilizando la categoría de “mirada oblicua”.

El autor define la “mirada oblicua” pensando en el narrador que mira desde la ventana, el agujero o la mirilla, lugares desde los cuales “lo real no es más que lo que se puede ver” ya que hay una restricción del campo visual (que en muchas ocasiones se

reduce a la imaginación). Este desconocimiento del panorama completo “se expresa con modalidades narrativas como la primera persona, el monólogo interior, la corriente de la conciencia, proyectando una mirada oblicua donde es esencial ese estar en situación que se confiesa desde la ambigüedad y la duda” (2009: 21).

Proponemos tomar la categoría de “mirada oblicua” para llevar a cabo un análisis de las siguientes obras: una literaria, *Amuleto* (1999) de Roberto Bolaño y otra cinematográfica, *Tlatelolco, verano del '68* (2013) de Carlos Bolado. Nuestro trabajo pretende realizar un análisis de los narradores teniendo en cuenta las tensiones que se presentan entre la contemplación y la acción, es decir, entre el narrador que sólo se dedica a observar los hechos desde “la mirilla” y aquel que toma parte activa (en el sentido material) de los acontecimientos. Además, consideramos conveniente extender el uso de la categoría literaria de “narrador” al contexto del cine para poder producir lecturas más enriquecedoras que incluyan la diversidad de los lenguajes. Para realizar el análisis nos centramos en las relaciones posibles entre la literatura y el cine partiendo de la pregunta sobre cómo se recuperan en ambos casos los acontecimientos históricos, los tópicos y qué recursos, limitaciones y privilegios tiene el narrador al contar la historia desde una mirada oblicua.

Sobre las rupturas en la categoría de “narrador”

Aínsa recupera al narrador de la novela *Miradas desde el subsuelo* de Dostoievski (1864) como aquel que inaugura la mirada oblicua de la literatura universal. El protagonista pasa su existencia en un sótano, tirado en una cama y dice sobre sí mismo “soy un hombre enfermo, soy malo, no tengo nada de simpático” (citado en Aínsa, 2009: 24). El narrador de *Miradas desde el subsuelo* es considerado la antítesis del hombre de acción, hasta el extremo de sugerir no ser un humano, dice sobre sí mismo “soy un ratón de conciencia hipertrofiada” (citado en Aínsa, 2009: 24).

Es significativo mencionar, además, que en el siglo XX las vanguardias y las neovanguardias van a poner en crisis la categoría de “narrador” proponiendo experimentaciones, haciendo estallar la figura narradora tradicional. Alguno de los narradores de este siglo, como los de Kafka, Onetti, o Saer, van seguir más fielmente la línea de Dostoievski, y otros, aunque partiendo de la misma construcción del narrador -siguiendo la línea de las vanguardias- van a resultar menos prototípicos, como es el caso de los narradores de Roberto Bolaño.

El caso de Auxilio Lacouture y la poesía

La noción de narración fragmentada como un “procedimiento” (en el sentido formalista del término) puede observarse tanto en la estructura textual (por ejemplo en *Fragmentos de un discurso amoroso* (1977) de Roland Barthes, las Aguasfuertes arltianas o en la actualidad *Motivos particulares* (2013) de Ana Ojeda); como en el estilo propiamente dicho (es decir, una narración fragmentada puede no necesariamente repercutir en la estructura textual de la obra).

En el año 1998 se publica *Los detectives salvajes*, la novela que consagró a Roberto Bolaño dentro del campo literario. *Amuleto*, publicada en el año 1999 es una novela que se desprende de uno de los testimonios de *Los detectives salvajes*: el de Auxilio Lacouture, una inmigrante uruguaya que vive en México y pasa sus días vagando por la UNAM y la noche del DF.

La dualidad que presenta la construcción de Auxilio como narradora se puede ver en primera instancia en los lugares desde los cuales observa. Por ejemplo, la ventana del baño de la universidad cuando el ejército ingresa al recinto violando la ley de autonomía universitaria, en el año ‘68:

me asomé a una ventana y miré hacia abajo y vi soldados y luego me asomé a otra ventana y vi tanquetas y luego a otra, la que está al fondo del pasillo (recorrí el pasillo dando saltos de ultratumba), y vi furgonetas en donde los granaderos y algunos policías vestidos de civil estaban metiendo a los estudiantes y profesores presos (10).

Esta escena es central en la historia ya que posiciona a la autora en el punto óptico desde el cual se va a desplegar en la mayoría de la obra, como plantea Aínsa, la restricción del campo visual, el lugar desde donde se narra y el punto óptico parcial características de un relato en donde la mirada oblicua prima.

En segunda instancia, esta dualidad puede encontrarse en la autodenominación. Auxilio se presenta diciendo:

Yo soy la amiga de todos los mexicanos. Podría decir: soy la madre de la poesía mexicana, pero mejor no lo digo [...]. Pero lo que importa es que un día llegué a México sin saber muy bien por qué, ni a qué, ni cómo, ni cuándo. Yo llegué a México Distrito Federal en el año 1967 o tal vez en el año 1965 o 1962 (2).

En el fragmento anterior aparece el recurso de la duda, la confusión y el olvido de las fechas como elementos centrales de la construcción del relato. Auxilio es una narradora que recuerda y en el acto de recordar la información se presenta de manera difusa, confusa e incierta.

Por otro lado, según Aínsa estos narradores “tienen la capacidad de reivindicar la marginalidad, la impertinencia, la hipersensibilidad y hasta la locura como un derecho a un mirar diferente” (2009: 23). En este sentido, Auxilio recupera su mirada en el espejo y se describe como una figura marginal, en algunos casos recurriendo a comparaciones literarias:

me quedaba por un instante sola con esos trozos de espejo trizados, y me miraba o mejor dicho me buscaba en el azogue de esa baratura, ¡y me encontraba!, allí estaba yo, Auxilio Lacouture, o fragmentos de Auxilio Lacouture, los ojos azules, el pelo rubio y canoso con un corte a lo Príncipe Valiente (Bolaño, 1999: 8).
Y luego me lavé las manos, me miré en el espejo, vi una figura alta y flaca, con algunas, demasiadas ya, arruguitas en la cara, la versión femenina del Quijote (10).

Estas descripciones que fluctúan entre el recuerdo de la mirada de su propia figura fragmentada y las hazañas, constituyen un mismo lugar desde el cual Auxilio narra: el de la tensión entre la acción y la contemplación. La imagen frente al espejo y la resistencia como elementos indisolubles.

En el apartado “El sentimiento de no estar del todo” Aínsa presenta una referencia al texto de Cortázar en *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967). Presenta aquí la idea de un narrador descolocado (aquel que se encuentra en estado de extrañeza frente al mundo). El texto de Cortázar define a la descolocación como un “sentimiento de no estar del todo en cualquiera de las estructuras, de las telas que se arma la vida y en la que somos a la vez araña y mosca” (citado en Aínsa, 2009: 31). También este extrañamiento puede encontrarse en *Rayuela*, cuando la Maga le dice a Olveira: “vos sos como un testigo, sos el que va al museo y mira los cuadros [...] Yo soy un cuadro, Rocamadour es un cuadro [...] Vos estás mirando la pieza, no estás en la pieza” (citado en Aínsa, 2009: 32).

Podemos ubicar a Auxilio en esta línea de narradores descolocados. Una de las escenas en las que predomina este extrañamiento frente al mundo ocurre en la casa de los poetas León Felipe y Pedro Garfías, Auxilio narra:

Y luego, aún temblando, me levanté y me volví a acercar, yo creo que con la sana intención de coger el florero y estrellarlo contra el suelo [...] Y cuando estuve a medio metro del florero me detuve otra vez y me dije: si no el infierno, allí hay pesadillas, allí está todo lo que la gente ha perdido, todo lo que causa dolor y lo que más vale olvidar. (Bolaño, 1999:3)

Y finalmente se pregunta: “¿saben los poetas lo que se agazapa en la boca sin fondo de sus floreros? ¿Y si lo saben por qué no los destrozan, por qué no asumen ellos mismos esta responsabilidad?” (4).

Entonces, “la mirada oblicua supone siempre un narrador descolocado, un foco narrativo orientado desde un ángulo en que la subjetividad prima al punto de poder modificar el sentido del relato” (Aínsa, 1999: 31). El descolocado aparece como indiferente o extranjero. En el caso de Auxilio puede pensarse la extranjería como condición de posibilidad para su narración fragmentada. La contemplación y la imposibilidad de actuar aparecen como una carga que la narradora padece a diferencia del protagonista de *Memorias desde el subsuelo*, la novela de Dostoievski. Hay algo que imposibilita a Auxilio a actuar y en esa imposibilidad encontramos la tensión entre estos dos polos.

Tomando como ejemplo *Otra vuelta de tuerca* (1898) de J. James, Aínsa dice “cada una de esas ventanas o simples grietas tiene una señal que le es propia: hay un par de ojos que mira y cada uno ve algo diferente. Todos observan el mismo espectáculo, pero donde uno ve blanco el otro ve negro” (1999: 21). En este sentido la rendija, la ventana y la fisura desde donde se mira, expresa el autor, es la “forma literaria”. Vemos entonces que en el narrador periférico esta forma literaria está construida desde la duda y la tensión entre lo que se ve y lo que en realidad es. Auxilio presenta su narración diciendo: “Esta será una historia de terror. Será una historia policíaca, un relato de serie negra y de terror. Pero no lo parecerá. No lo parecerá porque soy yo la que lo cuenta” (Bolaño, 1999: 2).

Por último, la poesía funciona como un lenguaje transversal en toda la narración y cumple un papel similar al de la narradora: reproduce fragmentos de la historia desde

espacios periféricos, los bares, la noche de México, el wáter. En este sentido, en *Amuleto* puede considerarse a la poesía como un elemento que sustenta y habilita la narración. Auxilio se autodenomina poeta y “madre de la poesía mexicana”. Y es interesante reconocer en este procedimiento que el lenguaje fragmentario y fugaz de la poesía Infrarrealista como movimiento literario en tanto forma, estilo y lugares de producción es un tópico central desde el cual se construye a la narradora. Las características de la poesía Infrarrealista no se analizarán en este trabajo pero nos parece necesario retomarlas y mencionar su relevancia ya que pensamos en la construcción de un narrador dual: Auxilio/poesía.

El caso de Ana María y la fotografía

Tlatelolco, Verano del 68 del director Carlos Bolado, es una película estrenada en el año 2013 y recupera en su trama los acontecimientos previos a la masacre de Tlatelolco, en México. Con una estética de documental, Bolado recurre en varias instancias a videos y fotografías reales y ficticias incorporando la historia de dos jóvenes enamorados en medio de las revueltas y los conflictos de la época: Félix, un estudiante de arquitectura de la UNAM, y Ana María, estudiante de la Ibero e hija de un funcionario del gobierno.

Lo que nos interesa recuperar, recurriendo a la categoría de *narrador* (en el sentido en el que lo venimos trabajando) es la centralidad de la fotografía en la historia. Encontramos dos posibles caminos antagónicos desde los cuales se narran los acontecimientos: por un lado, desde la oficialidad y, por el otro, desde la mirada que podemos considerar “periférica” (considerando las disyuntivas y fluctuaciones entre las periferias y sus centros) de Ana María. En este sentido, la primera es configurada por los medios oficiales, los diarios de época y los discursos presidenciales y la segunda es configurada por la fotografía.

En el personaje de Ana María encontramos la dualidad contemplación/acción en la fluctuación constante entre la militancia y la quietud de la casa, la imposición familiar y el padre partícipe de los actos represivos. En esta línea, pensar la fotografía y la poesía como lenguajes artísticos fragmentados que habilitan una narración fragmentaria nos da un punto de partida para comprender el por qué narrar incorporando estos elementos, qué de su materialidad y su posibilidad de trascender en forma de archivo a diferencia del “narrador persona” hace crecer aún más la tensión planteada entre la contemplación y la acción.

El carácter documental de la película nos sugiere un interrogante sobre los hechos históricos. Es interesante preguntarnos si la generación mexicana de *Tlatelolco, verano del '68* es la misma que recupera Bolaño en *Amuleto* y, si no es así, en qué se diferencia. Retomamos la pregunta de partida sobre cómo se recuperan en literatura y en el cine los hechos históricos y en qué influye el lugar desde donde se ven los hechos. En el caso de *Tlatelolco...* encontramos en las escenas que muestran la violencia de la represión enfoques de la cámara sobre objetos pequeños y cotidianos que pasan a ser centrales en las escenas: zapatos, lentes, libros, manchas de sangre en las escaleras. Esta elección sobre el recorte de la escena en relación con otras escenas en las cuales se amplía el espectro de la imagen es primordial para pensar la mirada periférica y sus privilegios, entendiendo por privilegios a la posibilidad de poner el foco en lugares que un narrador tradicional no enfatizaría.

En el caso de *Amuleto* la narración se aleja del lugar del conflicto histórico, Auxilio está ubicada en un lugar alejado de la masacre y al mismo tiempo en un lugar apartado de la violación a la autonomía universitaria, ya que está en el baño leyendo poesía y posteriormente mirando desde la ventana. Es una observadora periférica en ese sentido. En esta línea, la fotografía de Ana María se encuentra en un punto óptico similar, algunas de sus fotos son tomadas desde un balcón o desde lugares ocultos. Por otro lado, la dialéctica en la que se mueve Auxilio la habilita a volver a lugares activos, como la noche, los bares, las situaciones de peligro y retornar después a estos momentos de contemplación y parálisis. En este mismo sentido, pero inversamente, Ana María participa de los hechos como fotógrafa y militante y se aleja a medida que la narración fotográfica se extingue, se diluye, es destruida y se pierde.

Conclusión

Sobre los narradores prototípicos de “mirada oblicua” Aínsa dice que *la primera persona no tiene la autoría del pasado* (1999: 22). Esto ocurre porque son narradores que están hundidos en sus propias fobias y conflictos, son personajes que están atrapados en su habitación observando fragmentos del mundo. En este sentido, podemos pensar una ruptura en narradores como Auxilio y Ana María que si bien, al igual que los narradores prototípicos, no tienen la autoría del pasado, cuentan con la capacidad -fluctuante- de accionar, es decir, que se constituyen a partir del intento de construcción de un archivo que se ve sesgado en ambos casos por las vertientes hegemónicas. Estas

vertientes pueden identificarse en los medios oficiales en el caso de *Tlatelolco...* y en el canon literario y en la periferia social en el caso de *Amuleto*.

El principio constructivo de la fragmentación en ambas producciones puede percibirse en el estilo, más propiamente en el plano de la constitución del narrador. Este narrador se presenta fragmentado y de manera dual “auxilio/poesía” y “Ana María/fotografía”, entendiendo que el narrador se materializa tanto en un lado como en el otro. Además, que los narradores estén compuestos o se materialicen a través de estos lenguajes es la condición de posibilidad para la construcción de la historia. La fotografía, por un lado, que en la película es destruida por el padre de Ana María y la fugacidad de la poesía Infrarrealista, por el otro, en la noche, que se pierde en una servilleta, la poesía de Auxilio que sólo aparece mencionada en algún recuerdo o comentario pero nunca en la materialidad del libro, funcionan como condición de posibilidad para la construcción de la narración periférica no prototípica. Hablamos de un narrador que desde la periferia tiene múltiples puntos de vista, contrahegemónicos, en el sentido en que surgen a partir de la puesta en crisis de un modelo tradicional basado en la mirada abarcativa y totalitaria de “el mono de dios” en palabras de Mauriac. En este sentido es interesante pensar que la posibilidad de construir un narrador fragmentado de mirada oblicua que recupera el lado marginal de los hechos y de los objetos y que tiene la capacidad de accionar y reflexionar sobre los acontecimientos, es un punto de partida para re-pensar la relación entre la constitución de los nuevos narradores en el campo de los lenguajes artísticos y los acontecimientos sociales que lo circundan.

Bibliografía

- Aínsa, Fernando (2009). “Miradas desde el subsuelo: la metamorfosis del punto de vista”. En *Miradas oblicuas en la narrativa contemporánea*. Madrid: Iberoamericana.
- Bolaño, Roberto (1999). *Amuleto*. Barcelona: Anagrama.
- López Casanova, Martina; Fonsalido, María Elena (2018). *Géneros, Procedimientos, Contextos. Conceptos de uso frecuente en los estudios de la literatura*. Los Polvorines: Ediciones UNGS.

Filmografía

- Bolado, Carlos (2013). *Tlatelolco, verano del '68*. México.

MEDIACIONES AUDIOVISUALES

Tomás Calello

IDH / UNGS – UNTREF

tomas_calello@yahoo.com.ar

Resumen

Desde las primeras décadas del siglo pasado el género melodramático se difundió por medio de distintos formatos como la radiofonía, la cinematografía y la televisión, expresando relaciones sociales de género y contribuyendo a la construcción de imaginarios políticos. La ponencia presenta una reflexión sobre algunas características de las vinculaciones entre los melodramas desde sus orígenes como género masivo y popular basado originalmente en el tango, los imaginarios políticos, y sus formatos de difusión tradicionales y modernos hasta la actualidad.

Los contenidos generales del romanticismo, junto a sus reinterpretaciones políticas, se especificaron a su vez en diversos lenguajes artísticos, por ejemplo en el género melodramático y sus narrativas que pueden ser considerados siguiendo a Jesús Martín Barbero como puntos de emergencia de la dramatización de la cultura de masas (Barbero, 1987). Es decir como una expresión artística de la vida cotidiana de los sectores populares. Claro ejemplo de ello es el desarrollo del tango en Argentina junto con sus manifestaciones mediáticas y de otros géneros musicales como el bolero y los sones centroamericanos con sus derivaciones estilísticas. Como expresión del romanticismo tardío el tango se constituyó en un medio de re-conocimiento e integración social de los sectores populares y que tuvo consecuencias en el imaginario político de la época, como en el caso de la pareja política y afectiva conformada por Eva Duarte y Juan Domingo Perón (Karush, 2012; Calello, 2014 y 2017; Melo, 2019). En particular el tango fue una expresión dominante en el género melodramático hasta mediados del siglo pasado reconociendo una diversificación de narrativas que iban desde el sainete, pasando por la radiofonía hasta la cinematografía. Este género experimentó por medio de sus diversos formatos de difusión reelaboraciones y resignificaciones que pueden ser asimiladas a la noción de imaginación melodramática de Peter Brooks (1995). Abandonada a comienzos del siglo pasado (circa 1917) su etapa inicial de referencias a las celebradas proezas de malevos, guapos y compadres el protagonista de las letras de tango, como en la mayoría de las películas vinculadas al

género, no será tampoco el heroico personaje europeo de la novelística o de la lírica (wagneriana) o bien el norteamericano del mundo del espectáculo hollywoodense sino que asumirá características de identificación popular a partir de sus debilidades, fracasos sentimentales y un humanismo que se identifica con el pueblo, como fue el caso de cantores y actores paradigmáticos. También el protagonismo femenino fue importante, aunque relegado con respecto a las voces masculinas, en las diversas manifestaciones del género. Los guiones de estos melodramas expresaban de acuerdo con sus lenguajes específicos la vida cotidiana de los sectores populares encarnados en determinados personajes. Con el advenimiento de la televisión en la década de 1950 el melodrama del tango cede su lugar a la novela televisiva, aunque su impronta no desaparece sino que se transforma.

El tango como prefiguración político-cultural

En el análisis de Marta Savigliano (1994) sobre el tango como economía pasional, el “abrazo” consagraba relaciones clasistas y de género articuladas con el orden colonial y cuya identidad era mediada por las oligarquías locales. Si bien el simbolismo del abrazo realza la significación existencial y las relaciones de encuentro y desencuentro amorosos de la pareja de baile ocultando relaciones sociales de dominación no es menos cierto, como se ha señalado, que el tango experimenta en su evolución local interna una transformación “intimista” a partir de 1917 con el tango “Mi noche triste”. También que el tango era una expresión estética de la alianza sociocultural entre sectores y fracciones sociales que iban desde el conservadurismo y el radicalismo hasta el anarquismo y el socialismo que excedían a los sectores oligárquicos y en muchos casos se hallaban enfrentados a ellos. Los tangos compuestos a partir de entonces pasan a ser predominantemente cantados y sus héroes dejan de ser proxenetas. Como se ha mencionado la figura de Gardel es emblemática de este período en que el tango pasa a ser cantado o bien incorporado como género privilegiado primero en los sainetes y luego por medio de la radio y la cinematografía, dejando atrás su etapa primigenia en la que predominaba su relación con el baile y el ambiente prostibulario cuya figura de dominación emblemática era el “rufián”. El tango, al mismo tiempo que es asimilado por distintos sectores sociales desarrolla una poética propia en la obra de letristas como Celedonio Flores, José Gonzáles Castillo, Raúl Gonzáles Tuñón, etc. y de saineteros como Nemesio Trejo, Alberto Vaccarezza, Alberto Novión, Carlos Mauricio Pacheco, Armando Discépolo, etc. A su vez incorporan en sus letras el drama de los sainetes

cuyos ejes temáticos son el barrio, la coexistencia sociocultural en los conventillos y el abandono de la mujer, entre otros. Las imágenes gauchescas, además de los sainetes criollos, aparecen vinculadas en este período al tango, por ejemplo en films como “Nobleza Gaucha” (Humberto Cairo, Ernesto Gunche y Eduardo Martínez de la Pera, 1915) y posteriormente en otros como “Las luces del centro” (Adelqui Millar, 1932); en los llamados “tangos camperos” y en los atuendos, escenografías y letras de sus intérpretes más importantes como Carlos Gardel, Agustín Magaldi e Ignacio Corsini; el tango como un “entre” que se desarrollaba como respuesta sociocultural de los sectores subalternos frente a la estigmatización de los inmigrantes por parte del “orden conservador”.

La noción de “entre” tiene su origen tanto en la teoría del discurso de Derrida y la extensión político cultural que hace de ella Gayatri Spivak, como en el psicodrama de raíz deleuziana. En este caso nos limitamos a considerar la noción de “entre” según la acepción de Spivak como una identidad “catacrética” (que se encuentra “en lugar de otra cosa”) y que permite conceptualizar la situación de los grupos subalternos en países poscoloniales como intermediarios. También permite comprender al tango como una expresión política de las clases subalternas a través de las cuáles se expresaban de manera problemática y compleja, en donde la construcción de la “otredad” según los parámetros occidentales puede ser deconstruída. “¿Puede hablar el subalterno?” se preguntaba Spivak en uno de sus trabajos más importantes. Y la respuesta depende de los procesos de negociación de la identidad subalterna, de los contextos específicos en los cuales se formula dicho interrogante (Spivak, 2011). Este planteamiento es diferente (y hasta opuesto en algunas consideraciones) a la concepción del tango como una “modernidad alternativa” que aparece como una manifestación residual y misógina frente a la modernización estética y sociocultural.

Según Matthew B. Karush:

En la lucha por competir con Hollywood, los cineastas argentinos reformularon el melodrama popular. El extremo cinismo del tango así como su celebración del amor ilegítimo se desecharon en favor de celebraciones más convencionales y enfocadas en el matrimonio, propias de las novelas semanales y las obras de teatro radial. Del mismo modo los pobres urbanos se hicieron menos visibles en las pantallas del cine argentino. “El Negro” Ferreyra, cuyas representaciones comprensivas de la vida del barrio iban de la mano de su pasión por el tango,

abandonó este estilo característico en favor de las óperas tangueras que se desarrollaban en hogares burgueses. La remodelación del melodrama, siguiendo esta línea, facilitó los esfuerzos de la industria del cine local por competir con Hollywood gracias a que se armonizaron la modernidad cinematográfica y la autenticidad nacional: los interiores con decoración Art Déco podían coexistir con el tango. Sin embargo les daba a estas películas algo más que mero color local. Las películas melodramáticas, incluso las que Lamarque protagonizó para SIDE y Sono Film, mantuvieron la premisa esencial de las tradiciones populares que habían heredado una oposición estricta entre el noble pobre y el rico odioso (Karush, 2012, 55).

Si bien compartimos con este autor la hipótesis de que el tango es uno de los orígenes no considerados del peronismo, (a los cuales resignifica por medio del melodrama radial y cinematográfico) en la perspectiva de Karush el desarrollo del tango mediático (y sus consecuentes efectos simbólicos) es el resultado de la necesidad del género y de los productores locales de hacer frente a la competencia tanto de las firmas discográficas extranjeras, de los agresivos procedimientos técnicos y comerciales que emplearon, como de la competencia del jazz. Los productores locales no habrían tendido más alternativa que refugiarse en el nicho de las tradiciones y los valores nacionales. Pero este análisis, si bien documentado en la historia de los medios, no toman en cuenta la situación de “entre” del tango en sus distintas modalidades como expresión (“realista”) de sectores subalternos en el contexto histórico social específico; primero de surgimiento de las clases medias a comienzos del siglo pasado, y en segundo término, de los efectos político culturales nacionalistas y populares que sobre sus manifestaciones tuvo la crisis de los años treinta en la Argentina.

Este énfasis excesivo en la dimensión mediática del tango como espectáculo es de alguna manera complementario en Karush a la sobreestimación en otros autores de los orígenes sociales y económicos del peronismo en detrimento de los culturales. Dichos análisis sobreestiman la influencia de la cultura inmigratoria en el tango o bien las recibidas desde la cultura rural (estos últimos en alguna medida derivados de la interpretaciones agonísticas borgeanas del tango).

Karush enfatiza el aspecto conflictivo del tango (principalmente por medio de sus expresiones mediático melodramáticas) por sobre su capacidad de integración sociocultural. Pero esto responde a la subestimación del tango como expresión de alianza sociocultural entre sectores criollos e inmigrantes, clases medias e industriales

enfrentadas a la oligarquía agroexportadora. Parece no haber una diferenciación entre la alianza que se constituye (mediada por el estado) por un lado entre obreros y burgueses nacionales y por el otro el conflicto político cultural frente a la oligarquía tradicional.

Si bien la dimensión conflictiva entre los sectores humildes y los “ricos frívolos y egoístas” es indudable, se halló subordinada a una integración social que prefiguraría la alianza de clases durante el peronismo entre los trabajadores y los humildes con la burguesía nacional enfrentadas a la “oligarquía”. Ambas dimensiones se hallaban entrelazadas tanto en los sainetes étnicos como en los de “cabaret”, siendo que en estos últimos las referencias al conflicto social y de clase se halla directamente vinculada a las relaciones de género. Esta centralidad simbólica de las relaciones de género constituyó una peculiaridad de la política argentina y prefiguró junto con las relaciones interétnicas presentes en las imágenes del tango relaciones sociales y políticas.

Hayden White acuñó la noción de “causalidad figural” retomando un tipo de causalidad histórica no causal ni mecanicista pero tampoco teleológica (finalista). Esta noción que tiene su antecedente en la concepción mimética de Auerbach entiende a la causalidad histórica como una consumación (*Erfüllung*) de tendencias probabilísticas ya presentes en símbolos e imágenes pero no completamente predecibles. Son sinónimos de la *Erfüllung* de Auerbach términos en inglés como per-formance, con-summation (consumación), a-complishment (cumplimiento) y com-pliance (obediencia). Solamente una visión retrospectiva desde el presente histórico permite adecuarlo en una cadena significativa y figural que se consuma. Según White:

decir por ejemplo que un acontecimiento histórico dado es el cumplimiento o con-sumación de uno anterior no equivale a decir que el evento previo causó o determinó el posterior, o que el acontecimiento tardío es la actualización o el efecto de uno previo. Más bien supone decir que los acontecimientos históricos pueden relacionarse con otros del mismo modo en que una figura se relaciona con su consumación o cumplimiento en una narrativa o un poema (2010, 36).

Las expresiones textuales e icónicas del tango vistas desde su despliegue histórico social se consumaron en los imaginarios políticos que acompañaron el surgimiento y la crisis del peronismo.

Etnias y relaciones sociales de género en la filmografía del tango

La asimilación por parte del tango, los sainetes criollos y la cinematografía de la simbología “gauchesca” no era equivalente a la difusión del criollismo como ideología promovida por las clases oligárquicas locales en su afán de oponer el “ser nacional” a las ideologías que portaban las corrientes inmigratorias. El citado film “Nobleza Gaucha” y muchos más que desarrollaron temas camperos ejemplifican lo dicho. Tanto en el tango como en el sainete se trata de síntesis, de remedos mestizos que permiten la integración social, de la misma manera que Gardel con su canto integraba como señaló Pujol al inmigrante con el criollo y se convertía en símbolo unificador de los distintos procesos de identificación social y cultural (Pujol, 1991). Esta síntesis entre la cultura criolla, la inmigración y el tango aparece claramente expresada algunas décadas antes de la consagración del Zorzal Criollo en la primera película argentina, “Nobleza Gaucha”. En el escenario rural se conocen y traban amistad Juan el Gaucho y Genaro. Este último inmigrante italiano se ha ido a vivir al campo y formado una pareja “italo-criolla” con Ña Ciríaca. El hombre italiano es invitado a una fiesta donde Flor de Cardo (criolla de la cual Juan se ha enamorado) es raptada por el Patrón José Grande, estanciero que contó con la complicidad del capataz y de la policía. Genaro avisa a Juan y ambos van en su búsqueda a la capital con la guía del inmigrante, mejor conocedor de la ciudad. Las leyendas escritas de este film mudo revelan los diálogos y monólogos que adaptan el idioma italiano al argot porteño. El sincretismo cultural también se advierte en algunas escenas como por ejemplo en la que aparece Ña Ciríaca, la pareja criolla de Genaro, amasando pasta en el rancho. Ya en Buenos Aires el patrón “Gran José” se la pasa en el Salón Armenonville entre juerga y alcohol. Una mañana regresa a su mansión donde tiene raptada a Flor de Cardo sin saber que Juan lo estaba esperando. En esa circunstancia sucede el rescate de la criolla que regresa con Juan en tren desde una Buenos Aires que muestra todo el esplendor de los años posteriores al Centenario. Pero luego de arribar al pago Juan se entera que es perseguido por la policía porque el patrón lo ha acusado de ser un matrero. Al escapar se topa con Gran José y va con las boleadoras en su persecución. La mala suerte quiere que el patrón se desbarranque y caiga de su caballo. Juan no duda en ir en su ayuda, pero es inútil. La nobleza del gaucho se impone por sobre todas las diferencias. Jorge Couselo señala que los primeros films eran cortos (la mayoría dirigidos por Py y de autores tangueros como Nemesio Trejo, Villoldo, García Ialane, etc), de entre 60 y 80 m en los que el tango aparecía como una finalidad en sí misma. Ya en “Nobleza Gaucho” el tango describe ambientes

socio espaciales como el salón “Armenonville”. El suceso de este film hizo que Francisco Canaro le dedicara el tango homónimo. Un año después del estreno de este film en 1916 Hipólito Irigoyen ganaría las primeras elecciones presidenciales basadas en el sufragio universal al frente de la Unión Cívica Radical y acaudillando a un electorado compuesto por inmigrantes, obreros y sectores agrarios que se oponían al régimen oligárquico. Las temáticas clásicas del tango encontrarán en José Ferreyra en el principal nexo entre dichas temáticas y su difusión cinematográfica. Llamado el “Contursi del cine” tradujo los temas del tango y sus ambientes en formas dramáticas: la muchachita del barrio que se pierde, el seductor, el malevo, la madre, el bacán, la muerte. Sus películas más conocidas fueron “Una noche de garufa” (1915) sobre el tango homónimo de Arolas, “El tango de la muerte” (otra temática recurrente de ese entonces, la vinculación del tango con la muerte), “De vuelta al pago” (1919), “La muchacha del arrabal” (1922), “Corazón de criolla” (1923), “La maleva” (1923); “El organito de la tarde” (1926), “La costurerita que dio aquél mal paso” (1926), “Perdón, viejita” (1927), etc. (Couselo, 1977).

En 1930 tiene lugar el golpe de estado encabezado por el general Uriburu contra Hipólito Irigoyen. La crisis financiera mundial impacta sobre los países exportadores y sobre sus clases dirigentes. En Argentina la oligarquía teme que a la pérdida de su poder político, que se consuma a partir de 1916 con el triunfo electoral del radicalismo, se le sume luego del crack mundial la pérdida de sus privilegios económicos. El golpe de Uriburu restaura a la oligarquía el poder político pero ya no sobre la base de ideas liberales conservadoras sino nacionalistas y elitistas. En 1931, un año después del golpe de Uriburu contra el gobierno de Irigoyen, Gardel protagoniza junto a Sofía Bozán el film “Las luces de Buenos Aires”. Buenos Aires, con sus luces, aparece como el lugar de la perdición de Elvira, una muchachita oriunda de “El Dorado”, pueblito de provincia donde Anselmo (Gardel) es el patrón de la estancia donde se habían comprometido. La temática de la ciudad moderna como lugar del vicio, cara a la tradición romántica europea (Schorske, 1998) y del centro corruptor de mujeres en oposición a la pureza de los barrios, presente como constelación poética de los tangos (Sabugo, 2013) se conjugan en esta película que extiende esa oposición espacial entre Buenos Aires con sus luces y los barrios hacia la provincia. La carga negativa de la película se posa sobre la ciudad y sus lujos, encarnados en el millonario español que tienta a Elvira. Anselmo (Gardel), si bien patrón de estancia, luce personificando la sencillez y nobleza de un gaucho indiferenciado, muy lejano a los atributos explotadores del estanciero o de la

caracterización del oligarca. Luego de descubrir a Elvira envilecida en una fiesta Anselmo canta en una cantina el tango “Tomo y obligo”, en el que reaparecen los motivos y expresiones camperas:

*Si los pastos conversaran, esta pampa les diría
de qué modo la quería, con que fiebre la adoré.
Cuantas veces de rodillas, tembloroso yo me he hincado
bajo el árbol deshojado donde un día la besé.*

Hacia el final dos fieles peones de Anselmo aparecen en Buenos Aires y rescatan a Elvira en plena función, cuando el millonario estaba a punto de despedirla. Con el ansiado reencuentro amoroso con Anselmo en “El Dorado” se restituye el equilibrio perdido. Como en el film “*Nobleza Gaucha*”, el rescate de la criolla de manos del millonario que la confina en Buenos Aires, pone fin a la película. Pero a diferencia de aquél film “*Las luces de Buenos Aires*” no muestran ya la presencia del inmigrante como protagonista social y que fuera usual hasta la “década infame” sino a peones y patronos rurales identificados entre sí frente a la presencia hostil del extranjero.

De la prefiguración a la transfiguración político-cultural

En la película “*La vida es un tango*” (1939) dirigida por Manuel Romero se cuentan los comienzos del tango en los peringundines para ascender de la mano de un cantor (Hugo del Carril) a Europa y los Estados Unidos. En medio del éxito surge la desgracia ya que el cantor de tangos pierde en Estados Unidos la voz y a su amada en manos de un “bacán” y de una “bacana”. Su padre (protagonizado por Florencio Parravicini) le dice “el calor de la patria lo cura todo”. Al regreso se produce el reencuentro con ella y la recuperación de la voz como una metáfora del tango criollo, es decir del regreso a sus fuentes. Un año después en la película “*Carnaval de Antaño*” del mismo director el protagonista Pedro conoce a Margarita en el carnaval de 1912. Pedro era un cantor criollo descubierto por el empresario (Parravicini) que lo lleva al Armenonville donde ella ejecuta su número. Allí Pedro se enfrenta a los “patoteros” y la seduce. La presencia de los petiteros que simbolizan la riqueza y el poder de los jóvenes porteños enfrentados a ellos es una constante, en la que Pedro representa al humilde y sentimental joven del interior. En el film hay también varias referencias al sentimentalismo que reemplaza al espíritu malevo del tango, como en “*La Maleva*” (1923) del otro director de tango, José

Agustín Ferreyra. Ella (Sofía Bozán) caracterizada como una mujer pretenciosa, viaja a París con un bacán y se convierte en “Margot”. Allí es despreciada por el bacán y queda arruinada. Como en los tangos “Mano Cruel”, “Margot”, “Esta noche me emborracho” y tantos otros, la mujer que abandona su origen y se “pianta” con el bacán sufre la venganza del paso del tiempo. Al final el cantor Charlo se reencuentra con ella, ya deteriorada en el carnaval de 1940. Otro signo de los tiempos exclusivistas que corrían es que el portero no la deja entrar al salón y la maltrata. Cuando consigue hacerlo es como en algunos tangos donde la milonguera esta predestinada a la decadencia, y es motivo de burla. A instancias del empresario y su mujer la perdona y va en su búsqueda, pero ya es tarde porque un coche la atropella. “Vos lo dijiste” –le dice ella antes de morir- ya no soy Margarita sino Margot”.

En el film “La cabalgata del circo” (1943) dirigida por Mario Soffici con el protagonismo de Hugo del Carril, Libertad Lamarque y Eva Perón, el cine vinculado al tango aparece como una consumación-restauración de la evolución del circo criollo. El advenimiento del peronismo obra en este film iluminando su significado a posteriori. Comienza a fines del siglo XIX con dos carretas cruzando La Pampa “para ofrecer a los humildes la alegría... Es el circo de Tito Arletti” según reza un cartel desplegado en una toma. En el circo familiar que representa el film la pantomima criolla del gaucho perseguido “Juan Cuello” (con gauchos, caballos y mazorqueros) reemplaza a la función “Garibaldi en Astromonte” como una alegoría de los nuevos tiempos. En un diálogo se dice: “llegamos representando la misma obra tres años. El criollo quiere que se le hable en su lengua” pasando de la historia del inmigrante (Garibaldi) a la del criollo (Juan Cuello). Luego Roberto (Hugo del Carril) le expresa a Libertad Lamarque que “le hablan a la gente su propio lenguaje”. Tito Arletti (padre y dueño del circo) luego de un accidente en el trapecio queda manco y la responsabilidad del circo recae en Hugo del Carril quien se casa con Gina (Eva Perón), la hija ambiciosa del otro socio del circo. La sociedad se rompe debido a los celos de la familia de Gina ante el protagonismo de la otra familia. El teatro Politeama ve debutar luego a los Arletti con una zarzuela “El rincón del Caburé”. Durante la representación de la obra y originado por una trifulca en los palcos se produce la “muerte de uno de los creadores de la pantomima criolla: Tito Arletty”, según reza el diario. Consiguen otro contrato: “ya no iremos de pueblo en pueblo (dice Nita, la hermana que sacrificó su boda para ayudar a su familia en el infortunio) sino de ciudad en ciudad”. Libertad Lamarque que canta “maldito sea el tango aquél, que envenena y domina” se reencuentra con su prometido. Roberto viaja de

gira a Europa y Estados Unidos y al regresar realiza con Nita una presentación a beneficio del hospital provincial. “Bajo la carpa del circo éramos felices y no lo sabíamos”, le dice al final Nita a Roberto, quien se pregunta qué hubiera sido una vida con Gina alejada del teatro: “La vida tiene límites y los sueños no”. Al final algo sorprendente: luego de pasarse en el film revista a la cinematografía nacional con sus títulos, los Arletty son testigos en un cine de la filmación de sus propias vidas (protagonizada por otros) en homenaje a los artistas criollos del circo: Podestá, Cassano, etc: “Mira” le dice Nita a Roberto: ”las carretas que se llevan nuestras ilusiones”, “como no estar felices por lo que lograron nuestros hijos”. La película aparece como la consumación histórica del sainete y del circo criollo con su incorporación final al cine, y parece abonar al mismo tiempo la inauguración de otra etapa histórico-social heredera de la anterior. Las películas que presenta el final como antecedentes de esa consumación muestran a un tango estrechamente vinculado con el mundo criollo. Años más tarde durante el final del primer peronismo en “El tango regresa a París” (1948) dirigida por Manuel Romero, el cantante Alberto Castillo personifica a un médico que decide enfrentar a su padre y abandonar su profesión para dedicarse al tango. Para ello viaja a París acompañado de una pretendiente y su padre que le ha prometido conectarlo con el ambiente. Lupe, una cantante mexicana de boleros, es otra de las pretendientes del cantor. Ella, que se encuentra acompañada por un matón que la extorsiona con una deuda que tiene con la justicia, se ve correspondida por Alberto despertando los celos de Azucena, la joven argentina que lo pretende. Con un dinero que su padre le cedió para instalar un consultorio, Alberto se embarca a París donde es estafado a instancias del matón que acompaña a Lupe, al querer instalar una “boite”. Sin dinero debe cantar en la calle con una pequeña orquesta en la que se destaca la presencia del bandoneonista Anibal Troilo “Pichuco”. Su padre envía a un servidor suyo con la consigna de pagar lo que sea necesario para traerlo de regreso. Con ese objetivo el mayordomo encargado lleva un valioso diamante. En medio de las penurias en París, Alberto y sus acompañantes deciden por su cuenta regresar. En el viaje de regreso en barco se hallan también Lupe y el matón que quiere convencerla de que seduzca al mayordomo para robar el diamante. Al final ella delata la intención del matón que es capturado por la policía con lo que a su vez se condena ella misma. Alberto regresa luego de haber intentado triunfar en París, sin conseguirlo. La película sugiere, por extensión del relato y de la intercambiabilidad de sentido entre realidad y ficción (ya que Alberto Castillo fue un destacado cantor de tangos durante la etapa peronista) un futuro prometedor

como cantante en Buenos Aires. En este caso la consagración es local y no tiene como fundamento como a principios de siglo el éxito internacional.

En todas las películas aparecen identificados por el tango los nuevos (y algunos viejos) actores sociales que acompañaron los inicios de la industrialización. También se evidencian a nivel de las peripecias de los protagonistas sus transformaciones (en este período generalmente negativas) como consecuencia del pasaje del tango por Europa y los Estados Unidos. Uno de estos antecedentes (en este caso positivo para la cinematografía vinculada al tango durante la etapa previa) fue la extensa filmografía que realizó Gardel en Europa y en Estados Unidos. Durante el período peronista otras películas como “La navidad de los pobres” (1947) del otro director paradigmático del tango (junto a Ferreyra) Manuel Romero, “Alma de Bohemio” (1949) dirigida por Julio Saraceni y protagonizada por el cantor de tangos Alberto Castillo, “Dios se lo pague” dirigida por Luis César Amadori y protagonizada por Pepe Arias (1948) mostrarán los ideales del período centrados en la conciliación de intereses entre el capital y el trabajo mediante identificaciones cruzadas (a veces coexistentes en un mismo personaje) de ricos y pobres (Kriger, 2009).

A su vez, la historia del tango muestra (junto a la del peronismo) la integración de las mujeres en esos campos (culturales y políticos). Las interrelaciones político culturales entre los campos del tango y del peronismo se dieron tanto a nivel de la presencia de personajes comunes a ambos (Alberto Castillo, Homero Manzi, Enrique Santos Discépolo, Agustín Magaldi, Hugo del Carril y Eva Perón, entre muchos otros/as), en los propios contenidos de las letras y guiones de sainetes, en la presencia de programas radiales y en una vasta filmografía, como también en la simbólica figuracional por medio de analogías icónicas que estabilizaron-consumaron como en la figura de Perón y su “abrazo” con Eva Duarte referencias simbólicas previas del conflicto social genérico presentes en el mundo del espectáculo; discursivas: en las referencias habituales del líder en sus discursos a las figuras del tango y en la síntesis político cultural y clasista que operó el peronismo. Este movimiento fue considerado, lo mismo que el tango, como un fenómeno singular y “maldito” en la historia política y cultural argentina. Ese “malditismo” se hallaba también presente en las características culturales de algunos tangos. Como señalara Ricardo Horvath en su libro “*Esos malditos tangos*” existió un importante número de letras de tango con referencias sociales y políticas (Horvath, 2006). Pero la mayoría de los tangos no fueron políticos en el sentido tradicional del término. Es decir que la singularidad artística en que

devino el tango a partir de elaboraciones-objetivaciones históricas y socioculturales mantuvo a su vez una relación (empleando el término goetheano-weberiano) de “afinidad electiva” con el peronismo. El historiador Daniel James sostenía que Perón había sabido interpretar y elaborar la “estructura del sentir” popular y transformarlo en un discurso político (James, 2010).

Lo mismo que el tango el peronismo activó por medio del liderazgo carismático identificaciones cruzadas entre clases, géneros y etnias nacionales y locales. Otra dimensión significativa para considerar al tango y a sus escenificaciones radiales y cinematográficas (melodramas) como una prefiguración político-cultural del peronismo son las vinculaciones (de integración, conflictos y desplazamientos) entre las élites extranjeras y locales. Sus bases sociales y sindicales fueron conformadas por gente del interior del país (inmigrantes) y por dirigentes en muchos casos sindicalistas, socialistas, anarquistas y antiguos radicales herederos de la inmigración extranjera. Como señalaron Murmis y Portantiero en sus análisis de los orígenes del peronismo junto a las masas rurales tuvieron un importante protagonismo los antiguos dirigentes obreros de Buenos Aires. (Murmis y Portantiero, 2011). En sus comienzos el peronismo aparece como una fuerza social anti oligárquica y antibritánica. Su política económica social tendió al desplazamiento de la élite oligárquica probritánica con el fin de favorecer y estimular a las fracciones nacionales industrialistas. También el tango -como expresión de la identidad nacional- experimentó en las primeras décadas del siglo veinte como señalara Savigliano un desplazamiento en sus significados internos (revalorización) mediado por las élites locales y en relación a sus vinculaciones con los centros imperiales. En el peronismo dicho desplazamiento excedió y se opuso a las construcciones identitarias y discursivas hegemónicas de la clase oligárquica (liberales o conservadoras) mediante agudos enfrentamientos culturales para incorporar a un universo social más vasto y en concordancia con la aparición del modelo sustitutivo de importaciones (Sigal y Verón, 2003, Martuccelli y Svampa, 2007, Laclau, 2008, James, 2010). En el plano del mundo laboral la “vieja guardia sindical” (la mayoría de cuyos dirigentes eran de origen socialista y anarquista) como se ha señalado, apoyó el surgimiento del peronismo. El componente social de esa vieja guardia sindical se identificaba con la “vieja guardia” del tango en referencia a las primeras camadas musicales del género conformadas por criollos e inmigrantes que a su vez fueron una expresión artístico-cultural preponderante de las bases sociales que acompañaron el surgimiento del radicalismo a principios de siglo pasado. Hasta el surgimiento de estos movimientos políticos de masas el sainete

criollo y el tango (junto con el carnaval) oficiaron de medios artísticos de representación de las demandas políticas populares obturadas por el poder oligárquico y que fueron canalizadas por el radicalismo luego de 1916. Sirena Pellarollo analizó la relevancia que adquirieron los sainetes criollos como respuestas estéticas e ideológicas desde los sectores populares a los procesos de modernización ocurridos en el Río de la Plata entre 1890 y 1916 (Pellarollo, 1997 y 2010). Considera que esta emergencia formaba parte de procesos de transculturación e hibridación culturales de orígenes rurales y urbanos y que pueden ser comprendidos como formas de resistencia al poder hegemónico oligárquico cuyo proyecto elitista enfrentaba a los sectores populares. La transculturación es entendida como una forma de adaptación cultural pero también de resistencia política y elaboración estética e ideológica por parte de las clases subalternas. La representación teatral por medio de los sainetes aparece hasta por lo menos la celebración de sufragios democráticos en 1916 como una forma de representación político ideológica relevante de las clases subalternas por medio de la carnavalización ante su exclusión en el marco del sistema político oligárquico. Luego de la “década infame” de 1930 las demandas político culturales se expresaron a través del peronismo. Grupos políticos precursores del peronismo y de orientación irigoyenista como FORJA (Fuerza de Orientación Radical de la Joven Argentina) contaron entre sus filas a destacados poetas y compositores del tango como Homero Manzi, oriundo de Santiago del Estero. Durante la “década infame” cobraron relevancia los tangos de temática social como los de Discépolo (Yira-yira, Cambalache, etc) o Cadícamo (“Al mundo le falta un tornillo”) que comienzan a expresar en su letras las demandas insatisfechas de los inmigrantes que no habían podido ver realizadas sus expectativas en el país. Dichas frustraciones van a formar parte de las demandas sociales que el surgimiento del peronismo como sostuvo Daniel James va a satisfacer desde un punto de vista discursivo y práctico mediante la intervención estatal. También va a integrar a las bases sociales de la “vieja guardia sindical” en su proyecto político-cultural y económico y a expandir una base social de sustentación más amplia que tenía su origen en la inmigración del interior del país. Dicha expansión social que tenía sustento económico en la ampliación del mercado interno va a generar la preeminencia (incluso en Buenos Aires) de expresiones culturales del interior, como la música folklórica y su reemplazo posterior del tango como expresión cultural mayoritaria de los sectores populares. Si bien los migrantes internos adoptan inicialmente al tango como medio de identificación adoptarán posteriormente las expresiones folklóricas como medios de reconocimiento de sus

lugares de origen. Esta resignificación identitaria de los migrantes se vio favorecida por la mejora económica, social y política que operó en ellos el peronismo. El mismo Discépolo en sus diálogos radiales (“Pienso y digo lo que pienso”) ya en el año 1951 relataba su desacuerdo con la necesidad de continuar con los tangos que expresaban las frustraciones sociales características de los años treinta y de la que sus obras mismas fueron una expresión cultural (Discépolo, 2009, p 93). Su discurso originado en la poética tanguera adviene político al incorporar en él la oposición pueblo-oligarquía (emblematizada con el personaje radial “Mordiskito”) y al generar un exterior discursivo al mismo de manera análoga y en relación al discurso peronista. Dichas oposiciones distintivas desdoblaban y transfiguraban el discurso original socialmente integrativo del tango, politizándolo.

Muchos personajes del tango no adhirieron al peronismo, o bien fueron opositores al mismo o fueron indiferentes pero formaron parte de la configuración sociocultural que le diera origen. A su vez el peronismo restauró en sus presentaciones públicas simbolismos y actuaciones del tango como las contenidas en sus letras, sainetes criollos y melodramas, identificando a sectores sociales que excederán a los porteños y que terminarán por rebasar sus propuestas culturales iniciales para incorporar a las del interior del país.

Luego de la “Revolución Libertadora” de 1955 que derrocó al peronismo se produce el ingreso pleno del país en el orden internacional de posguerra con sus industrias culturales que junto con el debilitamiento de la alianza entre trabajo y capital, y la diferenciación social serán determinantes para la declinación del tango y de la cinematografía nacional en las décadas siguientes.

Bibliografía

- Brooks, Peter (1995). *The melodramatic imagination*. USA: Library of Congress.
- Calello, Tomás (2017). *Tango Siglo XXI. Una historia del género y del espectáculo en Argentina*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Calello, Tomás (2014). “Historia y escenificación: el tango como restauración, identificación y prefiguración político cultural”. Ponencia presentada en la VII Jornadas de Sociología, UNLP, 4 de diciembre, La Plata, Provincia de Buenos Aires
- Couselo, Jorge M. (1977). “El tango en el cine”. En *El tango en el espectáculo* (1), Colección La Historia del Tango. Buenos Aires: Corregidor.

- Discépolo, Enrique Santos (2009). *¿A mí me la vas a contar?. Discursos a Mordisquito*. La Plata: Terramar.
- Horvath, Ricardo (2006). *Esos malditos tangos*. Editorial Biblos, Buenos Aires.
- James, Daniel (2010). *Resistencia e integración: el peronismo y la clase trabajadora argentina (1946-1976)*. Buenos Aires: Siglo veintiuno editores, 2da edición.
- Karush, Matthew B. (2012). *Cultura de Clase. Radio y cine en la creación de una Argentina dividida (1920-1946)*. Buenos Aires: Editorial Ariel.
- Kruger, Clara (2009). *Cine y peronismo: el estado en escena*. Buenos Aires: Siglo veintiuno editores.
- Laclau, Ernesto (2008). *La razón populista*. Buenos Aires: FCE.
- Martuceli, Danilo y Svampa, Maristella (2007). *La plaza vacía: las transformaciones del peronismo*. Buenos Aires: Editorial Losada.
- Melo, Adrián (2019). “Paco y Eva: erotismo, política y diversidades sexuales en la literatura autobiográfica peronista”. Buenos Aires: Aurelia Rivera.
- Murmis, Miguel y Portantiero, Juan Carlos (2011). *Estudios sobre los orígenes del peronismo*. Buenos Aires: Siglo veintiuno editores.
- Pellarolo, Sirena (2010). *Sainetes, cabarets, minas y tangos*. Buenos Aires: Corregidor.
- Pellarollo, Sirena (1997). *Sainete criollo/democracia/representación. El caso de Nemesio Trejo*. Buenos Aires: Corregidor.
- Pujol, Sergio (1991). *Gardel y la inmigración*. Buenos Aires: Editorial Almagesto.
- Romero, Luis Alberto (2001). *Breve historia contemporánea de la Argentina*. Buenos Aires: FCE.
- Sabugo, Mario (2013). *Del barrio al centro. Imaginarios del habitar en las letras del tango rioplatense*. Buenos Aires: Café de las Ciudades.
- Sigal, Silvia y Verón, Eliseo (2003). *Perón o muerte. Los fundamentos discursivos del fenómeno peronista*. Buenos Aires: Eudeba.
- Schorske, Karl (1998). “De Voltaire a Spengler: la idea de ciudad en el pensamiento europeo: de Voltaire a Spengler”. En *Pensar con la historia. Ensayos sobre la transición a la modernidad*. Madrid: Editorial Taurus.
- Spivak, Gayatri Chakravorty (2011). *¿Puede hablar el subalterno?* Buenos Aires: El Cuenco de Plata.
- White, Hayden (2010): *Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica*. Buenos Aires: Prometeo libros.

LA ALFABETIZACIÓN AUDIOVISUAL COMO CAPITAL SIMBÓLICO, CULTURAL Y ECONÓMICO EN EL DESARROLLO DE LAS PERSONAS DENTRO DE LA SOCIEDAD

Lucas Hernán Martínez

Academia de Cine Leonardo Favio

aluc1980@hotmail.com

Resumen

El lenguaje es un instrumento de comunicación, pero primero es un instrumento de poder para Bourdieu. El hombre moderno moldeado por las instituciones rígidas tradicionales de la familia y la escuela cedió ante el poder del mercado dando un nuevo ser social moldeado por los valores del mismo. Los medios audiovisuales forman parte del mercado y fueron una herramienta fundamental para generar la modernidad líquida. El lenguaje audiovisual es consumido por la sociedad que puede interpretar el mensaje, sin embargo en su mayoría es incapaz de ver el connotado. Todos los sectores sociales deberían tener acceso a estudiar el lenguaje audiovisual para diferenciar lo denotado de lo connotado en el mensaje, este proceso es fundamental en la creación de una comunidad más tolerante y democrática.

Los individuos que acceden a la formación en el lenguaje audiovisual obtienen un capital valioso para disputar su posición en el campo social. El audiovisual es la industria cultural que genera más capital económico. De este modo la escuela audiovisual también es una generadora de empleo de valor para el individuo. El lenguaje audiovisual es un capital simbólico, cultural y material.

Introducción

En Latinoamérica las escuelas de cine popular tuvieron su piedra angular en el año 1958 con la fundación de la escuela de cine del litoral por parte de Fernando Birri en busca de un cine latinoamericano con estética e impronta propia. Este modelo de aprendizaje teórico-práctico es el modelo adoptado por la Academia de Cine Leonardo Favio que se funda a fines del año 2012 en la biblioteca popular del mismo nombre como la primera y única escuela de Cine de la zona de Tigre, y que actualmente funciona dentro del Polo Productivo CTEP Tigre, en Don Torcuato, partido de Tigre. La misma fue creada colectivamente por un grupo de profesionales del cine que donan parte de su tiempo para formar jóvenes en esta profesión, dando contención desde un espacio pedagógico, social, artístico y creativo. En esta propuesta, el espacio de contención es muy

importante ya que se trabaja con sectores socioeconómicos bajo y medio-bajo, fomentando el trabajo en equipo y la importancia de la comunicación. Tiene el formato de escuela de taller con horas cátedras divididas en materias que son entrelazadas entre sí en la práctica: producción, historia del cine, montaje, fotografía, análisis de films, guión, dirección de Arte y dirección actuarial. En el año 2015 la Dirección de Juventud, dependiente del Ministerio de Desarrollo Social de la Nación, les brindó un subsidio en equipamiento, el cual ayudó mucho para la enseñanza práctica ya que durante la carrera cada grupo de alumnos filma, al menos, dos cortometrajes y/o documentales por año, fomentando la creación de contenidos propios.

En 2017 el proyecto pudo constituir una personería jurídica de cooperativa audiovisual de trabajo. En julio de 2019 firman el primer convenio como cooperativa con el municipio de Tigre por las horas cátedra de los instructores. Los ingresos generados por una cuota social mensual abonada por los alumnos son utilizados para cubrir viáticos y mantener los equipos para filmar y enseñar. Muchos de estos jóvenes no pueden pagar esta cuota, es por eso que la Academia brinda becas, ya que lo importante es generar un espacio para que los jóvenes puedan formarse en una profesión que les fomente el deseo de enfrentar y resolver desafíos. Sus alumnos y actuales egresados han conseguido en la escuela popular de cine adquirir herramientas para introducirse laboralmente en el medio audiovisual.

Asimismo los estudiantes realizan pasantías cubriendo oficialmente los festivales Buenos Aires Rojo Sangre, Festival Luz de Directores de Fotografía, Festival DOCA. Además, la escuela logró la coproducción de dos largometrajes de ficción: “El Llanto de las Ninfas” estrenado en la competencia oficial Iberoamericana del festival *Buenos Aires Rojo Sangre* en diciembre del 2018 y otro que en este momento se encuentra en proceso de post-producción donde participan activamente los alumnos y egresados de la escuela. Esto se suma a la producción del largometraje documental “Favio de Hierro”, que fue estrenado en 2017, que ya ha recorrido festivales nacionales y que forma parte del catálogo de la plataforma Cine.ar Play. Desde la escuela también se realizan proyecciones gratuitas al aire libre en plazas y en la calle en verano y durante todo el año en comedores infantiles, sociedades de fomento y escuelas, posibilitando la difusión de películas nacionales independientes y acercando el cine a los vecinos.

En 2017 se celebró convenio con la ENERC para participar en el programa de extensiones de la prestigiosa escuela de Cine del Instituto de Cine y se dicta el taller de sonido directo abierto a la comunidad.

Análisis de caso: la Academia de Cine Leonardo Favio

El objetivo general del presente trabajo es analizar la importancia de la alfabetización audiovisual como capital simbólico, cultural y económico en el desarrollo de las personas dentro de la sociedad.

El énfasis hecho por los especialistas asistentes al Encuentro Regional de Alto Nivel sobre Políticas Culturales Audiovisuales en América Latina y el Caribe (1991), referido a la necesidad de establecer programas de Educación para los Medios Audiovisuales a través de los cuales pueda aprenderse la «lectura» y «escritura» del lenguaje audiovisual y queden erradicados para siempre los analfabetismos tecnológicos, ha encontrado como contrapartida, la casi total inexistencia de políticas culturales que redimensionen al audiovisual como lo que sustancialmente debe ser, instrumento de creación y no sólo transmisor de manifestaciones culturales y educativas. El problema que principalmente se ha presentado en la práctica pedagógica como consecuencia de esta situación es que una cierta tradición docente, para la cual lo primero debe ser el verbo, ha desestimado el extraordinario poder de atracción que el cine y la televisión ejercen sobre millones de seres humanos, y especialmente sobre los niños. Así, al analfabetismo de la letra, mal que abunda en la mayor parte de nuestros países, vino a sumarse el analfabetismo de la imagen, padecimiento común, aún en aquéllos que pudieron asistir a una escuela” (Trapaga, 1997).

El lenguaje audiovisual permite adentrarse en el estudio de la sociedad, conocer culturas diferentes a la propia, formar visiones en torno a acontecimientos pasados, presentes y futuros, nos permite juzgar, ponernos en el papel de los personajes históricos más relevantes y preguntarnos el porqué de sus actos y del devenir del mundo. La Academia de Cine Leonardo Favio fue concebida como un proyecto de escuela de cine popular que permite formar mediante una enseñanza teórico-práctica, que faculta a los jóvenes para resignificar y apropiarse de los conocimientos, desarrollando así su capital simbólico, cultural y económico. Es por eso que este trabajo busca demostrar la importancia de los espacios populares de educación donde se incluya el lenguaje audiovisual.

Presentación del problema

De un adelanto tecnológico en la revolución industrial a fines del siglo XIX nace la oportunidad de crear un nuevo lenguaje: el cinematográfico. Este no requiere de un aprendizaje analítico para leerlo, esto no ocurre con la literatura que precisa de un proceso analítico para la comprensión de los signos que son utilizados en la escritura. Este poder de representación en imagen y sonido del ser social, lo hace único.

Los adelantos tecnológicos son medios de comunicación cuando la sociedad los apropia culturalmente. Películas, publicidades, telenovelas y noticieros moldearon la sociedad del siglo XX en menos de 50 años con el discurso del poder hegemónico-dominante. El nuevo lenguaje que en apariencia era inocente y cuasi divino es el ideal para una industria cultural de reproducción del discurso de las superestructuras de poder para la deconstrucción de lo popular: “*La burguesía tuvo la idea diabólica de utilizar este nuevo juguete para distraer las masas populares*” (Vertov, 2011).

La revolución digital que comenzó a fines de siglo XX le encontró el lugar para seguir expandiéndose y mutando. Se apropió del mundo digital en el siglo XXI siendo el lenguaje más usado. Hoy la construcción de lo real social está atravesada por el audiovisual que gira en la red. Los nuevos medios manejan el big data para predecir o inducir nuestros deseos y luego nos bombardea audiovisualmente. Los datos y algoritmos de las redes sociales son utilizados para desarrollar perfiles psicológicos del ciudadano/usuario logrando una manipulación real a través del contenido audiovisual, esto nos lleva a desempolvar la anticuada teoría de la aguja hipodérmica y repensarla con el servicio de microfocalización (*microtargeting*) que prestó la empresa Cambridge Analytic hasta el año 2018. Alexander Nix, CEO de Cambridge Analytica, al comparecer ante un comité del Parlamento británico reconoció trabajar entre otros países en el año 2015 en Argentina para ejecutar una campaña anti-kirchnerista, pero se negó a revelar para qué cliente fue ideada. Este dato es crucial para entender la urgencia de una alfabetización audiovisual en la región. El capital cultural y simbólico del lenguaje audiovisual es la garantía de una democracia menos vulnerable en la modernidad líquida. En la convergencia digital, la Escuela Popular de Cine tiene por cumplir una función que queda en segundo plano, pero no menos importante en Latinoamérica, como lo es el achicamiento en la brecha digital. El uso de un software básico como Word o Excel es una base mínima para no ser un analfabeto digital en el año 2019.

Objetivo específico

Realizaremos el estudio de caso de la Cooperativa de trabajo Academia de Cine Leonardo Favio y su influencia sobre el desarrollo personal de alumnas/os que estudian o estudiaron allí al menos un año completo en el periodo que abarca desde el año 2013 al año 2018.

Marco Conceptual

El lenguaje es un instrumento de comunicación pero primero es un instrumento de poder

Pierre Bourdieu

La construcción del ser social moderno que hasta la década de 1960 era exclusivamente de las instituciones tradicionales le fue disputada por el mercado que puso las nuevas condiciones de sociabilidad. Los medios audiovisuales forman parte del mercado y son una herramienta fundamental para generar la modernidad líquida. El lenguaje audiovisual es consumido por la sociedad que puede interpretar el mensaje explícito, sin embargo en su mayoría es incapaz de ver el connotado. La tv, el cine y las nuevas plataformas educaron la infancia de la sociedad actual.

En Argentina no todos los sectores sociales tienen acceso a estudiar el lenguaje audiovisual para diferenciar lo denotado de lo connotado en el mensaje audiovisual, este proceso es fundamental en la creación de una comunidad más tolerante y democrática.

Los individuos que acceden a la formación en el lenguaje audiovisual obtienen un capital valioso para disputar su posición en el campo social. Forma parte de las industrias culturales y entre ellas es la industria que más genera capital económico. La escuela popular de cine también es una generadora de empleo de valor para el individuo. El lenguaje audiovisual es un capital simbólico, cultural y material. La palabra comunicación deriva del concepto de *Communicare* del latín compartir algo, poner en común.

Para avalar la fundamentación teórica del trabajo se utilizarán los conceptos citados en las siguientes citas:

Considero una conquista si nosotros los intelectuales descubrimos medios por los cuales los grupos y movimientos populares conozcan mejor lo que ya están conociendo (Paulo Freire, 1989).

Cuando los sujetos no poseen el capital y las capacidades lingüísticas que les permitan apropiarse de los significados, comprenderlos e intercambiarlos, no logran integrarse al grupo (Pierre Bourdieu, 1997).

Resulta esencial que todos los hombres y mujeres, de todos los ambientes sociales y culturales, tengan oportunidad de participar en el proceso del pensamiento colectivo (Sean, McBride 1980).

El poder puede moverse con la velocidad de la señal electrónica; así, el tiempo requerido para el movimiento de sus ingredientes esenciales se ha reducido a la instantaneidad. En la práctica, el poder se ha vuelto verdaderamente extraterritorial, y ya no está atado, ni siquiera detenido, por la resistencia del espacio (el advenimiento de los teléfonos celulares puede funcionar como el definitivo “golpe fatal” a la dependencia del espacio: ni siquiera es necesario acceder a una boca telefónica para poder dar una orden y controlar sus efectos. Ya no importa dónde pueda estar el que emite la orden [...]) (Zygmunt Bauman, 1999).

La televisión construye relatos y fantasías que los productos circulantes en el mercado ayudan a reproducir y recrear en el patio de la escuela o a la hora de la siesta [...] Este es el aporte de la televisión: colaborar en la construcción de los marcos de referencia en base a los que algunos productos serán deseados, usados y otros tantos rechazados u olvidados [...] Así, entonces, como bajo los efectos de un extraño juego de luces y sombras, se delinea una dinámica sociocultural dialéctica: mientras el mercado de productos para la infancia se vuelve más notorio y visible, los procesos de socialización de la infancia en, por y para el mercado se tornan menos evidentes a los ojos de quienes se mueven dentro de él (V, Minzi, 2003).

El 1 de julio del año 2011 la UNESCO, en la ciudad de Fez, propagó un currículum sobre la alfabetización en medios para que se convierta en la base de los currículums escolares de todo sistema educativo. El foco del currículum se sitúa en tres puntos:

- El conocimiento de la información y de los medios de cara a la construcción de un discurso democrático.
- La evaluación y el análisis de los medios y los contenidos.
- La producción y el uso de los medios (Pérez Tornero, 2012: 13).

El currículum de la UNESCO es el primer paso para introducir un programa esencial, pertinente para las instituciones de formación del profesorado y para los responsables políticos, de quienes se espera que tomen las necesarias decisiones para asegurar que el importante trabajo de la alfabetización mediática e informacional no se detenga (Wilson, 2012: 23).

Trabajo de pre-investigación

La Academia de Cine Leonardo Favio (ACLF) comienza a funcionar en el año 2013 como la primera y única escuela de Cine de la zona de Tigre. Actualmente tiene su sede en Polo Productivo CTEP Tigre, en Don Torcuato. Sergio Vera, Eduardo Peduto, Lucas Martínez, egresados del Taller de Cine Contemporáneo de Vicente López, y Ariana Bouzon, egresada de la ENERC, son los que dan comienzo a la ACLF, luego se acoplaría en el año 2014 Diego Labat que introduce el guión con una mirada metódica de trabajo, en el año 2015 se incorpora Jorge Croce egresado del CIEVYC quien continúa con el criterio del guión como herramienta técnica, y José Luis Arias de formación de oficio actoral con él se comienza a experimentar lo que es hoy la materia de dirección actoral. En el año 2017 se suma Daiana Vera, egresada del Liceo en puesta escénica de Córdoba en Dirección de arte. Esta mezcla de formaciones hace de la ACLF un híbrido natural entre escuela formal y taller.

En el año 2018, la cátedra de dirección actoral formada por José Luis Arias es continuada por Fernando Richat, y Ariana Bouzon deja sentadas las bases de la cátedra de producción para que Bárbara Kuhk egresada de la ACLF tome el rol de instructora completando un ciclo en el que los que se formaron en la escuela popular de cine, se quedan a transmitir lo aprendido a el otro.⁴⁵

Una escuela popular de cine no podría hacerse sin la colaboración de vecinos del territorio, Maira Domínguez es una docente que ayudó en los primeros pasos del armado del proyecto en la parte pedagógica, Gonzalo Benedetti trabajador municipal

⁴⁵ En la actualidad el plantel de instructores es el siguiente:

Bárbara Kuhk, Producción/realización/Sonido

Fernando Richat, Dirección actoral

Daina Vera, Dirección de arte

Sergio Vera, Montaje/realización/historia del cine

Eduardo Peduto, Análisis de films/historia del cine

Jorge Croce Guión/Realización

Lucas Martínez, Dirección de fotografía/Realización/Comunicación/Historia del cine

colaboró en los primeros años con la gestión de sillas para las proyecciones, logística y locaciones, Nicolás Leguizamón electricista de oficio solucionaba las primeras proyecciones callejeras y dictaba clases especiales sobre seguridad en la materia de dirección de fotografía.

Método de enseñanza audiovisual

“Estudia cine, aprende haciendo” es el slogan de la escuela, y como todo en La Favio no salió de un estudio de marketing, salió de propuestas que se hablaron en clase con el grupo inscripto en el 2013. A la pregunta de por qué anotarse en La Favio la respuesta casi sin pensar siempre fue “Vení a contar tu historia” el slogan que también utiliza desde 2018.

A pesar de esto el lenguaje audiovisual que enseña la escuela no escapa al clásico. En este sentido, no sigue a la escuela de Fernando Birri o al manifiesto de Dziga Vertov en la puja ideológica por la creación de un nuevo lenguaje que escape al lenguaje dominante de David Griffith. Es el método de enseñanza el que, a partir de lo práctico, puede generar una estética nueva por falta de recursos en lo que refiere a una producción tradicional o por la diversidad del capital cultural de los alumnos/as. Este es el punto de encuentro que tiene con la metodología de Fernando Birri y Dziga Vertov.

En cuanto a la gestión, la escuela funciona con el modelo cooperativista, obtuvo la figura de personería jurídica de cooperativa de trabajo limitada matrícula nacional 56663 en el 2017. Actualmente mantiene una cuota social de \$700 que son utilizados para viáticos y equipamientos. A partir del 2019 la personería jurídica da sus frutos con la firma de un convenio de coordinación de talleres audiovisuales con el municipio de Tigre, este apoyo logra establecer una base para el pago de las horas cátedras de los instructores por 1era vez y destinar los ingresos por la cuota social a equipamientos e insumos. En el 2019 se entregan por 1era vez diplomas con certificado municipal con el aval de la firma del intendente Julio Zamora y certificado por la Confederación de trabajadores de la Economía Popular (CTEP) avalado con la firma de Milca Sosa Secretaria general de CTEP región Tigre.

En el 2018 en articulación junto con la CTEP Tigre con la aplicación de la herramienta del salario social complementario se logra formar la Unidad Productiva

Audiovisual (UPA) que está conformada por egresados/as de La Favio introduciendo el audiovisual a la economía popular.⁴⁶

El siguiente informe comprende un relevamiento de datos del año 2013 al año 2018 de alumnos, exalumnos y egresados que hayan cursado al menos un año completo.⁴⁷El rango etario de cursada es de 16 a 21 años con un 56,5% y de 26 años en adelante un 34,8%, con casos excepcionales de hasta 61 años.

Rango etario	Porcentaje
16-21	56,5%
22-25	8,7%
26-31	17,4%
31-adelante	17,4%

La mayoría de los alumnos residen en Tigre siendo el 60,9%, un porcentaje importante de la población de nuestros alumnos proviene de los partidos vecinos de Malvinas Argentinas el 17,4% y el 8,7% de San Fernando.

Municipio de residencia	Porcentaje
Tigre	60,9%
Malvinas Argentinas	17,4%
San Fernando	8,7%
Escobar	4,3%
CABA	4,3%
San Isidro	4,3%

En cuanto al sexo del alumnado tiene una distribución equitativa natural de ambos sexos durante las cursadas.

⁴⁶ Logros por gestión con el estado:

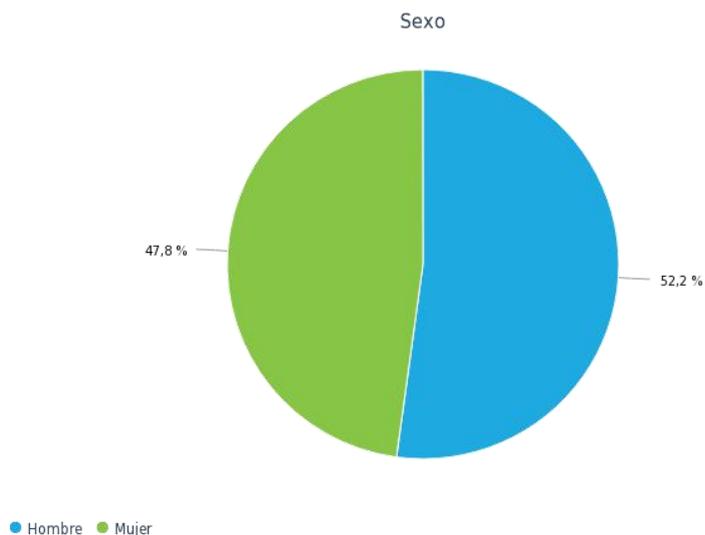
2014 Ganador Fondo Municipal de las Artes (FMA) adquirimos pantalla y proyector para funciones de cine móviles

2015 Equipamiento otorgado por la Dirección de Juventud del Ministerio de Desarrollo de la Nación para la utilización en las clases

2017 Ganador Fondo Municipal de las Artes, adquirimos grabadora de sonido profesional

2019 convenio de coordinación de talleres audiovisuales con el Municipio de Tigre

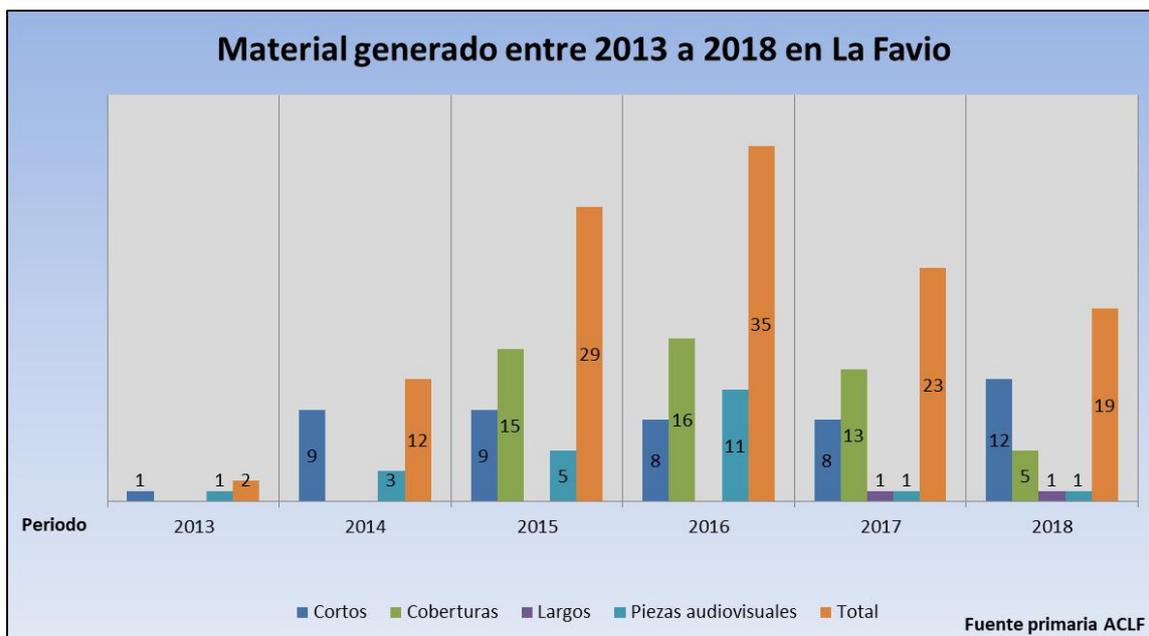
⁴⁷ Fuente: 23 encuestas anónimas vía plataforma Survio ACLF

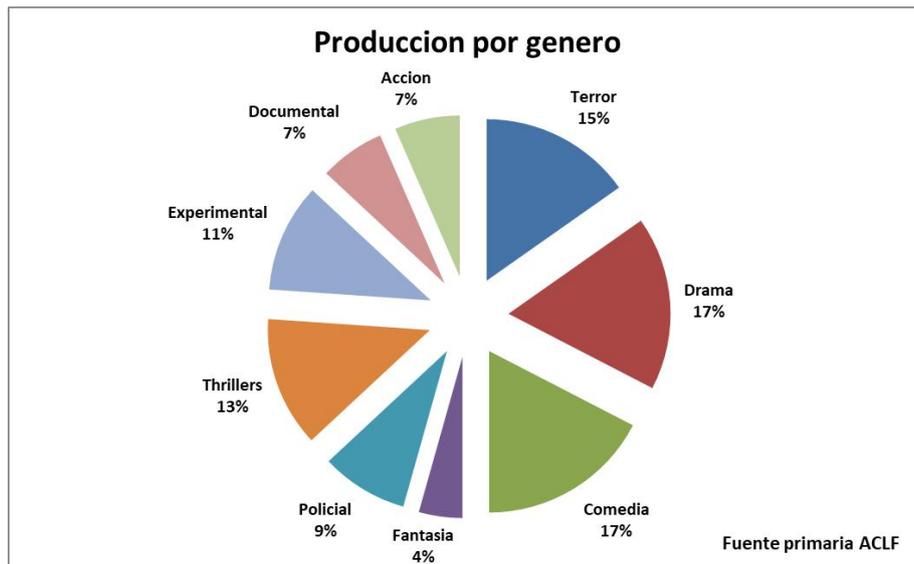


En las cursadas del año 2013 al año 2018 hubo una producción de 47 cortometrajes, 2 largometrajes estrenados y 70 piezas audiovisuales. Estas producciones son el patrimonio cultural propio de los alumnos y de su entorno social.

Link reel de la ACLF <https://youtu.be/k4tvIslk1zY>

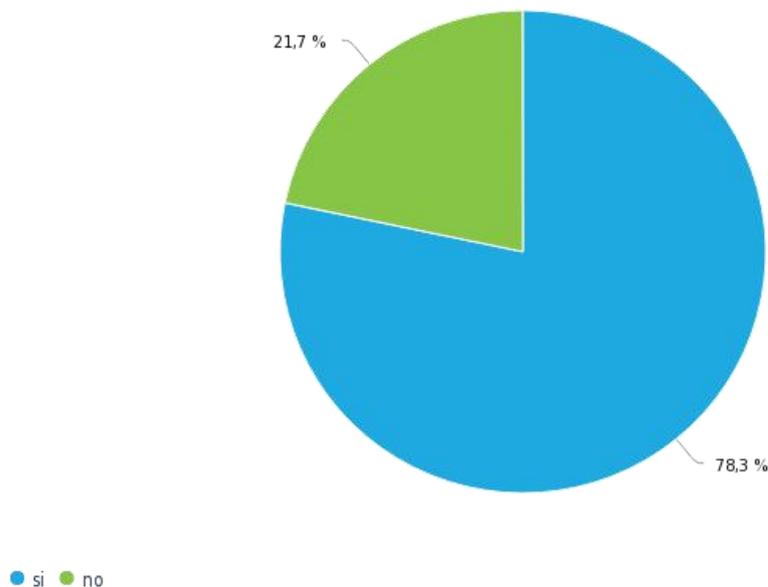
Link Favio de Hierro <https://play.cine.ar/INCAA/produccion/5871>





La ACLF trabaja con alumnos del sector socioeconómico bajo y medio-bajo por este motivo no solo sirve para democratizar las miradas, es también una herramienta que acorta la brecha digital: el 17,4% no sabía usar Word, el 43,5% el Excel, el 82,6% el Photoshop y el 87% el Adobe Premiere al inscribirse. Estos programas son utilizados durante la cursada en las distintas materias generando una alfabetización digital.

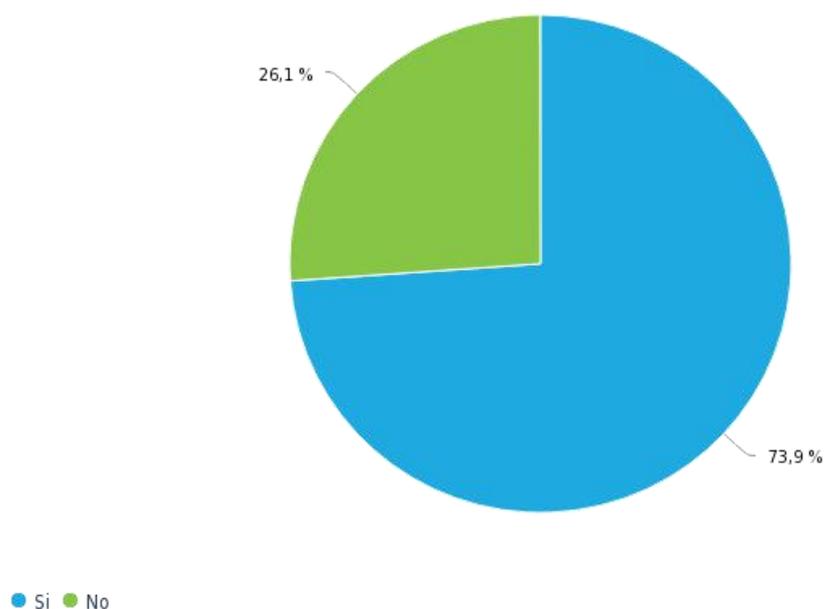
Tenias acceso a una computadora en tu hogar cuando te inscribiste en La Favio?



El sector socio económico con el que la ACLF trabaja no solo necesita de posibilidades educativas a su alcance para desarrollarse individualmente, también necesita espacios de pertenencia que actúen como contención. En los salones entre los alumnos nacieron

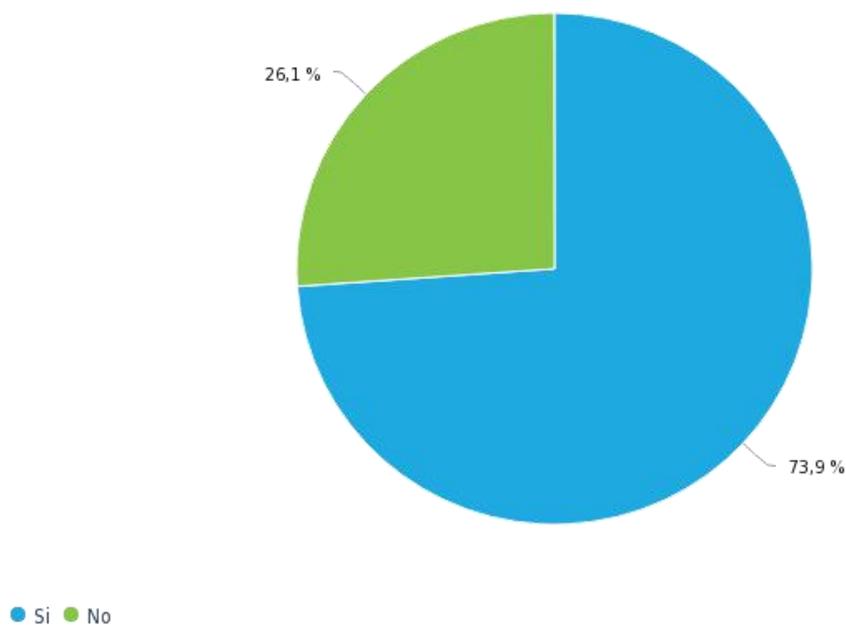
muchas sociedades que perduran más allá de la cursada y hoy son parte del sector audiovisual de la región norte del conurbano bonaerense

En las producciones que participaste al finalizar la cursada, ¿los colegas en su mayoría eran del ámbito de La Favio?

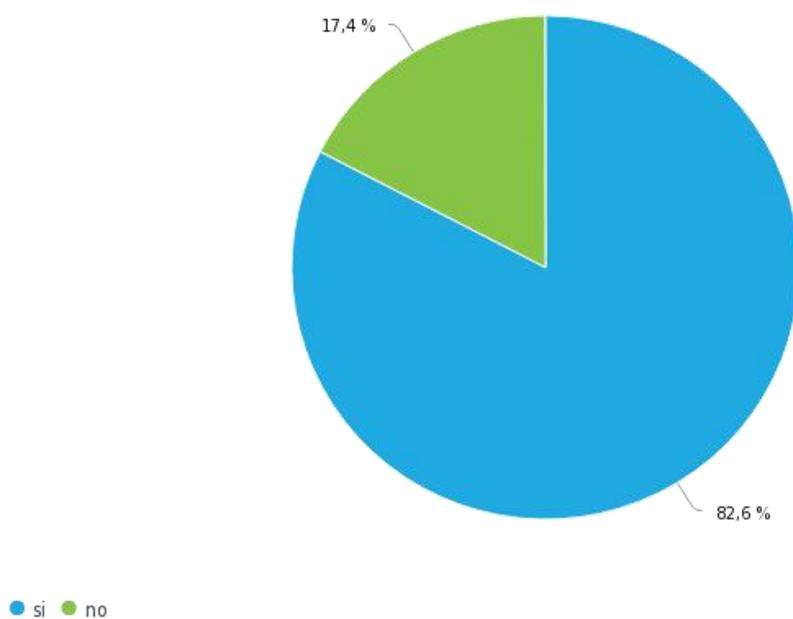


El desarrollo del capital económico del alumno de la escuela popular de cine es la apropiación de los conocimientos del lenguaje audiovisual adquiridos y usados como su principal fuente de ingresos o como complemento a otras áreas laborales.

Consideras que cursar en La Favio fue motivo de que ingreses en el mundo laboral audiovisual



Aplicas el audiovisual en tu trabajo o estudios superiores como complemento



El capital simbólico del lenguaje audiovisual es muy importante para el desarrollo de la persona en el campo social actual. Los inscriptos tenían el 17,4% el secundario incompleto y el 13% lo estaba cursando. El 82,6% respondió que su paso por la ACLF lo motivó a seguir estudios superiores o universitarios. Las carreras elegidas en su

mayoría están vinculadas al audiovisual, teatro o literatura. La Universidad Nacional de General Sarmiento del partido de Malvinas Argentinas es el lugar más elegido para seguir sus estudios, luego se distribuyen entre Vicente Lopez y Universidades de CABA.

Podemos concluir que la alfabetización audiovisual como capital simbólico, cultural y económico en el desarrollo de las personas dentro de la sociedad es de suma relevancia para la misma.

Bibliografía

Aguaded Gómez, José Ignacio; Sánchez Carrero, Jacqueline. (2008). “Niños y adolescentes tras el visor de la cámara: experiencias de alfabetización audiovisual”. En: *Estudios Sobre El Mensaje Periodístico*, 14, 293-308. Recuperado de <https://revistas.ucm.es/index.php/ESMP/article/view/ESMP0808110293A>

Barthes, Roland (1957). *Mitología*. México: Siglo XXI Editores.

Bauman, Zygmunt (2000). *Modernidad líquida*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Birri, Fernando (1962.) *Cine y subdesarrollo*. Universidad del Litoral. Santa Fe, Argentina

FES Comunicación. Documento n° 14 (2014) El cine comunitario en américa latina y el caribe. Bogotá, Colombia. Gráficas Gilpor SAS.

Bourdieu, Pierre (1987). “Los tres estados del capital cultural”. En Landesmann, Mónica (Trad.) *Sociológica*, UAM- Azcapotzalco, México, núm 5, 11-17.

Bourdieu, Pierre (1988). *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Ciudad: Taurus.

Bourdieu, Pierre (1990). *Sociología y cultura*. México: Grijalbo.

España Trápaga, Francisco (1997). “¡Escuela e imagen, hoy!”. En *Comunicar*, núm. 8. ISSN 1134-3478. Recuperado de <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=158/15800809>

Hall, Stuart (1980). “Codificar y Decodificar”. En: *Culture, media y language*. London, Hutchinson.

Minzi, Viviana (2003). “Mercado para la infancia o una infancia para el mercado. Transformaciones mundiales e impacto local”. En: Carli, Sandra (Dirección). *Estudios sobre comunicación, educación y cultural. Una mirada a las transformaciones recientes de la Argentina*. Buenos Aires: Editorial Stella-La Crujía ediciones.

Moya Jorge, Tamara (2018). “Hacia un canon de la alfabetización cinematográfica: identificación y análisis de los contenidos utilizados con estudiantes preuniversitarios en España”. En *Communication & Society*, vol. 32(1), 235-249.

Pallarès Piquer, Marc (2014). “El legado de Paulo Freire en la escuela de hoy, de la alfabetización crítica a la alfabetización en medios de comunicación”. En *Revista Interuniversitaria*, núm 1, vol. 26.

Verón, Eliseo (1981). *Construir el acontecimiento*. Barcelona: Gedisa.

Vertov, Dziga (2011). *Memorias de un cineasta bolchevique*. Buenos Aires : La marca editora.

Wolf, Mauro (1987). *La investigación de la comunicación de masas. Crítica y perspectivas*. Buenos Aires: Ediciones Paidós Iberoamérica.

ALGUNAS CUESTIONES ALREDEDOR DE AVENGERS ENDGAME Y LAS CONSECUENCIAS NO DESEADAS DE LA ACCIÓN, CAOS, AZAR, SENTIDOS COMUNES Y MERCADO

Lucas Rozenmacher

IDH-UNGS

lrozenma@campus.ungs.edu.ar

Resumen

El trabajo intenta indagar sobre las formas posibles de analizar las perspectivas, miradas, puntos de vista y expectativas que se enuncian sobre un momento particular de una sociedad en una producción cinematográfica determinada. En este sentido se utilizará como disparador tetralogía filmica *Avengers* a cargo del estudio Marvel y se tomará particularmente como elementos de análisis las dirigidas por los hermanos Russo.

El objeto de tomar estos filmes como disparadores para el trabajo es el de poder establecer un diálogo entre las consecuencias no deseadas de la acción y entender a las prácticas situadas en tradiciones, modos de ver el mundo y las formas de comunicarse entre los actores. También intenta entender qué ocurre cuando la política del desacuerdo no llega a establecer algún grado de acuerdo, tanto en el desarrollo de la trama como en el modo de interpelar a los espectadores.

*“(…) imposible
restaurar la sonrisa
en la que estábamos
sabiamente acurrucados
imposible
restaurar el abrazo sonriente
la plenitud de la existencia
del despertar
o justo antes del despertar
imposible restaurar la tesura
en la que habíamos ocultado nuestro rostro
para que nuestra visión
no se transformará
en un simple azar(…)”
Jean-Luc Godard*

No es sólo cuestión de monedas

Como primera cuestión, debemos decir que *Avengers Endgame* es un fenómeno a observar en la cultura pop contemporánea, y lo es por varios motivos que comenzaremos a mencionar en este trabajo.

Es necesario aclarar con antelación, que este no será una oda al film de los hermanos Russo, sino que intentaremos abordarlo como fenómeno estético-comercial,

cruzando una serie de cuestiones que nos permitirán dar una mirada a los modos de pensar y producir cine en la actualidad.

El primero de ellos es que *Avengers endgame* es, por ahora, la película más taquillera de la historia, con una recaudación de UD\$ 2.797.800.564, un presupuesto de UDS 356.000.000, con algunas particularidades del mercado y que llegó casi a los cuatro millones de espectadores en la Argentina.⁴⁸

En principio debemos aclarar algunas cosas aquí con respecto a la distribución de las pantallas utilizadas para la proyección de este film, y es que durante la primera semana se establecieron desde la distribuidora algunas cuestiones:

- No se vendían entradas con descuentos (club la nación / Clarín 365 / Cine Fan, etc.)
- Se ocuparon 714 de las poco más 1.000 pantallas existentes en el país. (Diego Batlle, *otros Cines*, mayo/2019 - Sinca)
- Se proyectaron en hasta 4 o 5 salas en aquellos complejos en los que había una cantidad total de 9 o 11 salas de proyección.
- Se utilizaron espacios INCAA para proyectar una producción de Marvel Estudios y Disney Pictures.⁴⁹

Esta distribución monopólica del espacio cinematográfico podría explicar parte del llamado éxito de espectadores que mencionábamos anteriormente, pero no puede dar cuenta, de alguna manera, *el porqué* de esta reacción en un público que se volcó a estas salas superando a un éxito anterior de taquilla como lo fue *Avatar* de James Cameron o la misma *Titanic*, que en palabras de Sofía Cazerres da cuenta de un fenómeno de épocas distinto (Revista Caligari, 2019) dado que aquí debemos tomar en cuenta algunos factores distintos de comercialización como lo son los materiales de merchandising de juguetes en la “Cajita Feliz” de Mc Donald’s o los mismos vasos y baldes de los cines de las cadenas Cinemark – Hoyts.

A esto se le sumó una campaña invasiva en sitios de crítica y en distintos programas de radio y televisión que funcionaron más como infomerciales que como espacios dedicados a la crítica cinematográfica, además de la publicidad previa en lugares como youtube.

⁴⁸ Fuente: www.boxoffice.com septiembre 2019.

⁴⁹ Fuentes *Otros Cines*, IMDB, cinesargentinos.com.ar , Diario Clarin.

De todas maneras, con esta descripción sólo estaríamos refiriéndonos a una parte del modelo de negocios que presentó a la productora Marvel-Disney con la misma Disney como distribuidora y creemos que hay dos cosas más a tener en cuenta para poder intentar entender este fenómeno.

Una de esas cuestiones, es el diálogo que se va estableciendo entre las distintas películas del llamado “Universo Cinematográfico Marvel” que fueron veintiún películas antes de la llegada de *Endgame* y que hoy en día cuenta con una producción más, vinculada con el hombre araña (*Spiderman Lejos de casa*)⁵⁰, en las que se pueden ir estableciendo vínculos no sólo por las historias en sí que se van mostrando a lo largo de los films, sino que también pueden encontrarse vinculaciones aún más potentes en lo que se dio por denominar como escenas post crédito y que consistieron en ir adelantando conexiones y partes de historias que luego se desarrollarían en algunas de las películas posteriores y que abrieron la puerta en el caso de *Endgame* a una nueva saga con el hombre araña como protagonista ocupando el rol de iron man.

Estas decisiones se fueron estableciendo a partir de ir conectando a los distintos comics con el formato cinematográfico, en donde algunos de los personajes no encontraron un desarrollo similar al del formato papel como Capitana Marvel o el mismo Thanos (el titán loco) o Thor el dios del trueno.

Este ejercicio de transposición, es en sí un tema de tesis sobre los modos de repensar la estructura narrativa del lenguaje visual y escrito de los comics, pero no termina significando un elemento central para poder trabajar el problema que habíamos planteado en un comienzo, cuando mencionamos a la cuestión de estas obras como una combinación entre producciones de entretenimiento, modelos de negocios y obras de arte.

La segunda cosa para tener en cuenta el análisis de este fenómeno, en cuanto a la resolución de una trama que en palabras de Martin Scorsese da cuenta de una matriz narrativa que no permite sorpresas en cuanto a la resolución de las historias.

Es decir, para poder avanzar en esta otra instancia, que intente entender algunas de las resoluciones de la trama y que pueda darnos algunas pistas sobre este modo en los que se resuelve el planteo estético de las películas, debemos abordarlo desde una

⁵⁰ En este film veremos cómo vinculan la continuidad de este súper héroe como una resignificación del personaje y la continuidad de otro de los súper héroes como *Iron Man* que termina teniendo algo que podríamos denominar como un suicidio altruista, si utilizáramos para entenderlo una categoría durkheimiana para comprender la resolución del conflicto con Thanos y el cierre, provisorio, a esa disputa.

perspectiva que contemple tres cuestiones que son resueltas de distintas maneras en el film y que son a saber:

- La consecuencia no deseada de la acción (Weber Max, 1992)
- La disputa entre paradigmas (Kuhn Thomas, 1992)
- La construcción de las memorias (Aprea Gustavo, 2015)

Consecuencias inesperadas, el objeto era sujeto

“Muchos de los elementos que definen el cine tal y como lo conozco están en las imágenes de Marvel. Lo que no existe es revelación, misterio o peligro emocional genuino. Nada corre peligro. Las imágenes están hechas para satisfacer un conjunto específico de demandas y están diseñadas como variaciones sobre un número finito de temas.”
Martin Scorsese

Una de las posibles formas de entender qué ocurre en una sociedad es la de intentar entender los actos y las prácticas que las personas establecen para poder intervenir, modificar y relacionarse en sus medios.

A esto Max Weber lo denomina como la “*Acción Social*” y a estas acciones las tipologiza como acciones con arreglo a valores o a fines, afectivas o tradicionales que permiten enmarcar a las prácticas y al sentido en que se establecen esas acciones sobre lo ocurrido.

Esta mínima introducción, este sobrevuelo general, hemos decidido presentarla aquí para comprender algunas cuestiones que irían a contramano de entender lo que planteara Weber sobre aquellos actos que ocurren sin que pueda establecerse algún tipo de mediación o resolución esperable.

Nos referimos a lo que denominaremos como las *consecuencias no deseadas de la acción* Max Weber en donde planteaba que a partir de que se produjeran las acciones comenzaban a desarrollarse otras operaciones que podían modificar de manera inesperada el sentido de la propia acción (Weber M,1992).

Aquí nos referiremos, sucintamente, a la función que cumplen, en lo que podríamos denominar como vida cotidiana, a la aparición azarosa de nuevos factores inesperados que no habían sido contemplados a la hora de pensar una acción y sus consecuencias.

En este tramo nos referiremos a algunos momentos en particular. En principio una película anterior de la saga (*Avengers infinity war*) que en el supuesto orden establecido tendría con *Endgame* algo así como dos películas en el medio (*Ant-man* y *Capitana Marvel*).

En *Infinity War*, en su final la mitad de la población de todo el universo, no sólo de la tierra, a partir de un simple y sencillo chasquido emitido por Thanos termina significando su desvanecimiento y se transforman, desde una perspectiva bíblica polvo, volviendo al origen y a la esencia del planeta, “de polvo somos y al polvo vamos” (La Santa Biblia, Antiguo Testamento y Nuevo Testamento, 1950).

En esta acción en la que van desapareciendo y volviéndose ese polvo y esa tierra, viene acompañada con personajes que se esfuman y héroes con un gran arraigo en la cultura pop occidental como el Hombre Araña, u otros más cercanos en el tiempo como Scarlet Witch o el Pantera Negra y producía una sensación de desazón y desesperanza a quienes quedaron recordando a aquellos que ya no estaban.

Aquí se genera una conexión con Ant-man y la Capitana Marvel pero también se producen una serie de situaciones que van presentando condiciones y acciones inesperadas en los distintos personajes y que terminan de ser reforzadas cuando los *Avenger* logran ubicar a Thanos, en *Endgame* y lo asesinan de manera inesperada cuando lo encuentran en algo así como un lugar alejado de todo, un jardín del edén en el que ese *titán loco* desarrolla lo que podríamos denominar como el descanso del guerrero y Thor, el *Dios del Trueno*, de manera irreflexiva y movido por la venganza y la pasión, le corta la cabeza al ver que Thanos había logrado desactivar a las llamadas gemas del infinito porque entendía que ya no tenían sentido y habían cumplido su propósito.

Cuando ocurre esto, el mismo Thor pierde de algún modo su sentido en la identidad del personaje y se convierte en un sujeto doliente y temeroso que en las formas termina remitiendo al personaje de los hermanos Cohen *el Dude*, pero también se funde en las pieles Ben Stone de *Ligeramente embarazados* y a Dupree de *Tres son multitud* de los mismos directores de la zaga dándole una perspectiva de humanidad frágil a un dios originado en la mitología nórdica y proveniente del lejano Asgard con destino en el Valhalla.

O la resolución que termina tomando Ojo de Halcón en la que termina siendo un vengador y justiciero por mano propia, mitad Zatoichi, mitad Mamba Negra y en el mismo camino nos encontramos con un nostálgico Steve Rogers a quien luego de quitarse la barba que lo vestía en la película anterior, decide participar en espacios de

encuentro y terapia grupal a aquellos que habían sufrido las pérdidas de sus seres queridos, de sus amores, de sus trabajos y que intentaban volver a comenzar relaciones con otras personas, pero que en la misma acción se dejaban invadir por la una melancolía que no podían terminar de superar. Era juntarse para hablar de sus compañeros, de la desaparición y del desvanecimiento de sus vínculos y que en el caso del mismo Steve Rogers mencionaba, nuevamente y va a terminar trastocando su propio presente para recuperar el contacto con lo que él denomina como el amor de su vida, aquella mujer que luego de haber estado congelado durante 70 años en el fondo del mar no estaba más y que en final, por los artificios del tiempo vuelve para vivir una vida plena junto a ella que lo esperaba como el primer día si que de ese modo se hubiera modificado ni un ápice de la historia.

A esto se le suma el terror que se produce la mención de Thanos frente a Thor como si fuera la evocación de Woldemort frente a los magos que habían tenido que luchar en contra de la magia negra a lo largo de los siete tomos y los ocho filmes.

Este recorrido y las citas que se van desplegando podrían entenderse como distintos guiños para un público cinéfilo que busca contar con algún grado de empatía e identificación con las historias, pero no termina de alcanzar para entender cómo se despliega en un mundo de espectacularidad que cuestiona Comolli, en cuanto a que concluye armando historias que puedan ser digeribles a partir de un modelo de entendimiento simple.⁵¹

Pero, como decimos, este entendimiento no puede terminar de concretarse, dado que a partir de la mención de películas como *Volver al futuro* o *Terminator 2* termina planteando la necesidad de trastocar lo ocurrido y poder modificarlo para lograr que todos aquellos que se habían desvanecido en el aire pudieran volver a reaparecer, confirmando, de algún modo la sentencia de Scorsese sobre que el cine de franquicia en estos tiempos no deja lugar a la incertidumbre.

A partir de esta acción que vincula al universo cuántico con acciones mágicas y situaciones inesperadas, volverán a aparecer, casi sin explicación, solo a partir de alguna suposición de que aquellos que habían desaparecido con el chasquido del índice y el pulgar de Thanos, se encontraban inmersos y detenidos en el universo cuántico y que a

⁵¹ Entendemos que la producción de los más de veinte films que se hablan a través de las historias, de los personajes y de las escenas poscrédito van formando un público que se extiende en un trabajo sostenido por poco más de 11 años, es decir desde 2008 con la primera de las películas de Iron Man, pero que además se sustenta en los casi ochenta años de películas que vinculan a alguno de estos superhéroes con la década del cuarenta del siglo pasado con la aparición de Capitán América.

partir del hallazgo de las gemas y del tronar a cargo de Hulk, aparecerá llamado por el celular Laura, la mujer de Ojo de Halcón y todos los demás van a volver a encontrarse con sus seres queridos, pero en ese mismo instante van a encontrarse con una nueva consecuencia no deseada de la acción, con una nueva sorpresa que venía avisándose a lo largo del primer tramo del film.

Dentro de estas consecuencias no deseadas vamos a encontrarnos con tres instancias en las que van a ocurrir actos inesperados e indeseados, pero entendibles. El primero es el suicidio altruista de Black Widow, en donde esta termina tirándose por un despeñadero, no sin antes luchar con su amigo Ojo de Halcón por ver quien entregaba su vida y luego de la refriega con su amigo, ella termina triunfando en su entrega, porque antes de culminar con su acto heroico, ella le aclara que él tenía una familia que lo esperaba y ella lo hacía para cuidar a lo más cercano que tenía como familia que eran ellos.

La otra situación que podríamos identificar como no deseada, es la intromisión de Thanos en ese instante de quiebre y recuperación de los seres queridos, de la irrupción de una afuera que vuelve, y esto se da a partir del encuentro de un mismo personaje que transita entre dos momentos, con la característica particular de que Nebula, está compuesta por una parte orgánica y otra parte ciborg y este componente electrónico e inorgánico termina traicionando, de alguna manera, a sus amigos Los Vengadores.

La última consecuencia ya la mencionamos en las primeras páginas y es la de Iron Man que se sacrifica para el bienestar común y asegurarse el triunfo de la humanidad y los mundos contra la oscuridad de Thanos y sus ejércitos haciendo tronar por última vez las gemas del poder.

Insisto, todo esto transcurre mientras se cruzan algunas hipótesis sobre a dónde fueron a parar todas las personas que se desvanecen y se esfuman en *Infinity War*, porque luego vuelven a resurgir y a partir del diálogo que tienen Peter Parker (más conocido como el Hombre Araña) con Stark (Iron Man) en donde Peter le cuenta a Stark que de repente el Doctor Strange comenzó a hacer círculos y le dijo que ahora era el momento de volver: Magia, Resurrección, Ciencia e Invocación, todo junto y a la vez.

Esta disputa entre el mundo ideado por Thanos y aquel que conocían aquellos vivían en el universo, nos pone en esa doble situación de pensar en lo que Kuhn plantea como el modo de resolver lo que denomina “revoluciones científicas”, en donde la posición y la perspectiva de certezas que ha sido superada, pugna por volver a

imponerse o intenta establecerse como sentido y realidad por primera vez, de manera plena. En este choque también vemos cómo termina ocurriendo luego que es el desaparecer, de manera casi mágica, con el tronar de dedos de Iron Man, la posibilidad de que Thanos y su ejército volvieran a reintentar la acción a partir de terminar en ese universo no explicado, desvaneciéndose, haciendo figuras de desespero entre el viento que sopla persistente.

¿A dónde van estas vidas cuando se desaparecen? Puede ser que terminen en la gema del Alma como se resolvía en la “saga del infinito”, pero al producirse una serie de dispositivos y situaciones que fuimos describiendo a lo largo de este breve trabajo en donde observamos que, en gran medida, las decisiones que fueron tomando los personajes, tuvieron que ver más con una búsqueda de comodidad del espectador, formado en más de una década bajo el código discursivo del “Universo Cinematográfico Marvel”, frente a lo que se había presentado en la primera parte del film de esta saga en particular, que en el avance de una historia que buscará darle carnadura y profundizara los conflictos de los personajes en su desarrollo como tales y también los conflictos que los mismos espectadores se plantean luego de ver los films terminó quedando a medio camino y sustentando lo que plantea Scorsese en los párrafos ya citados.

En toda esta saga hay una cuestión que nos llama la atención, y es que a diferencia del spin off de Star Wars: *Rouge One* en donde todos terminan muriendo, de manera colectiva para arribar a un fin último mayor, que es el de poder salvar la galaxia de las garras del lado oscuro, en *Avengers*, este sacrificio sólo está reservado para quienes terminan siendo “los mejores” la Viuda Negra e Iron Man, una que se sacrifica para que su amigo recupere a su familia dándole ese sentido a su propia vida y el otro para que todos vuelvan a vivir la vida de la misma manera a antes de Thanos.

Por último, aquí haremos una breve referencia a algunos detalles sobre la perspectiva que presenta la película frente al problema de transitar una memoria traumática, debiendo aclarar que hay otros dos temas que son mencionados pero no resueltos en la película, uno es la cuestión racial en la que se da un pasaje del legado del Capitán América a Sam Wilson, así sin más y el pasaje de “ahora nos encargamos nosotras” cuando en plena lucha el Hombre Araña les cede el guante con las gemas a la Capitana Marvel, aunque luego termina resolviéndolo Iron Man.

Este tema lo planteó Lucrecia Martel durante el ejercicio de la presidencia del jurado en Cannes durante 2019 cuando dijo que “sustituir a un héroe por una heroína no

es suficiente, es el género lo que hay que repensar la concepción de qué es acción, de si es posible pensar un género de acción sin enemigos o si siempre hay que construirlo”.

Para culminar con este breve intento de análisis del fenómeno, es la cuestión de cómo maneja la pérdida, en donde este tránsito de atravesar la memoria lo presentan como un freno tortuoso y no querido, en el que cada uno de los pasos significa intentar avanzar, pero con un ancla inamovible, con un frenando la posibilidad de continuar, construyendo un presente en bases al propio pasado, pero sin vistas de un posible futuro.

Aquí, a diferencia de lo que plantea Marx en el *18 Brumario de Luis Bonaparte*, en el cual manifiesta que vivimos empujados por las cabezas de los muertos que nos martillan para continuar (Marx Carlos, 2005), en esta película parece que esa acción fuera la contraria, en la que cada uno de ellos se quedan detenidos llorando la ausencia del pasado sin marca de salida.

Si esto que narramos, lo pensamos desde la perspectiva argentina, en donde se pasó por una escenario que podría ser equiparable, sólo desde la significación simbólica, como fue la de enfrentarse a la situación de no saber en dónde estaban y en gran parte de los casos, en donde están los seres queridos, y que a partir de eso no se hubiera podido seguir construyendo nuevos dispositivos y acciones, nos hubiéramos encontrado con una realidad como la que plantea *Avengers*, una ciudad devastada, con los Meets como equipo desaparecido y todos recordando que ya no estaban, con un estadio y barrios abandonados y anclados en la idea de que la solución era volver el tiempo atrás, pero si bien podemos señalar distintos momentos de rememoración, estos fueron condensando en todos los casos una necesidad de modificar el presente y forjar un futuro a partir de delinear la verdad con herramientas que dieran cuenta del pasado traumático.

Si lo pensamos desde la perspectiva argentina esta solución, casi mágica, termina significando un problema para enfrentar y construir el presente y generar mecanismos que funcionen como contenedores y frenos a ese otro paradigma que lo quiere arrasar todo, con la perspectiva de *Avengers* podemos entender que ocurre lo contrario a lo que podríamos decir como *Nunca Más*, dado que el film propone mandar a todo el mal que nos quería destruidos con la solución malthusiana primero y con la aniquilación total de los “malos” después, en lugar de generar mecanismos de penalización a esos actores y de reparación de las víctimas luego insistimos que esta propuesta de Marvel-Disney no es posible pensarla dentro del esquema del *Nunca Más*.

De manera preocupante y para poder trabajar sobre las audiencias, pero también para pensar sobre este mundo fluctuante y líquido en el que las percepciones son cambiantes y los hechos muchas veces no terminan de contrastarse con lo real, la determinación de *Avengers end game* es una resolución para estar alertas sobre la liviandad con la que se resuelven estas situaciones que en lugar de procesos de crecimiento y sanación se piensa en la acciones de la negación y resolución mágica frente a la tragedia y que mientras esta no ocurra, todo lo demás va a dejar de ocurrir.

La construcción de otro monstruoso y deshumanizado al que su aniquilación se vuelve un acto incuestionable y posible habla de lo que plantea Martel sobre la necesidad de pensar cómo se construyen los públicos a partir de la generación de demonios, para cambiar el mercado este cambio debe contar con una disputa estética y con la decisión de generar nuevas modalidades de la construcción narrativa de la acción.

Bibliografía

Apra, Gustavo (2015). *Documental, testimonios y memorias. Miradas sobre el pasado militante*. Buenos Aires: manantial.

Autores varios (1950). *La Santa Biblia. Antiguo y Nuevo Testamento*. Nueva York : Sociedades Bíblicas Unidas.

Batalla, Juan (2019). “Lucrecia Martel en Venecia: ‘Yo no escrache a Polanski, jamás prohibiría a un artista, es una barbaridad’”. Recuperado de <https://www.infobae.com/america/cultura-america/2019/08/30/lucrecia-martel-con-infobae-en-venecia-yo-no-escrache-a-polanski-jamas-prohibiria-la-obra-de-un-artista-es-una->

[barbaridad/?fbclid=IwAR1LqGYQ6fVu6ClhINPdNZ5JeaR8bbhObtGG9IL7snM4i-WzqKuljvgOmXk](https://www.infobae.com/america/cultura-america/2019/08/30/lucrecia-martel-con-infobae-en-venecia-yo-no-escrache-a-polanski-jamas-prohibiria-la-obra-de-un-artista-es-una-barbaridad/?fbclid=IwAR1LqGYQ6fVu6ClhINPdNZ5JeaR8bbhObtGG9IL7snM4i-WzqKuljvgOmXk)

Batlle, Diego (2019). “Avenger endgame sigue batiendo records”. Recuperado de <https://www.otroscines.com/nota-14562-avengers-endgame-sigue-batiendo-records-en-argentina-y>

Kuhn, Thomas (1992). *La Estructura de la Revoluciones Científicas*. México: Fondo de Cultura Económico.

Marx, Carlos (2005). *El 18 Brumario de Luís Bonaparte*. Buenos Aires: Longseller.

Scorsese, Martin (2019). “Dije que las películas de Marvel no son cine, por favor déjenme explicar. El cine es una forma de arte que te trae lo inesperado. En las películas

de superhéroes nada corre peligro”. Recuperado de <https://www.nytimes.com/2019/11/04/opinion/martin-scorsese-marvel.html>

Weber Max (1992). *Economía y Sociedad*. México: Fondo de Cultura Económica.

Cines Argentinos críticas varias (2019). Recuperado de <https://www.cinesargentinos.com.ar/pelicula/5906-avengers-end-game/>

Box office (2019): www.boxoffice.com

IMDB (2019): <https://www.imdb.com/title/tt4154796/>

Sinca (2019): <https://www.sinca.gob.ar/VerDocumento.aspx?IdCategoria=1>

TEMPESTRAP CONURBANER. IDENTIDADES RELACIONALES, PASOS DE TRAP Y VOCES
ESCÉNICAS

Leandro Hilario Torres

UNDAV - TAE

leantorres@gmail.com

Resumen

La deriva que La Tempestad de William Shakespeare desencadenó en Latinoamérica expandió el debate en torno a lo decolonial en su obra y también entre los lenguajes del arte y sus implicancias en las instituciones culturales. La centralidad de la pieza con sus personajes conceptuales, fueron analizadas por un conjunto de intelectuales latinoamericanos que ampliaron sus alcances y nutrieron la resonancia de sus figuras enunciativas al traer al presente situado las voces del proceso de conquista y dominación. El proyecto Yespir es una exploración audiovisual que se propone subvertir las posiciones discursivas de una historia situada en esta isla próspera. En el set de videos que lo integran se trama una hipótesis decolonial con el objetivo de investigar las narrativas locales en las que se inscriben la voz y los cuerpos del desmontaje de la modernidad. En este videoclip se ponen en juego las identidades subjetivas e institucionales que toman a los lenguajes del arte para instalar la expresión adversarial de los conflictos a fin de delinear las posiciones agonistas que forcejean en la cultura, y en este caso particular, en el interior de los debates en la provincia de Buenos Aires, en donde el trap Conurbaner se baila en el Teatro Argentino de La Plata.

El presente escrito forma parte del procedimiento realizado para la producción de dos videos, ambos disponibles en el canal de youtube *TAE Oficial*, que integran la ponencia presentada en las IV Jornadas de Cultura y Lenguajes Artísticos desarrolladas en la UNGS en noviembre de 2019.

Otra vez, otra Tempestad

La deriva que La Tempestad de William Shakespeare desencadenó en Latinoamérica expandió el debate cultural en torno a lo decolonial en sus dimensiones estético políticas. La centralidad de la pieza radica en la potencia de sus personajes conceptuales⁵² que

⁵² “Desde los comienzos de los años 90 del siglo XIX, *The Tempest* se convirtió en una de las más recurridas fuentes de metáforas políticas y culturales de Hispanoamérica y el Caribe. Antes que por la presencia de tropos coloniales (como el canibalismo) en su trama y personajes, o la posible alusión al naciente colonialismo inglés en las Américas, la obra hace parte de la historia cultural latinoamericana

resuenan insistentes en la historia cultural latinoamericana. Un conjunto de intelectuales ampliaron sus alcances y nutrieron las vibraciones de sus figuras al traer en diversos momentos de *nuestrahistoria* las voces del proceso de conquista y dominación. Podemos situar, en un mapa de referencias genealógicas, a Rubén Darío, José Martí, Paul Groussac, José Rodó, George Lamming, Oswald de Andrade, Aimé Césaire y Roberto Frenández Retamar para citar a quienes sirvieron de coordenadas en las lecturas que implicaron la producción de los videos de referencia.

El proyecto *Ñam Ñam Ñam, una deglución de la Tempestrap*, es una exploración audiovisual que se propone subvertir las posiciones discursivas de sus protagonistas con el objetivo de investigar las narrativas locales en las que se inscriben la voz y los cuerpos del desmontaje colonial.

Como parte del proyecto comencé a indagar la relación que establece la pieza con la identidad política de memoria americana, así como los territorios y cuerpos que atravesó. La investigación se extendió del campo textual al escénico y pasó luego a la creación colectiva en el lenguaje audiovisual. En la realización de este trabajo se enlazaron los cursos de producción sonora y audiovisual que desarrollaron en 2018 y 2019 en la TAE (la escuela de arte y oficios del teatro Argentino de la ciudad de La Plata) que aportaron no solo conocimiento técnico específico, sino también teorías, saberes, miradas y reflexiones que nutrieron la propuesta original. En cada uno de los videos las posiciones de los integrantes del equipo se presentaron móviles e intercambiables, en la que los roles de producción técnica se abrieron en un esquema elástico de rodaje y edición.

En los videoclips que se presentan, el *tempestrap* Conurbaner y el *lyrics* del mismo trap, se ponen en juego las identidades subjetivas e institucionales que toman a los lenguajes del arte para reflexionar sobre la expresión adversarial de los conflictos a fin de delinear las posiciones agonistas que forcejean en la cultura contemporánea, y en este caso particular, en el interior de los debates en la capital de Buenos Aires, en donde el trap se baila en las calles porteñas de poder (inter)nacional y vigilancia global y que resuenan en espacios y subsuelos del teatro Argentino, epicentro de la política pública cultural de la provincia conurbana. Ambos audiovisuales integran *Ñam Ñam Ñam, una*

por las insistentes lecturas, reescrituras y apropiaciones que han hecho de sus dramatis personae, en particular Calibán, Próspero y Ariel. Verdaderos personajes conceptuales o agentes de enunciación retórico-cultural para pensar y definir América Latina y diversos proyectos nacionales e identidades” Carlos Jáuregui (2011)

deglución de la Tempestrap conformada por un set de siete videos en los que se hilvana una hipótesis decolonial de la deriva calibanesca.

Trío

La figura del Calibán indómito y sublevado de Fernández Retamar es la que mayor influencia tiene para acercarnos a la potencia que reside en la indocilidad de los dóciles, en las resistencias activas y en la perseverancia del insistir a pesar de los artilugio del poderoso que se esconde y enmascara en Prósperos que ejercen sus dominantes posiciones en la relación.

El dilema que presentan Calibán y Ariel, prefigura la tensión de ese entre-lugar en donde cabe una política entera de la cultura, la literatura y el lenguaje, afirma Daniel Link (2013) pero que se convirtió ya en un triángulo especular con lo norteamericano, advertirá, omnisciente desde las teorías del panamericanismo. El trilema entonces formulado, será clave para contextualizar las voces del trap.

La referencia a la tríada que conforman Próspero, Calibán y Ariel pone en debate la relación de dominación colonial, patriarcal y hegemónica; tanto como las resistencias y negociaciones en las que se conjugan las fuerzas de estos tres personajes. En el artículo de Escobar Negri (2013) las posiciones relacionales se inscriben en las oscilaciones de los juegos del poder, y es, en ese pasaje, en donde se pueden anclar las palabras de nuestro Kalibán.

Trap or not Trap

Al traspasar los lenguajes del texto a la escena y de la escena al audiovisual, se masticó un nuevo tono que devino en la producción de una pieza musical que a modo de laboratorio de experimentación sonorizó la textura de una *trapeada* de Kalibán en el trilema mencionado.

El tono escénico del Shakespeare teatral se deglute en los parlamentos y las voces que suenan en audiovisual y en las relaciones performáticas de la lengua.

En el caso específico de *Conurbaner* se trabajó sobre una pieza musical del género, o subgénero del trap, no entraré en ese debate aquí ya que abundan las posiciones que lo definen como tal o cual. Referente de la década del noventa en Estados Unidos, el trap es el argot yanqui para la venta de drogas, y su sonoridad mantiene fuerte influencia del hip hop y del rap; ya que también se usan sintetizadores, cajas rítmicas, subgraves, hi-hats de subdivisión binaria o ternaria, y abundante auto-

tune. Lo importante no son las notas musicales, sino los efectos sonoros. Sus letras tratan básicamente del mundo *high society*, las drogas y el sexo y sus cantantes son mayoritariamente varones jóvenes veinteañeros que erotizan exageradamente su posición heterosexual siendo un refugio para misóginos, machistas y otras subtipologías del patriarcado. El mainstream del trap mostró su evidente homofobia al comenzar el año 2019 con el asesinato por odio a la orientación sexual del puertorriqueño Kevin Fret, el primer trapero abiertamente gay.

Hay por supuesto excepciones. Recientemente, ya que es un fenómeno actual y en ascenso en la cultura juvenil, se hizo viral el video de la trapera feminista peruana Renata Flores Rivera que en lengua quechua intenta desarmar la cosificación de la mujer andina y poco a poco socavar los cimientos hipermasculinizados del género.

En Argentina la proliferación de traperos se verifica en la masividad alcanzada en youtube de visualizaciones de videos y enlaces compartidos en redes sociales. Neo Pisteá alcanzó los más de cien millones de visitas, Paulo Londra también. Los clips de Duki, Ysy A, Cazzu y Khea llegan al millón por semana. Los seguidores se multiplican en días. Bastante menos repercusión alcanzó El Doctor, un trapero que se etiqueta como *trap del conurbano* y que sus videos empiezan a picar en punta en ese nuevo género de las redes virales. El panorama nacional se presenta variado, con intérpretes profesionales y amateurs, con videos de costoso despliegue en producción y otros caseros y de bajo costo. El trap se abre paso con mucho estereotipo y poco quiebre en el sentido colonial.

Conurbaner

El cordón del conurbano. El primer cordón, algo así como la cinta que contiene la avalancha de un lado que se rebalsa y excede. El segundo y el tercero, todos anillos de contención. Conurbano es Escenario, tal como lo denomina Gabriel Kessler en el prólogo que inicia el sexto volumen dedicado a la Historia de la provincia de Buenos Aires, el vasto territorio multiforme de la Argentina que se presenta como un territorio de fecunda experimentación social por su heterogénea composición social urbana y cultural (Kessler, 2015: 13).

Reintroduciendo en la agenda de preocupaciones académicas y del foro público, el conurbano es descripto por Gorelik como un escenario social en tensión permanente entre corrientes y desprendimientos de aristocracia rural, burguesía industrial, capas de

trabajadores y oleadas renovadas de desclasados. El escenario urbano disputa la calle y el espacio público. El escenario cultural, el teatro.

El conurbano se tira unos pasos en la capital provincial, en el encuentro con *high society* que espera en el foyer a que empiece la función de algún concierto u ópera. Lugar calibanizado de la investigación, relacionado con la ciudad civilizada y su aire arielista siempre dispuesto a mostrar la disciplina correcta en una relación de asimilación y dominación controlada. El trap excede, y contrapone, las posiciones de la ciudad con sus alrededores en la estratificación y diferenciación educativa, un leimotiv que se desparrama en la construcción cultural del conurbano.

Máscara del teatro social

La localización elegida para el videoclip *Conurbaner* fue el teatro Argentino. La sala principal se encuentra cerrada hace tres años y su escenario quedó ausente de representación. El foyer del segundo piso es el único acceso habilitado, sus laterales son ventanas que permiten verificar el emplazamiento del edificio del arte en el eje fundacional de la ciudad, en perfecta alineación urbana con las sedes que representan el poder político provincial de un lado, y el poder político y religioso local del otro; de la gobernación y la legislatura, a la municipalidad y la catedral de La Plata. El teatro Argentino se encuentra en el medio.

El escenario es el centro de producción simbólica de un teatro y un lugar privilegiado de encuentro agonista. Cuando la organización es de carácter público, toda su burocracia administrativa y financiera es expuesta en su programación. La dinámica oficial cobra un sentido total. El Centro Cultural y de las Artes Teatro Argentino localizado en La Plata, ciudad capital de la provincia de Buenos Aires, constituye una institución clave para la expresión adversarial de los conflictos y sus salas y espacios, cuadriláteros de combate de representaciones y peleas agonistas. La teoría que despliega Chantal Mouffe sobre el modelo adversarial, la lucha agonista y sus anotaciones sobre las prácticas artísticas serán referencias directas en la realización de las piezas audiovisuales y en la institucionalidad destartalada de su escenario vacío y devenido, en sus accesos, en locación.

La magra producción escénica del teatro oficial expuso una política institucional de vaciamiento que eclosionó en agosto y septiembre pasado con las manifestaciones públicas de trabajadorxs que reclamaban por su fuente laboral. Una disputa en acto de tragedia shakespeareana.

En el caso de la Lyrics del tempestrap se trabajó centralmente con la edición de imágenes de circulación de acceso público de internet, con videos que circulan en las redes abiertas de circulación de imágenes. En buscadores de google y en horas de youtube se accedió a archivos audiovisuales sobre la cumbre del G20, en la que un poderoso grupo de acción global, conformado por mandatarios de países colonialistas, imperialistas, hegemónicos y algunos invitados, sesionó en la ciudad de Buenos Aires en los días que rodabamos *Conurbaner*. Esta pieza entonces, se construye como desprendimiento contextual del videoclip, en un paso fugaz de la prosperidad lejana.

CoNURbAN3R

Guiado por la premisa de Murray Schafer cuando afirma que “el lenguaje es sonido como significado y la música es sonido como sonido...y para que el lenguaje funcione como música, es necesario primero hacerlo sonar y luego hacer de esos sonidos algo festivo e importante”, la textualidad musical de *Conurbaner* es una construcción de significados superpuestos de un paisaje sonoro de interpretaciones sobre los personajes, noticias nacionales y declaraciones políticas que se empalman e insertan a las voces de lxs protagonistas de la cumbre del G20. Kalibán trapea su discurso decolonial enfrentando a Ariel y a Próspero, marcando su desobediencia en un parlamento situado, con resonancias al discurso político y al decir de la calle. Tira nombres de las instituciones por las que su voz no podía habitar según las declaraciones del poder temporal de una gobernadora que se vanagloriaba de afirmar que el acceso educativo superior era para pocos, que esos conurbaners no llegarían a la universidad. Kalibán mastica y escupe los adjetivos con los que es nombrado, señalado y estigmatizado. Deglute las estrategias descalificadoras del otro y las convierte en poema bastardo, que el poder oficial no reconoce.

“Las personas no solo adoptan una lengua sino que la usan de manera creativa. El argot, el albur y el lunfardo son ejemplos de cómo un grupo minoritario y autogestionado crea sus propios códigos dentro de un idioma dominante” (Taylor, 2011: 16) el lunfardo barrial de los wuachines, el argot de los insert de las palabras en inglés y el *tré bon nivel* que otorga el francés en cualquier composición musical occidentalizada, son fundamentales para la construcción de este trap y como modo de expresar el sonido callejero de un conurbano de voces y palabras que se yuxtaponen en un habla barroca, que acentúa la significación de un trap que deconstruye las premisas del género en relación a los temas que aborda; ya no se tematiza a la *high society* a la que se quiere

pertenecer sino que se ironiza sobre ella a la vez que se adscribe a una *low society* sin miramientos, haciendo de la función performativa de la comunicación el acto del habla. Arte en acción y vivo. La lengua se convierte en la materia prima del arte de la performance y la práctica vocal será la expresión que complementa el significado ya que se verá distorsionada por los efectos del género que acompaña de este modo la distorsión literaria de la pieza original.

Al ser la voz de apertura hacia el significado, como enuncia Schafer, el trapear las palabras resonaron el cuerpo cultural, social e histórico tanto como al musicalizarla pudimos acceder al punto en el que se inviste de sentido. Si las vocales proveen el vuelo de la palabra, Conurbaner se inicia desplegando las alas, estirando las *a* hasta convertirlas en *u* para volverla palabra vocal. La secuencia de una base tecnológica predeterminada y disponible en internet, será entonces el soporte para amplificar la textualidad y el recurso elegido en la creación de esta pieza, que ajusta el significado musical al sentido estético: un hit.

Identidades latinoamericanas, sujetos del conurbano, instituciones provinciales, escuela de arte y oficios, teatro, trap, G20, Shakespeare y Kalibán. El modo de intervención se mastica y deglute en una jornada de cultura en la que se propone desmontar desde el lenguaje del arte la modernidad colonial de nuestras voces y prácticas cotidianas.

Bibliografía

Federici, Silvia (2015). *Calibán y la bruja*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Tinta Limón.

Fernández Retamar, Roberto (1993). *Calibán*. La Habana

Fernández Walker, Gustavo (2015). *Colón: teatro de operaciones*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ed. Eterna Cadencia.

Gorelik, Adrián (2015). “Ensayo introductorio Terra incógnita, para una comprensión del Gran Buenos Aires, en el Gran Buenos Aires”. Provincia de Buenos Aires/Ciudad Autónoma de Buenos Aires: UNIPE Editorial Universitaria/ Edhasa

Jáuregui, Carlos (2005). *Canibalia. Canibalismo, calibanismo, antropología cultural y consumo en América Latina*. La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas.

Kessler, Gabriel (2015). *El Gran Buenos Aires*. Provincia de Buenos Aires/Ciudad de Buenos Aires: UNIPE Editorial Universitaria/ Edhasa

Link Daniel (2013). “Volvemos calibanes: del panamericanismo al Mercosur”. Recuperado de

https://www.academia.edu/5153069/Volvemos_calibanes_del_panamericanismo_al_Mercosur_Daniel_Link

Mouffe, Chantal (2011): *En torno a lo político*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Mouffe, Chantal (2014). *Agonística. Pensar el mundo políticamente*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Negri, Matilde (2013). “Entre Calibán y Ariel. Apuntes para una lectura sobre la identidad en el pensamiento teórico-literario de América Latina”. En *Algarrobo-MEL* Vol. 2, Núm. 2. Recuperado de

<http://revistas.uncu.edu.ar/ojs/index.php/mel/article/view/124>

Shakespeare William (2011). *La Tempestad*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ediciones Libertador.

Schafer Murray (1970). *Cuando las palabras cantan*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ricordi Americana.

Taylor, Diana y Fuentes, Marcela (2011). *Estudios avanzados de performance*. México: Fondo de Cultura Económica.

EN TORNO A LAS ARTES ESCÉNICAS CONTEMPORÁNEAS

Diego García Lombardi

UNGS

diegui_glombardi@hotmail.com

Resumen

El presente trabajo tiene como objetivo hacer manifiesta la dialéctica determinismo-libertad del espacio escénico a través del análisis de dos obras realizadas en el Club artístico y cultural Arenga, ubicado en el barrio de Acassuso. Para dichos análisis se utilizarán en mayor y menor medida las concepciones descritas por Patrice Pavis en su Diccionario del teatro de: espacio dramático, espacio escénico, espacio escenográfico, espacio lúdico, espacio textual y espacio interior.

La dialéctica que se quiere hacer manifiesta mostrará entonces las relaciones no solo entre el espacio escénico y la producción de sentido, sino también entre el espacio Arenga y la producción de sentido. Nótese aquí que el Club artístico y social no será estudiado desde una óptica sociológica ni histórica, sino en términos de producción de sentido teatral, para lo cual se hilará fino entre la relación que tienen sus productores con su propio espacio. El valor de este trabajo reside en actualizar los estudios sobre espacios independientes de producción teatral para poner en foco que nuevos modos tienen estos nuevos espacios para producir y hacer aportes a la producción de sentido.

Historia de una columna

Arenga se autodefine como un Club artístico y social. Esencialmente es una escuela de teatro y un teatro independiente, si bien sus actividades incluyen otras disciplinas artísticas. Se encuentra ubicado en el barrio de Acassuso, en la zona norte del conurbano bonaerense. Creado en el año 2013, funcionó en distintos espacios hasta ubicarse en el que actualmente alquila, desde el año 2015. Este lugar tiene la particularidad de tener un ambiente muy grande con una columna en el medio de la misma, ambiente que devino en la sala principal. Debido a la imposibilidad de remover esta columna (por motivos económicos, de alquiler y un posible riesgo estructural) Arenga ha decidido incorporar la misma a su diseño de sala. El diseño devino entonces en dos gradas enfrentadas que dejan el escenario en el medio de dos plateas de espectadores, similar a lo que sucede en una cancha de tenis, ya que la columna en el medio del escenario lo divide en partes iguales visualmente.

El presente trabajo tiene como objetivo hacer manifiesta la dialéctica determinismo-libertad del espacio escénico a través del análisis de dos obras realizadas en Arenga. La primera es *Criminal*, de Javier Daulte. La segunda es una obra cuya autoría es el mismo director de Arenga, Gonzalo Lanusse. Lo interesante del segundo caso será observar además cómo el espacio dramático fue muy probablemente determinado en la dramaturgia por el hábito de habitar la sala de Arenga. Para dichos análisis se utilizarán en mayor y menor medida las concepciones descritas por Patrice Pavis en su *Diccionario del teatro* de: espacio dramático, espacio escénico, espacio escenográfico, espacio lúdico, espacio textual y espacio interior.

La dialéctica que se quiere hacer manifiesta mostrará entonces las relaciones no solo entre el espacio escénico y la producción de sentido (harto estudiadas y analizadas), sino también entre el espacio Arenga (su historia, su espacio, su columna) y la producción de sentido. Nótese aquí que el Club artístico y social no será estudiado desde una óptica sociológica ni histórica, sino en términos de producción de sentido teatral, para lo cual se hilará fino entre la relación que tienen sus productores con su propio espacio. Un análisis de este tipo también puede encontrarse en abundancia (icónico es el caso del Sportivo Teatral), pero el valor de este trabajo reside en actualizar los estudios sobre espacios independientes de producción teatral para poner en foco que nuevos modos tienen estos nuevos espacios para producir y hacer aportes a la producción de sentido.

Criminal, nosotros y ellos

La primera obra a analizar es *Criminal, pequeña tragedia sobre una transferencia contratransferencial*, escrita por el reconocido dramaturgo y director Javier Daulte y dirigida por Claridad Andresen. Andresen ha formado parte de Arenga prácticamente desde sus inicios, como actriz en el 2013, 2014, 2015, sumándose como estudiante del grupo de puesta en escena en el 2017, como asistente de grupo en el 2018 e incorporándose definitivamente al cuerpo docente en 2019 dictando el seminario de iniciación sin abandonar su labor como actriz. Adicionalmente, trabaja como productora de la Varieté de Arenga.

El caso de Andresen es paradigmático del multitasking de los espacios independientes, por lo que su trayectoria resulta relevante no solo dentro del espacio escénico sino además del espacio económico y administrativo. Ésto se verá traducido en la producción de sentido porque se dará una *apropiación total* del espacio, y

explicaremos a continuación de qué modo.

Desde la instalación de Arenga en su domicilio actual, todas las obras que realizó Andresen como actriz se desarrollaron con el esquema de las gradas enfrentadas con la columna en el medio, por lo que su espacio actoral se ha estructurado en reiteradas ocasiones de una manera similar, o con los mismos límites físicos, variando si, el espacio en el cual transcurre la ficción. Notablemente, además, en el 2017, protagonizó *Fuera de Cuadro*, escrita también por Javier Daulte. Esta puesta tuvo una notable producción en lo que refiere a los cambios de locaciones dentro del mismo espacio escénico.

Aquí entonces, no es de sorprender que la primera obra que eligiera dirigir Andresen fuera una obra de Daulte, no solo por un probable gusto personal por el dramaturgo, sino además por la particular relación que tuvo el espacio Arenga con una de sus obras. Adicionalmente, *Criminal* se presta muy claramente para la libre interpretación de la disposición escénica, siendo la primera didascalia la siguiente: “la acción se desarrolla en tres ámbitos: dos consultorios de psicoanálisis y la casa de Carlos y Diana. Estos ámbitos pueden estar delimitados entre sí, o puede optarse por la superposición de espacios” (Daulte, 1995: 2).

La directora eligió dividir el escenario en dos consultorios de psicoanálisis, superponiendo la casa de Carlos y Diana a ambos consultorios cuando fuese necesario. La obra trata a *grosso modo* de la relación de dos pacientes entre ellos y con sus respectivos terapeutas, conociéndose los últimos por la urgencia de evitarse un crimen, el asesinato de una paciente (Diana) en manos del otro (Carlos).

En este caso, la disposición de los ámbitos enfrentados y divididos claramente en dos plantea una dicotomía que se basa en un “nosotrxs” y en un “ellxs”, que modifica los sustantivos o adjetivos que lo acompañan según el ámbito en el que se encuentren. Es decir, cuando los terapeutas se encuentran juntos son “nosotrxs” doctores y “ellxs” pacientes, más cuando se encuentran en un consultorio o en otro se transforma en “nosotrxs” Bruera y Diana y “ellxs” Dra. A y Carlos (que contraponen dos modos de terapia distintos, uno basado en la inyección de algún fármaco y el otro basado en algún tipo de tratamiento más tradicional psicoanalítico).

Hay sin embargo, un “nosotrxs” y un “ellxs” que se mantiene a lo largo de toda la obra, y es el hecho de que los terapeutas son quienes tienen la posición de poder. Ellos son quienes pueden evitar el potencial crimen, son quienes pueden drogar a los pacientes, son en suma, la autoridad que maneja las vidas de Carlos y de Diana. La obra

sin embargo toma un giro y los terapeutas se ven atrapados en un plan que habían elaborado los pacientes para liberarse de esa autoridad. Andresen decide manifestar esta inversión de la dinámica de poder mediante una inversión de la utilización del espacio, quedando ambos doctores en un lado de la columna (una muerta y el otro autor de un crimen) y ambos pacientes (libres y empoderados) del otro.

Mediante esta hipérbole que produce la disposición espacial es que se puede observar de parte de Andresen la apropiación total que se mencionó anteriormente. A su vez, la dialéctica determinismo-libertad se hace claramente manifiesta, ya que la partición visual obligada por la columna es explotada en un recurso retórico por parte de la directora. Su recorrido como actriz es en gran parte explicativo, ya que como señala Pavis: “esta estructuración llega incluso, a determinar una ocupación codificada y señalizada del escenario: Creación de campos y de casillas en el tablero de ajedrez de las relaciones humanas [...]” (Pavis, 2005: 169).

La directora, ocupó previamente a su debut más de una posición en el tablero de ajedrez de Arenga. En su *opera prima*, plasma en su dirección lo que el espacio había hecho con su cuerpo cuando actriz y cuando docente, exteriorizando su espacio interior al espacio que la vio incluso como administradora económica de las periódicas variedades.

La Distorsión: pasado y futuro

Contrario a lo estipulado en la introducción, *La Distorsión* no fue pensada para la actual sala de Arenga, sino que su primera presentación se remonta al año 2014, previa al asentamiento del Club en su actual locación. Cuatro años después, ya con el asentamiento definitivo en el lugar y con un funcionamiento aceitado, el dramaturgo dispuso darle una temporada a esta comedia distópica explotando el espacio escénico. Haremos foco aquí en el uso que optó por darle el realizador y qué rol jugó la dialéctica libertad-determinismo en la producción de sentido.

La trama de la obra transcurre en Argentina en un futuro no muy lejano, donde las personas pueden ser sometidas obligatoriamente a terapia de pareja si el Estado considera que las personas involucradas tienen potencial para ser compatibles. Además, el castellano neutro ha sido impuesto como obligatorio al menos para los funcionarios estatales. Así, lo que vemos de un lado de la columna es el consultorio de la funcionaria estatal (Matarazzo) donde se desarrolla la terapia de pareja, el presente. Del otro lado de la columna, observamos la historia de Luz y Paco, quienes coquetean mientras median por mostrarle el departamento a Alcides, un hombre de unos 50 que atraviesa un

divorcio y planea mudarse al departamento que actualmente cuida Luz, es decir, el pasado. En esta obra, la columna divide presente y pasado.

Como sugiere Pavis en su diccionario, “para una estructura y un espacio dramático basados en el conflicto y la confrontación, es necesario utilizar un espacio que destaque esta oposición” (2005: 171).

El escenario de Arenga no supone una adyacencia entre el pasado y el presente, supone una confrontación directa entre los hechos del pasado y los relatos del presente, tanto es así que cuando el relato de Paco o Luz no coinciden el uno con el otro, se permiten replicarse mediante la intervención directa o dirigiendo la mirada hacia Matarazzo, quien a su vez, se permite ofrecer utensillos o retirar del pasado “evidencias” para su reporte final.

Podemos afirmar que en *La Distorsión*, Lanusse crea una quinta pared que los personajes rompen constantemente, desdoblado la línea de tiempo con fines humorísticos pero que aportan a la construcción del relato.

En la sesión final, la tensión entre Matarazzo, Luz y Paco aumenta considerablemente, de forma tal que la acción transforma el escenario, antes dividido en dos, ahora en uno solo, eliminando así la división espacio-temporal para darle gran fortaleza visual a la escena y al discurso de Matarazzo, quien cambia su acento neutro a la variedad rioplatense, en una acumulación de transformaciones que acentúan la gravedad de la situación.

Es notable que discursivamente, *La Distorsión* muy probablemente manifieste preocupaciones y/o visiones de su realizador. Lo que es interesante del caso es que ante el desafío de reestructurar la puesta en escena, se haya transformado gran parte del sentido inicial que la obra haya tenido en su primera puesta en escena. La puesta con la columna dosifica de realismo y fantasía de un modo que Lanusse probablemente no haya concebido en su espacio dramático inicial, pero que halló en las gradas enfrentadas un coequiper más que adecuado para su texto.

La dialéctica a la cual nos referimos en este trabajo permite explicar por qué sostenemos que el escenario del Club y la obra analizada son coequiper a su vez del momento que atraviesa Arenga como entidad. Si bien advertimos que evitaríamos los análisis sociológicos, es una realidad fáctica que la profunda recesión que atraviesa al país impacta a todas las realidades, incluyendo a los espacios independientes de teatro. En éste contexto, Arenga realizó importantes reformas en su bufete, inaugurando el “Café Arenga”, apostando a una ampliación de los servicios que puede ofrecer además

de funciones y clases de teatro.

Lanusse, director general realiza una apuesta a una de las primeras obras de su autoría que presentó en Arenga, pero en esta oportunidad con su escenario tan característico.

Hay un continuum entre un espacio que no es nuevo pero que se modifica y una obra de teatro que tampoco es nueva, pero que también modifica su sentido al adaptarse a un espacio escénico nuevo. Arenga, y no solo Lanusse, está dotando de sentido a *La Distorsión* de una manera que excede a su realizador.

Reflexiones Finales

Al principio del trabajo nos propusimos observar como un espacio de producción teatral de la zona norte del conurbano bonaerense produce y aporta a la construcción de sentido de forma novedosa, con el fin de actualizar los estudios sobre nuevos espacios independientes teatral.

Sin dudas, la disposición tan característica del escenario es una fuente inagotable de reformulación de sentido escénico. Pavis ya había enunciado que el espacio de teatro contemporáneo es lugar de múltiples experimentaciones y de múltiples arreglos de distintas concepciones de la dramaturgia, por lo que quedarnos únicamente con las gradas enfrentadas sería un error.

En el recorrido de Andresen en el Club advertimos un punto en común con un sinfín de espacios independientes, más profundizamos y vimos cómo se articula con las características particulares del lugar para producirse el fenómeno de “apropiación total” del espacio Arenga y no solo del espacio escénico.

Al analizar la puesta de Lanusse, advertimos un punto en común entre el momento de reestructuración que atraviesa el espacio físico del Club con una reestructuración que atraviesa *La Distorsión*. Además, hay probablemente un cálido gesto del director general de “vuelta a las raíces” en la elección de la obra que ocupó la temporada central del calendario del Club. Así también puede interpretarse la elección de Andresen en el papel de Luz, y la presentación de *Criminal* en el horario siguiente al que se presentó *La Distorsión*.

Éste trabajo debería compararse con investigaciones hechas sobre otros espacios del conurbano bonaerense, para ver hasta qué punto el fenómeno de apropiación total puede observarse en experiencias similares como también para establecer cuál es la influencia de modificaciones estructurales en la elección de las obras teatrales a realizar,

o si se puede establecer un paralelismo como el que se ha realizado en este trabajo.

Bibliografía

Daulte, Javier (1995). *Criminal, pequeña tragedia sobre una transferencia contratransferencial*. Recuperado de

http://www.javierdaulte.com.ar/obras/criminal_parcial.doc

Pavis, Patrice (2005). *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*. Buenos Aires: Paidós.

TEXTO DRAMÁTICO/ACTUACIÓN. ANÁLISIS COMPARADO DE *UN DOMINGO EN FAMILIA* Y *PERLA GUARANÍ*

Daiana González

UNGS

daianagonzalez419@gmail.com

Resumen

El presente trabajo, enmarcado en una beca estímulo a la investigación CIN, aborda la problemática “Teatro materialista y producción de sentido actoral” proponiendo un análisis comparado de dos obras estrenadas a principios de 2019 en la escena porteña: *Un domingo en familia* escrita por la dramaturga Susana Torres Molina y dirigida por Juan Pablo Gómez y *Perla Guaraní* de Gabriela Pastor y Fabián Díaz. Las categorías que conforman dicho problema (teatro materialista y producción de sentido actoral) serán el marco teórico de mi trabajo. En el mismo se indagará de qué manera se inscribe en ambas puestas la tensión entre la dramaturgia y la actuación.

El análisis se desarrollará en dos apartados: en el primero, analizaremos la obra *Un domingo en familia* y plantearemos que la tensión entre texto dramático y actuación se da en términos de “resistencia”, es decir aparece como un choque estético entre dos formas diferentes de concebir la práctica escénica. En tanto en el segundo apartado, a través del análisis de *Perla Guaraní*, abordaremos la tensión texto/actuación en forma de “intercambio colaborativo”, lo cual supone pensar que ambos lenguajes resisten cualquier lógica de subordinación de uno sobre otro y trabajan colaborativamente en el acontecimiento teatral.

Introducción

A partir de un análisis comparado de *Un domingo en familia*, obra escrita por Susana Torres Molina y dirigida por Juan Pablo Gómez y *Perla Guaraní* de Gabriela Pastor y Fabián Díaz; obras estrenadas en el Teatro Nacional Cervantes y en Espacio Polonia Teatro, respectivamente. Nos proponemos indagar de qué modo se inscribe la tensión texto dramático/actuación, prácticas que se condicionan una a la otra en la producción escénica. Para abordarla, tomaremos como marco teórico las categorías “teatro materialista” y “producción de sentido actoral”. La primera, a grandes rasgos, hace referencia a un tipo de teatro que se articula bajo los principios de la negatividad, la discontinuidad y la fragmentariedad, los cuales permiten la producción de imágenes en

las que se condensa lo que Benjamin llama “verdadera experiencia” (Ferreyra 2019). Por su parte la segunda, según el director y formador de actores Alejandro Catalán, remite a un tipo de práctica escénica autónoma de elementos externos ya sea un texto dramático, las indicaciones del autor o director, etc. y que concibe al “imaginario actoral” como fuente del acontecimiento teatral (Catalán 2001).

En los siguientes apartados plantearemos, en primer lugar, que en la puesta de *Un domingo en familia* la relación de tensión entre dramaturgia y actuación evidencia una lucha de poder entre dos formas teatrales diferentes, la idealista y la materialista - por los medios que posibilitan la producción de sentido en la puesta en escena. En este marco, la actuación pensada en función de la categoría “producción de sentido actoral” aparece como uno de los campos en los que se dirime la tensión entre ambas formas estéticas. En segundo lugar, analizaremos *Perla Guaraní* y sostendremos que el texto dramático y la actuación en esta puesta pueden pensarse como formas que resisten cualquier lógica de subordinación, de una sobre otra, es decir como prácticas que trabajan colaborativamente en el acontecimiento teatral a través de unos principios materialistas. A partir de estos, el texto cede su lugar de centralidad y accede a perder sus formas mientras que la actuación se propone como un dispositivo intelectual capaz de dialogar con el texto dramático y transformarlo.

***Un domingo en familia*. La “resistencia” del cuerpo ante la ideología del texto dramático.**

Un domingo en familia, obra estrenada en mayo de 2019 en el Teatro Nacional Cervantes, fue escrita por la dramaturga Susana Torres Molina y dirigida por Juan Pablo Gómez. Su puesta se llevó a cabo en la Sala Orestes Caviglia y estuvo integrada por un elenco coral de cuatro actores y una compositora encargada de la música en escena. El eje temático de la misma era la militancia revolucionaria de los años 70.

En esta obra, la tensión texto dramático/actuación se presenta como un choque estético entre dos modos de entender la práctica escénica y la actuación como el campo en el que se dirime dicha tensión. Con respecto al primer modo es el que está inscripto en el texto y al que vinculamos con una concepción idealista de la escena en la que cobra vital importancia la conciencia como formuladora de ideas sobre el mundo. En este sentido, el texto *Un domingo en familia* de Torres Molina intenta trasladar a la escena la reflexión sobre la militancia revolucionaria de los años 70. Bajo esa premisa, la autora construye una estructura dramática que recupera un hecho histórico, el

secuestro y desaparición de Roberto Quieto ocurrido en 1975, que se despliega dramáticamente a través de registros documentales, citas textuales de discursos, canciones y alusiones a figuras históricas como Perón o Firmenich. Estos enunciados que se presentan en forma de monólogos o diálogos, según las didascalias, son relatados o leídos por cuatro personajes: una mujer y tres hombres que de acuerdo a las circunstancias, toman el rol de militantes, militares o de las figuras históricas mencionadas. En tanto su accionar transcurre en un cuadrado de arena con diversos elementos que emulan un día en la playa, clara alusión de la autora al lugar en el que fue secuestrado Quieto. Estas características se presentan en el texto de Torres Molina, bajo una notación dramática convencional que conjuga elementos heterogéneos, diálogos discontinuos y discursos fragmentarios que podrían ligarse a un abordaje materialista de la escena. Sin embargo, esos rasgos denotan por debajo un soporte causal y totalizador de los hechos cuyo marco de referencia es el día en que Quieto es secuestrado. De esa manera se crea una unidad de sentido que fija la obra a la idea previamente pensada por la autora. En esta lógica, el texto aparece como una ideología que vampiriza a la actuación volviendo a los actores en meros intérpretes del texto y su tesis final.

En tanto, el segundo modo es el que se despliega en la escena y está asociado al teatro materialista en el que las imágenes son configuradoras de experiencia (Ferreira 2019). Bajo la dirección de Juan Pablo Gómez, el soporte idealista que subyace al texto dramático es horadado por un gran dispositivo escenográfico y sobre todo actoral, que por diversos medios intentan resistir a una puesta en la que el texto y la actuación establezcan una relación de mimesis. Así, la propuesta del director explora nuevas formas de relacionarse con el texto dramático diferentes a las tradiciones teatrales que mantienen su centralidad, para acercarse a él desde: “un pensamiento teatral que viene de la actuación [que] tiene que ver más con el instante, con que no hay nada previo a la existencia del cuerpo del actor, que funda un instante privilegiado y único” (Bartís, 2000:119). Asociamos este pensamiento a la “producción de sentido actoral” la cual permite al director y a los actores de la puesta de *Un domingo en familia* desestabilizar la ideología del texto dramático y su intención de establecer una representación en la que el cuerpo del actor se torne objeto sustituto de una idea previa.

En base a lo expuesto, pensamos la puesta de un *domingo en familia* como la arena de lucha de dos estéticas que ponen en tensión al texto dramático y a la actuación en la escena misma. Por un lado, la estética idealista centrada en una idea organizadora del devenir escénico a la que vinculamos al texto dramático y su autora. Por el otro lado,

la estética materialista que apela a la producción de imágenes para crear sentidos y que está ligada a la actuación pensada en términos de “producción de sentido actoral”. Esto nos lleva a preguntarnos: “¿Qué resiste más?...¿La ideología?...¿El cuerpo?”. Estas preguntas, sacadas del texto de Torres Molina, nos permiten dar cuenta del modo en el que el texto dramático y la actuación resisten en la puesta y serán respondidas a partir de dos ejemplos de nuestra experiencia como espectadores de la obra.

El primer ejemplo es el monólogo que remite a la inmolación de una militante interpretada por Anabella Bacigalupo. Esta escena parece evidenciar la caída de la actuación ante la palabra dado que el cuerpo de la actriz, que al inicio de la obra se mostraba seguro en el escenario, entra en un estado de indefensión que culmina cuando esta trae la palabra de la militante en combate, que acorralada utiliza su última bala para pegarse un tiro en la sien no sin antes decir una frase que condensa el componente mítico de la militancia: “¡Ustedes no nos matan... nosotros elegimos morir!”. En ese instante, el cuerpo de la actriz no sólo cae ante el terrorismo de estado sino también ante la resistencia del texto dramático y su ideología a una puesta que lo relega de su lugar de centralidad. No obstante, ante esa resistencia que el texto ofrece, la categoría “actor-productor” supone un medio de escape para la actuación. Esta categoría define a un tipo actor que:

conoce su lugar dentro de los medios de producción, se sabe poseedor de un cuerpo y de unas técnicas capaces de transformar esos medios para hacer de la escena [...] un espacio de recuperación de experiencias colectivas de aquello que es marginal a la conciencia (Ferreira, Rodríguez: en prensa).

En ese sentido, pensamos al actor Lautaro Delgado y su escena del grito mudo cuando es llevado por sus captores como ejemplo de un “actor-productor” que se ha apropiado de los medios que permiten la producción de sentido en la escena teatral y haciendo uso de ellos a través de aquella práctica escénica, mencionada al principio, la “producción de sentido actoral”. Esta permite al actor poner en práctica su campo asociativo para crear una imagen que pareciera ser sacada de un cuadro expresionista con una carga de sentido que escapa a la lógica del texto imponiendo la presencia del cuerpo en la escena. De ese modo el actor logra crear una singularidad escénica que escapa a la “vampirización del texto” sobre la actuación. Los ejemplos dados nos permiten explicar cómo en la puesta la actuación, en el primer caso, es sustraída por la

ideología del texto dramático provocando que el potencial del cuerpo de la actriz para transmitir sentidos se diluya. Mientras que en el segundo, la actuación resiste y escapa a lo que el texto propone, apropiándose de los medios de producción que por derecho le pertenecen como fuente original del teatro.

***Perla Guaraní.* El “texto de la cultura” como posibilidad de intercambio colaborativo entre texto dramático y actuación**

Perla Guaraní se estrenó a principios de 2019 en Espacio Polonia y actualmente se presenta en el Teatro Timbre 4. La obra actuada por su autora Gabriela Pastor y cuya dramaturgia y dirección está a cargo de Fabián Díaz, nos sumerge en la vida de Perla, una mujer litoraleña que acompañada de su amigo el ciego, nos espera en su rancho en los márgenes de la ruta 11 para ofrecernos zapatitos de cuero. Una vez adentro, Perla nos narra su vida: su infancia admirando el tren, ese “monstruo de hierro” que pasaba por las orillas de su pueblo, su primer amor, la espera de un padre ausente y el ejercicio de la prostitución como medio para sobrevivir. Estos relatos son acompañados por los acordes de la guitarra del ciego que escucha pacientemente lo narrado por su compañera.

A diferencia de lo que ocurre en *Un domingo en familia*, en la obra de Pastor y Díaz, la tensión texto dramático/actuación es abordada como un diálogo que permite el “intercambio colaborativo” entre ambos lenguajes. De esa manera, la idea de un texto dramático previo al momento de creación escénica es descartada; práctica que encuentra su correlato en la “producción de sentido actoral”. En esta línea, el texto pierde su característica de unidad cerrada, uniforme, autónoma e incapaz de ser modificada para ser pensado como una estructura que está formada por textos de diversa naturaleza semiótica en interacción, dando como resultado un texto heterogéneo, no uniforme y políglota que desde la perspectiva de semiólogo ruso Iuri Lotman, denominamos “texto de la cultura” (1996). Esta noción nos permite pensar al texto y a la actuación como sistemas semióticos que al dialogar son transformados generando un autodesarrollo de sí mismos y de sus sentidos.

Entonces, al reconstruir la génesis de la obra y apelando a la perspectiva de Lotman, notamos la presencia de “textos de la cultura” sobre “lo guaraní” que abarcan historias, leyendas, cuentos, canciones, frases en lengua guaraní y datos estadísticos y geográficos; que fueron reunidos por Pastor en el marco de los Laboratorios de Creación a cargo de Ricardo Bartis en 2017. En la versión de Fabián Díaz, estos son

trastocados en sus formas cuando entran en contacto con un sistema de signos diferente, la actuación. En esa interacción, los textos pierden el estado de equilibrio semiótico y son transformados permitiendo así su autodesarrollo (Lotman, 1996). En ese proceso, la actuación deja de ser un elemento que está subordinado a representar algo previo para convertirse en un dispositivo intelectual capaz de dialogar y generar nuevos sentidos al transformar los textos de la cultura.

Así, combinando dramaturgia y actuación, Díaz construye un texto que adopta la forma de un poemario que trae a escena de manera alegórica imágenes sobre “lo guaraní” y cuyo relato se caracteriza por su discontinuidad y fragmentariedad. Este texto encuentra su potencia reveladora al entrar en contacto con la actuación. De esa forma, el director crea un nuevo “texto de la cultura” que:

se torna mítico [porque] admite colocarse al límite de la disolución y aún así sigue hablando [...] De algún modo [...] es devorado por la actuación y refundado en ella a modo de garantizar su existencia mítica [...] El texto es así una articulación de palabras sin valor [que] ausentes de narración se tornan cuerpos (González 2003:225).

Consideramos, entonces, que en el texto *Perla Guaraní*, la actuación queda inscripta como una singularidad que evidencia la creación de “una dinámica singular de producción, organización y administración del acontecer escénico que es una ‘poética actoral’” (Catalán, 2005). En ella, Pastor se permite configurar y desplegar su imaginario haciendo que la puesta escape a la lógica de lo objetivo, de lo aprehensible, de lo lineal y lo formal que reviste la presencia de un texto cerrado y uniforme en la escena. Se constituye, así, un acontecimiento teatral con características únicas que logra capturar la intensidad de un cuerpo afectado por la actuación que se permite traspasar las fronteras impuestas por elementos preexistentes, ya sea el texto dramático, las indicaciones del autor o el director, y abrir paso a un cuerpo con plena autonomía para desarrollar situaciones escénicas en las que se exploren nuevos modos de crear sentido teatral revelándose como un espectáculo ligado a una estética materialista de la escena.

Conclusión

El presente trabajo abordó la tensión texto dramático/actuación a partir del análisis comparado de las obras *Un domingo en familia* y *Perla Guaraní*. En el mismo, pudimos

observar que la tensión entre ambos lenguajes se presenta, en la primera en forma de resistencia haciendo de la puesta en escena la arena de lucha entre la ideología del texto dramático y la actuación. En ese sentido, la propuesta de Juan Pablo Gómez logra escapar a la estética idealista planteada por el texto de Torres Molina armando una puesta que privilegia la producción de sentido a través de imágenes y en la cual la actuación, pensada desde la producción de sentido actoral, se presente como el núcleo creativo de la escena permitiéndose dialogar con la ideología del texto y su autora. Mientras que en *Perla Guaraní*, la tensión se configura en términos de intercambio colaborativo, es decir, texto y actuación son pensados como lenguajes que trabajan a la par en el acontecimiento teatral. Esto lo pensamos en relación a la noción de Lotman, texto de la cultura, la cual nos permitió abordar a la dramaturgia y a la actuación como textos semióticamente diferentes que en interacción se transforman mutuamente y producen nuevos sentidos que recuperan restos de experiencias perdidos en la historia y la cultura sobre “lo guaraní”. Para finalizar, consideramos que ambos espectáculos adoptan una estética teatral materialista y que al poner en práctica sus principios - discontinuidad, fragmentación y negatividad- logran construir puestas en las que las imágenes potenciadas por la actuación cobran un rol relevante como dispositivos reveladores de lo que Benjamin llama *verdadera experiencia* (Ferreyra, 2019).

Bibliografía

- Bartís, Ricardo (2003). "Sobre la dirección" en *Cancha con niebla: teatro perdido: fragmentos*. Buenos Aires: Atuel, 115-123.
- Catalán, Alejandro (2001). "Producción de sentido actoral" en *Teatro XXI*. Año VII, N° 12, otoño, 15-20.
- Catalán, Alejandro (2005). "El actor como Escenario" en *Revista Conjuntos*, N°136. Recuperado de <http://www.casadelasamericas.org/publicaciones/revistaconjunto/136/catalan.htm>
- Díaz, Fabián; Pastor, Gabriela (2019). *Perla Guaraní*.
- Ferreyra, Sandra (2019). *Estética de lo inefable: hacia una genealogía materialista del teatro argentino*. 1a ed, Los Polvorines: Universidad Nacional de General Sarmiento.
- Ferreyra, Sandra; Rodríguez Martín. "El actor como productor: hacia un análisis materialista de la actuación en Buenos Aires". Artículo en prensa.
- González, Horacio (2003). "Texto y descarrío del cuerpo en el teatro de Ricardo Bartís" en *Cancha con niebla: teatro perdido: fragmentos*. Buenos Aires: Atuel, 225-230.

Lotman, Iuri (1996). “La semiótica de la cultura y el concepto del texto” en *La Semiosfera I*. Valencia: Frónesis/Cátedra, 52-56.

Torres Molina, Susana (2017). *Un domingo en familia*.

Merlina Raponi

UNGS

raonimerlina@gmail.com

Resumen

En el presente trabajo se abordará una problemática inscripta en los estudios teóricos y críticos del teatro argentino: la politicidad de las obras dramáticas. Nos serviremos del texto “Las paradojas del arte político” del filósofo Jacques Rancière, para revisar la idea de disenso y, más precisamente, el efecto crítico del arte en tanto estético, diferenciándolo así de los efectos mimético y ético.

Tomaremos como caso tres obras de Rafael Spregelburd: *La inapetencia* (1996), *La extravagancia* (1996) y *La modestia* (1997-1999), incluidas en su proyecto dramático *Heptalogía de Hieronymus Bosch* (2004). Apelando a la teoría del efecto estético del arte, explicaremos por qué la dramaturgia de Spregelburd es disensualmente política.

Introducción

En el presente trabajo se abordará una problemática inscripta en los estudios teóricos y críticos del teatro argentino: la politicidad de las obras dramáticas. Nos proponemos realizar un análisis de caso de tres obras de un dramaturgo argentino: Rafael Spregelburd, escritos a fines de la década de los noventa: *La inapetencia* (escrita en 1996 y estrenada en marzo del 2001), *La extravagancia* (escrita en 1996 y estrenada en junio de 1997) y *La modestia* (escrita entre 1997 y 1999 y estrenada en abril de 1999). Dicho análisis será guiado por la teoría crítica de Jacques Rancière en su texto “Las paradojas del arte político”.

Entre otras cuestiones, las categorías que este autor propone nos permiten pensar los distintos tipos de efectos críticos que produce el arte: efecto mimético, efecto ético y efecto estético. Desde la vuelta de la democracia y, de modo casi general, se suelen utilizar las dos primeras para analizar y hacer crítica del teatro argentino, pensando al arte en general y al teatro en particular, al servicio de un modo de entender el compromiso político. Es por ello, que decidimos tomar la tercera posición propuesta por Rancière, que consideramos superadora: la crítica estética. No tememos afirmar que el teatro de Rafael Spregelburd es político, pero también somos conscientes de que aquello

que denominamos político debe ser desarmado para cobrar una nueva significación. Esta nueva significación será entonces, la estética, aquella capaz de poner en funcionamiento nuevos mecanismos en el público (o el lector) que lo requieran activo y atento a las nuevas producciones de sentido. Es por esto que, tomar tres obras del Spregelburd de los noventa, nos permitirá abrir una línea de análisis entre lo concebido como teatro político por su referente o por la intencionalidad del artista y las nuevas formas de producción.

Abordaremos las obras en dos apartados combinando la teoría propuesta con los estudios de caso, sin hacer un análisis exhaustivo de las obras, sino tomando aquellos aspectos que nos permiten comprobar nuestra hipótesis de lectura.

La eficacia estética: el disenso

Hablar de teatro, implica un trabajo minucioso. Las lógicas de lectura de las obras o incluso el acto de espectral, requieren de un lector⁵³ (o espectador) atento a cada diálogo, didascalia, acción y puesta en escena. El conjunto de estos elementos, es decir la obra, conforma un signo artístico que posee en su interior infinidad de relaciones de conceptos e ideas, y es nuestro trabajo como lectores determinar cuáles son las relaciones que nos permiten comprenderla. He aquí que se presenta la primera dificultad: el efecto mimético es el primer acercamiento que elegimos (de forma consciente o no) para dar significación a esos signos. Mímesis comprendida como: “un espejo de aumento en el que los espectadores eran invitados a ver, bajo las formas de la ficción, los comportamientos de los hombres, sus virtudes y sus vicios” (Rancière, 2008: 55). Es decir, la primera relación que buscamos y encontramos a la hora de leer teatro, es la que Rancière caracteriza como propia del teatro clásico.

Realizar una lectura de signos sólo entre aquello que conocemos y podemos leer sin mayores inconvenientes, nos habla de la capacidad de relacionar los signos provistos en escena con las lecturas de mundo que realizamos a diario. Limitar las relaciones entre signos no significa limitar las lecturas que hacemos de los mismos, sino por el contrario, nos permite realizar lecturas minuciosas ya que nos centramos en algunos aspectos determinados o determinantes a nuestro entender.

Rancière habla sobre la “eficacia del arte” para poder determinar dos tipos de

⁵³ Desde este momento hablaremos de lector/ lectura incluyendo en estos términos: espectador y puesta en escena y viceversa.

efectos de las obras de arte sobre el sujeto: el efecto ético y el efecto estético. Sobre el primero, explica que se presenta como un efecto superador y opuesto al mimético, a partir del cual es factible reflexionar sobre las implicancias políticas de una obra. Sin embargo, cuando observamos detenidamente este efecto, descubrimos que, en verdad es una forma de establecer la dicotomía: “bien” y “mal”, basándonos en una lectura de mundo muy similar a la que realizamos mediante la mimesis.

Es entonces que se propone pensar en el “efecto estético”, que lo determina como propio del arte y explica:

se trata de una eficacia paradójica: es la eficacia de la separación misma, de la discontinuidad entre las formas sensibles de la producción artística y las formas sensibles a través de las cuales ésta se ve apropiada por espectadores, lectores u oyentes. La eficacia estética es la eficacia de una distancia y de una neutralización (Rancière, 2008: 58).

Es en este efecto en el que nos centraremos ya que es el que Rancière propone como novedoso, pero sobretodo porque es el que nos permite realizar el análisis propuesto en primera instancia.

Al desarrollar este efecto, el autor hace referencia a que la experiencia estética se encuentra íntimamente ligada con la política pues tienen un aspecto en común: el disenso. Éste se presenta como opuesto tanto a la lógica mimética como a la lógica ética, ya que lo que se propone es otro tipo de experiencia en donde las relaciones que el lector realice serán complejas ya que se tratarán de disociaciones de todo tipo de experiencia previa, es decir, de un corpus de experiencia que “chocará” con la nueva obra generando una nueva configuración de lo sensible. He aquí el entrelazamiento entre la política y el arte, ambos campos de acción buscan generar nuevas configuraciones en los sujetos: redefinir aquello que vemos y que se nos presenta como experiencia común para generar rupturas con las configuraciones presentes hasta el momento.

Lo que aquí nos interesa remarcar es la idea de disenso y cómo comprenderlo en las obras:

La ficción no es la creación de un mundo imaginario opuesto al mundo real. Es el trabajo que produce disenso que cambia los modos de presentación sensible- y las

formas de enunciación al cambiar los marcos, las escalas o los ritmos, al construir relaciones nuevas entre la apariencia y la realidad, lo singular y lo común, lo visible y su significación (Rancière, 2008: 66-67).

Es decir, comprendemos que aquello que vemos pertenece al orden de lo verosímil, pero cuando indagamos acerca de las marcas que relacionan el corpus de experiencia con el que contamos y los signos que se nos presentan nos encontramos ante una situación de disenso, es decir no hay coincidencias directas. A partir de este efecto, comienzan a surgir nuevas configuraciones, y con ellas nuevas experiencias. Ahora bien, cabe señalar que estas reconfiguraciones pueden no aparecer inmediatamente ante la experiencia de la obra ya que: “se pasa de un mundo sensible a otro mundo sensible que define otras tolerancias e intolerancias, otras capacidades e incapacidades” (Rancière, 2008: 69), en donde operan diferentes disociaciones y rupturas de sentidos entre aquello que observamos y la interpretación que vamos construyendo.

A partir de esta breve explicación teórica, intentaremos hacer un estudio de caso con tres obras de Rafael Spregelburd *La inapetencia*, *La extravagancia* y *La modestia*, que forman parte de la compilación de obras *Heptalogía de Hieronymus Bosch*.

La puesta en marcha de la experiencia estética

Es este mundo de locos y fascistas dime
nena como puedo yo, cambiarlo
Puedes mejorar la luz puedes
mejorar la cruz
ya no te interesa ayudar, ni ahí⁵⁴

Las tres obras elegidas como estudio de caso pertenecen a una compilación de obras que Rafael Spregelburd reunió en la llamada *Heptalogía de Hieronymus Bosch*. En verdad, las nueve obras están inspiradas en el artista plástico El Bosco. En la primera edición de la Heptalogía, Spregelburd se encarga de explicar cómo fue que una obra como “La Rueda de los pecados capitales”, lo llevó a repensar el estilo, los procedimientos y las tramas de sus subsiguientes obras. En aquella nota, Spregelburd explica que a partir de la experiencia estética comprendió que:

⁵⁴ “Cuenta en el sol”- *Spinetta y los socios del desierto* (1997).

Esta actitud “activa” del espectador fue el primer detonante. El cuadro no se puede ver entero. Hay que fijar la vista en algún punto al azar dentro de él, luego elegir una dirección, rodearlo, girar alrededor de la obra hasta llegar nuevamente al punto de partida, con la tarea de reciclar información y decidir qué es lo que se ha visto. Es un procedimiento formidable (Sprengelburd, 2009: 5).

La contemplación de lo bello no es aquí lo que le da un sentido, no es mediante un juicio de gusto⁵⁵ que estas obras pueden ser comprendidas, porque nos requieren activos, porque en la composición del acto artístico el autor utiliza procedimientos que producen en el espectador un constante trabajo conceptual. Lo mismo pasa entonces con sus obras, es necesario centrar la mirada en algunos objetos o temas ya que querer abarcar la totalidad de las obras implicaría un esfuerzo que excede nuestra ponencia.

Es necesario hablar de procedimientos para comprender por qué un autor joven como el Sprengelburd de los '90 logra impactar en el circuito teatral y generar un nuevo tipo de espectador. Y también, resulta necesario hablar de estas nuevas formas, porque son a las que la crítica les reclama la falta de compromiso político.

Dicho reclamo, encuentra su nacimiento con la vuelta de la democracia argentina. ¿Cómo cambiar el mundo de locos y fascistas? se pregunta Luis Alberto Spinetta en un disco de 1997, mismo año en que se estrena *La extravagancia* y se empieza a escribir *La modestia*, un año después del estreno de *La inapetencia*. Tenemos múltiples ejemplos de artistas de las más diversas disciplinas que se preguntan cómo generar un arte nuevo, cómo proceder ante la realidad social y las lecturas de mundo que “se les venía encima”. Ahora bien, al teatro no le permiten las licencias que se les permiten a otros campos artísticos y culturales a la hora de hablar de política, de hacer política. Con una tradición muy arraigada del teatro político y militante de fines de los sesenta y principios de los setenta que contaba con la denuncia de efecto mimético en casi la totalidad de las obras, todo lo que se produce con la vuelta de la democracia o bien continúa esa línea de trabajo o bien no se considera política, por el hecho de no moverse en los límites de la mimesis.

Aquí es donde para nosotros se produce un quiebre. En estos límites de relación de signos, en los límites sobre las lógicas que presentábamos hace algunos párrafos. Sprengelburd expresa, que nos pretende activos como espectadores, capaces de encontrar

⁵⁵ Juicio de gusto a la manera de Kant, en donde el sujeto realiza un entrenamiento constante como espectador ante aquello que es considerado bello. Veremos que si bien Kant piensa en un espectador activo, ya que debe generar el juicio ante lo que observa, el arte del siglo XX y más aún del siglo XXI propone una actividad conceptual más exhaustiva que permita pasar por distintos estadios de comprensión. Podemos tomar a Genette en su concepción del “estado conceptual” para ahondar sobre el tema.

lógicas que escapen a los límites del escenario, a los límites de las hojas, a aquello que nos es conocido, y por tanto, fácil de localizar en nuestros corpus de experiencias. Es en este sentido, que las primeras tres obras de la Heptalogía rompen con una lógica de lectura veloz. Son obras que no se dejan trabajar rápidamente. Con esto queremos decir, que son obras que requieren de un trabajo conceptual atento, un trabajo de relación de significaciones constante y profunda. Escritas y estrenadas entre 1996 y 2001 encuentran como condiciones de reconocimiento significaciones propias de una sociedad golpeada por el neoliberalismo y el reciente retorno a la democracia.⁵⁷ Las tres obras trabajan sobre las diferentes concepciones de familia, como la institución en la que obtenemos nuestras primeras experiencias. Si tomamos el caso de *La inapetencia*, observamos a una familia constituida por tres sujetos (madre, padre e hija), pero lo interesante no reside en la conformación misma de ésta, sino en las relaciones que se establecen entre ellos tres. En los diálogos, fragmentados, podemos encontrar temas como: la identidad, las ausencias o las faltas, así como también la necesidad de encontrar en otros lugares del mundo aquello que en el lugar de residencia (la patria) de los personajes no se consigue:

Leila: Si la damos por acabada, es la ex. Si en cambio unimos la fuerza de miles de jóvenes y salimos a sembrar esas rosas que aplastan los tanques, es la gran Yugoslavia, la patria, el jardín donde quiero que retocen mis hijos.

Sra. Perrotta: Ingrata. No podrías ni amamantarlos como corresponde. Sos una caprichosa.

Leila: No es la “ex”- Yugoslavia. Ustedes son mi ex- patria, yo me ex- patrio, escupo cada plato de comida que me han dado, recojo mis últimas cosas y me voy (Sprengelburd, 2009: 50).

Un tipo de relación familiar, que vemos repetirse en las otras dos obras. En *La extravagancia*, nuevamente contamos con una familia conformada por tres mujeres que tienen una muy mala relación entre ellas y con sus padres. Las tres se llaman “María” (María Axila, María Brujas y María Socorro), los discursos nuevamente se encuentran fragmentados, pero aún así observamos una vez más temas como: problemas de

⁵⁶ Condiciones de reconocimiento entendidas según la teoría semiótica de Eliseo Verón.

⁵⁷ Este no es un dato menor ya que las lecturas de mundo que hacemos, no sólo están conformadas por las experiencias estéticas previas, sino también por las experiencias sociales que nos conforman.

identidad, ausencias, problemas de relación interpersonal y conceptualización de la patria:

María Brujas: Estoy sola, lo he sabido siempre. Mis hermanas sí que fueron amadas. Por eso se han permitido ser genuinas. Pero yo no era como ellas. Yo no. Siempre fui una imitación de hermana. Una cosa que también podría haberse criado en una caja de zapatos, como un ratón. Experimenté en mi propio cuerpo como si fuera un cobayo. Dios mío, soy una bolsa de nicotina. Ahora van a dejarme, van a morir, no sé en cuánto tiempo, papá, Armando, no lo sabe. Me refiero al señor Lafárrega. [...]

Voz: María, soy yo (*Pausa.*) Es un día... especial... y no sé cómo decirte... Pensé que todo se iba a aclarar, así, hoy, en este momento, pensé que los errores del pasado se iban a poder solucionar... que iba a encontrar la forma... Habla mamá. Me estoy muriendo [...] ¡Cómo las he querido! Y sin embargo, ahora me muero, María, hija, me muero. Es decir, en contra de la idea tonta de que existe una patria (Spregelburd, 2009: 77-78).

La modestia, se nos presenta como un fragmento todavía más complejo porque se mueve en distintos escenarios espacio- temporales, y con dos historias distintas que van confluyendo de forma sutil. Los problemas que mencionábamos anteriormente también aparecen en esta obra, pero el más fuerte es el de la patria. En esta obra se agregan temas como: inmigración, xenofobia, el comunismo, “lo popular”, entre otros. Podemos tomar un fragmento en la historia que transcurre en Londres entre un grupo de conocidos que hablando del comunismo ponen en cuestión qué es lo popular, qué es el pueblo:

Ángeles: Por eso el comunismo no es popular. No fue popular por eso (A SAN JAVIER) ¿No?

San Javier: No se... lo popular ¿es un valor?

María Fernanda: Depende cómo se lo mire, ahí está. Depende de la lente.

Arturo: La lente con que se lo mire. [...]

María Fernanda: [...] Bueno: ésa es mi idea de pueblo. Cinco o seis tipos, como perritos heridos, con la patita colgando de un pañuelo (Spregelburd, 2009: 148).

Siguiendo esta línea de temas tratados, podemos tomar un diálogo entre “Smederovo” “Leandra”, cuando discuten sobre trabajo tocando temas como la patria, la xenofobia:

Leandra: ¿Te echaron? ¿Por qué? ¿Por qué no me lo dijiste? ¿Qué pasó?

Smederovo: No quieren extranjeros. Supongo que tiene que ver con las revueltas de campesinos, en el oeste.

Leandra: Pero...

Smederovo: O quizás sólo querían dejarme sin trabajo para que tuviera que aceptar ver a sus caballos. El veterinario que tenían era también un refugiado.

Leandra: ¿Un compatriota?

Smederovo: Sí.

Leandra: ¿Mío o tuyo? (Spiegelburg, 2009: 143).

Vemos en esta serie de ejemplos, de qué manera Rafael Spiegelburg cuele temas de implicancia política -y por qué no militante- mediante procedimientos que lejos de ser explícitos, producen en el lector experiencias de reconocimiento de signos que amplían su corpus de conceptualizaciones y lecturas de mundo. A partir de la lectura atenta, podemos observar cómo esos temas atraviesan las obras en su totalidad, aunque siempre de diferentes maneras, incluso en una misma obra. Sin ir más lejos en *La modestia* el tema “xenofobia” podemos encontrarlo en los diálogos sobre “los coreanos” o cómo la sufren los personajes “Anja” y “Terzov”.

A su vez, la identidad es algo que en *La extravagancia* encuentra su mayor expresión siendo el eje central de la historia: cuál de las tres Marías no es una hermana de sangre. En tanto a *La inapetencia*, podemos decir que el tema central es el ético, aunque también aparecen otros como la identidad y el amor a la patria.

Conclusiones

Los temas que hasta aquí expusimos son propiamente políticos mas no explícitos en su tratamiento. Y es por ello que se le ha caracterizado como un teatro novedoso, claro, pero con falta de compromiso político. Mas la no representación de la realidad social, lejos está de significar que no haya interés y compromiso, ya que sin dejar de realizar obras verosímiles, el autor se dedica a experimentar nuevos procedimientos estéticos que le permitan abarcar una enorme cantidad de temáticas que, sin ser explícitas (y de

ahí que no sean obras con efecto mimético) generan nuevas relaciones de sentidos, y con ellas visiones de mundo. Los procedimientos que elige Spregelburd, superan la visión de mundo que subyace en el sentido común, para hacernos experimentar estéticamente los golpes que puede dar una obra de arte, cuando se realiza un tipo de trabajo disensual, paradigmático y fuertemente político.

Bibliografía

Kant, Immanuel (1999). *Crítica del juicio*. México: Editorial Porrúa.

Rancière, Jaques (2010). “Las paradojas del arte político”. En *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.

Spregelburd, Rafael (2009). *La inapetencia, La extravagancia y La modestia*. Buenos Aires: Atuel.

Verón, Eliseo (1993). *La semiosis social*. Barcelona: Gedisa.

Brenda Sánchez

UNGS / IDAES-UNSAM

brendayannel@gmail.com

Resumen

Lobo, te amo [Una ficción muerta] es una obra escrita y dirigida por Ayelén Clavín y Gastón Sánchez que estuvo en cartelera entre 2016 y 2018 en diversos espacios de la ciudad de Buenos Aires. El objetivo de este trabajo es realizar un análisis desde una perspectiva materialista de la escena para dar cuenta de cómo esta obra retoma, actualiza y deconstruye el clásico cuento *Caperucita Roja* a través de procedimientos propios de esta concepción: la negatividad, la fragmentariedad y la discontinuidad.

De acuerdo con estos principios, seleccionamos tres ejes para realizar el análisis: el primero es el uso del cuerpo como dispositivo de desmontaje de discursos, especialmente aquellos construidos alrededor de la dupla *Caperucita/Lobo*; en segundo lugar, la inclusión de fragmentos variados de la cultura, con la función de desplegar su potencialidad material en oposición a ocupar una función de comunicación; y por último, el trasfondo de *Caperucita Roja* como personaje de cultura y como eje articulador de la obra. Este punto es clave ya que se trata de una referencia que forma parte del imaginario colectivo y lo pone en cuestión.

Nuestro análisis de *LOBO, TE AMO [Una ficción muerta]* aborda en primera instancia el uso del cuerpo como dispositivo de desmontaje de los discursos construidos alrededor de la dupla *Caperucita/Lobo*, para tratar de reconocer los mecanismos puestos a funcionar en la obra que exploran cómo contar una historia instalada como clásico de la literatura y cómo rehacer personajes cristalizados en el imaginario colectivo.

De acuerdo con los principios materialistas que propone Ferreyra y atendiendo a este primer eje, el abordaje de la historia *Caperucita Roja* en *Lobo, te amo* se realiza desde modos de actuación y usos del cuerpo fragmentarios, discontinuos y negativos. Estos modos en que los personajes de *Lobo, te amo* refieren a *Caperucita* aparecen en forma de imagen, de fragmento y de cita, que se pueden identificar en primera instancia en el vestuario de los actores: un atuendo rojo y un chaleco de piel en cada caso, elementos que citan las características asociadas a los personajes del cuento y acompañan los gestos sociales que cada uno irá deconstruyendo a lo largo de la obra.

Este modo de construir la apariencia de los personajes a partir de una sola prenda, da cuenta de que a partir de un fragmento podemos acceder a la totalidad de la imagen que se busca evocar.

De igual manera, en la escenografía también podemos encontrar reminiscencias del cuento, porque entendemos que la escena remite a un bosque, pero no al tipo de bosque que suele predominar en los textos infantiles, sino que en la sumatoria de elementos escenográficos (troncos, manzanas y canastas de mimbre apiladas a los lados) podemos encontrar el resto de un bosque en ruinas, en tanto imagen distópica. En este sentido, el bosque es pensado como símbolo para el caso del cuento, ya que allí se condensan las ideas relativas a la naturaleza y los elementos que caracterizan su vitalidad. En cambio, retomando el concepto de alegoría de Benjamin, el bosque que propone *Lobo, te amo* compone una imagen para aquello que carece de tal: la ruina. Esto da cuenta de la transitoriedad del mundo y en tanto ruina, es reconstruida como mortificación de la naturaleza (Ferreyra: 20), es decir, aparece talado, árido y atravesado por la cultura.

Por otro lado, decimos que el cuerpo funciona como dispositivo de desmontaje porque en esta obra adquiere protagonismo sobre el texto, de manera que el cuento tradicional se encuentra en *Lobo, te amo* traducido a un sistema de gestos. Siguiendo la lectura que Marie Bardet (2019) hace de André Haudricourt, poner atención a los gestos permite escapar a toda una serie de binarismos diversos; entre ellos la oposición entre cuerpo y mente, entre fuerza humana y no humana, entre necesidades primarias y deseo, entre materialidad e inmaterialidad, entre pensar y mover. En este sentido, se trata de pensar los objetos de la cultura teniendo en cuenta la energía motriz que los activa, no solo la historia de los artefactos culturales sino la manera en que un humano activa tal o cual objeto (83). Para este caso pensamos en el abrir y cerrar puertas imaginarias como un recurso que aparece varias veces en la obra: qué efectos produce si no indica el paso de un lugar a otro, y qué sentido tiene sin la fuerza de la actriz que activa ese gesto. No indica cambios de espacio o de tiempo, sino que tiene valor como acción en sí misma.

Para Bardet, no se trata de hablar de “el cuerpo” o estudiar “el cuerpo” como un objeto, sino como series de gestos, y los gestos como materiales e inmateriales. Entonces, abordar las condiciones materiales como lo que se teje desde y entre gestos, reconociendo la importancia de efectuar montajes heterogéneos, permite abrir pistas para un materialismo no unilineal, es decir de causa y efecto, sino con múltiples efectos recíprocos (85). En este punto, el personaje masculino puede ser pensado como el gesto

de tensión entre la naturaleza y la cultura: por momentos los movimientos de su cuerpo adquieren formas y movimientos animalizados, como un lobo que se mueve en la escena de manera instintiva y en función a su deseo. Pero también las relaciones que se producen entre los cuerpos de los personajes están mediadas por lo gestual: al comienzo aparecen en las indicaciones, mediadas por la gestualidad, sobre cuándo dejar de hablar, cómo moverse en la escena y cómo bailar, pero a medida que avanza la obra la relación entre los cuerpos se vuelve cada vez más cargada de violencia. Los gestos de quien ejerce la violencia y quien la recibe, en este caso no pueden reducirse al binarismo violento/a - violentado/a, ya que son roles que no se construyen de manera unilineal, sino que no que se cruzan y se tejen mutuamente.

De acuerdo a nuestro segundo eje, podemos decir que los modos discontinuos y fragmentarios que *Lobo, te amo* pone en funcionamiento los rastreamos en la inclusión de fragmentos variados de la cultura, con la función de desplegar su potencialidad material en oposición a ocupar una función de comunicación. En este sentido, podemos pensar que la palabra hablada en cada parte de la obra cumple una función que no comunica ni cuenta una historia lineal. Para ilustrar este idea, remitimos al comienzo de la obra, cuando los personajes repiten una y otra vez lo que pareciera ser el inicio de un cuento:

Abrió la puerta muy despacio, y permaneció sobre ella, de espaldas, con las manos agarradas todavía al picaporte. Acababa de llegar del bosque y me miró, largamente me miró, esbozó una sonrisa como de alivio y suspiró [...] Nada de lo que estoy diciendo es verdad, revelaré lo que soy más adelante, cuando estemos solos.

Este texto no tiene relación directa con lo que ocurre en la escena, no anticipa ni contextualiza, sino que la inclusión de este fragmento evoca imaginarios literarios. Más adelante, aparecen otras formas de lo literario: la repetición de la frase “¡Qué manos tan grandes tienes!”, en clara alusión al encuentro entre Caperucita y el Lobo del cuento infantil, mientras el escenario se encuentra a oscuras. Este momento juega con la tensión entre la apelación de la memoria colectiva de la frase conocida y con la imposibilidad de conectar la palabra a la acción. Cuando a continuación se encienden las luces, y vemos a los personajes desplegar un ejercicio de danza, esas frases son puestas a funcionar como reminiscencia o cita de una historia que ya conocemos.

En relación con la materialidad de la palabra hablada, el tono y la gestualidad toman importancia en detrimento de lo que se dice, especialmente cuando uno de los personajes habla en japonés. En este caso, la fuerza de la forma opaca el contenido, ya que retoma elementos del imaginario manga que los espectadores podemos identificar aunque no tengamos conocimientos de tal idioma ni seamos conocedores de ese lenguaje artístico, porque a partir del juego con la sonoridad y el ritmo de la voz y de los cuerpos, podemos entender qué ocurre entre los personajes más allá de lo que los personajes digan. Estos elementos dan como resultado un desajuste entre escena y parlamento, dado por el procedimiento distanciador que supone el cambio de una forma a otra: del uso de nuestra lengua al acto de hablar, gritar y cantar en japonés.

Para una historia que ha sido contada innumerables veces, y que esta vez termina con “el Lobo” muerto en manos de “Caperucita”, en lugar de hacer una lectura de inversión de roles, podemos pensar que se trata de poner en cuestión la dualidad irreconciliable de víctima y victimario, para dar cuenta de la posibilidad de concebir personajes donde las contradicciones no son tales, sino que pueden coexistir rasgos de uno y otro. Para identificar la distancia que separa *Caperucita Roja* de *Lobo, te amo*, podemos ubicar las obras en la disputa entre un modelo pedagógico de eficacia del arte y un modelo de eficacia estético.

La eficacia pedagógica reside en la relación de continuación entre las formas que adquiere la representación y las formas que adquiere la recepción del mensaje, en el caso de *Caperucita Roja* existe un alto grado de peso moral que permite la distinción entre el bien y el mal, polarizados en los personajes de niña inocente y lobo feroz, y la postulación de modelos de conducta a partir de la moraleja que deja la historia en su versión clásica. Según Rancière, el problema no concierne a la validez moral o política del mensaje transmitido por el dispositivo de representación, sino que concierne a ese dispositivo mismo. Entonces, la eficacia crítica del arte no consiste en transmitir mensajes, ofrecer modelos o contramodelos de comportamiento o enseñar a descifrar las representaciones, consiste antes que nada en disposiciones de los cuerpos, recortes de espacios y de tiempos singulares que definen maneras de estar juntos o separados, próximos o distantes (57).

Por otro lado, la eficacia estética es aquella donde operan la distancia y la suspensión: es decir, presenta un quiebre en la relación de causa y efecto entre las formas de la producción artística y la producción de un efecto determinado sobre el público. Entonces, el modo en que *Lobo, te amo* despliega su eficacia estética, además

de los puntos analizados anteriormente, es en la suspensión de toda relación de determinación entre la intención del artista, la forma sensible de la obra, la mirada del espectador y la configuración de la vida colectiva. Es en esta no correspondencia donde yace el disenso y se ponen en cuestión estas configuraciones e imaginarios.

El final de la obra muestra el desmontaje de la historia de *Caperucita* también a través del desmontaje del personaje femenino: una vez que Lobo yace muerto en el piso, ella empieza a moverse por el escenario de manera errante. Finalmente, vemos cómo su personaje se comienza a desarmar a partir de la repetición de movimientos de su cuerpo que parecieran ser ejercidos por una fuerza externa a su voluntad: arrastrarse por el suelo como si fuera un animal, devorar manzanas, sus piernas parecen no poder sostener el peso de su cuerpo y tientan con ceder. Entonces, el texto y los cuerpos se desmoronan junto con la idea cristalizada de *Caperucita Roja*, para dar lugar a una imagen que habilita nuevos modos de expectación.

Para finalizar esta idea, retomo la pregunta que propone la obra: “¿Cómo hacen, dos seres de este tiempo, para contar una historia prestada? Matándola”. Entonces, matar el texto, los personajes y la moraleja de *Caperucita*, matar esta ficción y las relaciones de sentidos que la subyacen, abre la posibilidad de diseñar nuevas ficciones donde lo visible y lo decible adquieran otras formas que difieran de los “sentidos comunes” y de los lugares asignados (Rancière: 77).

Bibliografía

Bardet, Marie (2019). “Hacer mundos con gestos”. En Haudricourt, André; *El cultivo de los gestos*, Buenos Aires: Editorial Cactus.

Ferreyra, Sandra (2019). *Estética de lo inefable. Hacia una genealogía materialista del teatro argentino*. Los Polvorines: Ediciones UNGS.

Rancière, Jacques (2013). “Las paradojas del arte político”. En *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial, 53 – 84.

CONVERGENCIA DE LAS NUEVAS TECNOLOGÍAS EN LAS ARTES ESCÉNICAS

Sergio Dante Spinella

UNA

sergiospinella@gmail.com

Resumen

Desde mediados de los '90 irrumpen las nuevas tecnologías en el seno de la vida social y las artes escénicas (teatro, danza, performance, etc.) se hacen eco de esta irrupción, incorporándolas en el montaje escenográfico creando otros lenguajes estéticos.

Hoy en día con el desarrollo de las tecnologías existe un entrecruce de arte y tecnología: la realidad aumentada, la realidad virtual con el uso de cascos y anteojos, el mapping, y demás dispositivos resignifican la utilización convencional de la iluminación, el sonido, la corporalidad de los artistas y también de los espectadores en el campo de las diferentes manifestaciones expresivas. Esto nos permite hablar de hibridación de lenguajes o “pastiche” términos derivados del Posmodernismo. Se redefinen micropoéticas y expresiones como la performance, el teatro de objetos, la danza performática, etc. Es decir que algunos espacios no convencionales invitan al público a relacionarse de otra manera con el espectáculo y desde lo orgánico el actor y/o performer también debe incorporar en sus creaciones las tecnologías, en la cual su organicidad y modos de actuación sufrirán modificaciones. Esto significa un desafío importante desde la producción para los productores ejecutivos y gestores de la cultura.

Desde mediados de los '90 irrumpen las nuevas tecnologías en el seno de la vida social y las artes (teatro, danza, performances, música, escultura, pintura, etc.) se hacen eco de las mismas incorporándolas en el montaje escenográfico en espacios convencionales y también otros usos en espacios como bibliotecas, museos, centros culturales, que no responden a la obra tradicional de teatro o danza, sino a performance, performance/danza, etc. En el caso de las artes escénicas se crearon otros lenguajes estéticos como resultado del cruce de las artes clásicas y las nuevas tecnologías. A esto referimos con las llamadas artes expandidas. Con el desarrollo de las tecnologías existe un entrecruce de arte y tecnología: la realidad aumentada, la realidad virtual con el uso de cascos y anteojos, el *mapping*, hologramas y demás dispositivos resignifican la utilización convencional de la iluminación, el sonido. Esto nos permite hablar de hibridación de lenguajes o “pastiche” término derivados del Posmodernismo. Se

redefinen micro poéticas y en tal sentido, refieren a expresiones como la performance, el teatro de objetos, la danza performática, video/danza, etc.

De acuerdo con lo formulado en el párrafo anterior, cabe mencionar del trabajo *El impacto de las nuevas tecnologías en la puesta en escena. La Estética Dialógica como desafío estético, poético y político* de Valeria Cotaimich lo siguiente:

El desarrollo de las nuevas tecnologías se ha extendido a todos los campos de la cultura y el arte. En el caso de la escena teatral, podemos observar una diversidad de experiencias que llevan a que las producciones transiten, desde la disciplina específicamente teatral en la que se incorpora tecnología como un recurso lumínico o escenográfico más, hasta lo que Fulvio Vaglio [2002] considera como 'teatro tecnológico', en tanto teatro que integra las nuevas tecnologías, acercándolo a lo que hoy conocemos como multimedia. Vaglio señala que en principio, nos encontraríamos, todavía con que, en el campo teatral, las más de las veces, los soportes tecnológicos se utilizan tan solo a modo de efectos especiales. Sin embargo, actualmente se están desarrollando diversas formas poéticas en las que la tecnología se vuelve personaje e interactúa con los mismos actores, imponiendo su lógica (S/F).

En otro sentido, podemos referir a las modificaciones en la corporalidad de los artistas y de los espectadores en el campo de las diferentes manifestaciones expresivas. Sobre todo en las obras en las que el espectador tiene una participación activa, como es el caso de la conjunción de arte y tecnología en la danza, la performance como veremos en el evento que describiremos en el siguiente párrafo.

Adentrándonos a algunas obras de artistas de diversas disciplinas que se han apropiado de las nuevas tecnologías y de otras no tan recientes en el campo de las artes escénicas mencionamos la obra de danza con utilización de cascos 3D para el lanzamiento del espacio virtual de la Biblioteca del Goethe-Institut Buenos Aires (2018), la que se trató de una performance diseñada para la ocasión por los artistas Edgardo Mercado (Coreógrafo y bailarín) en codirección con el artista multimedia Gabriel Gendín y las Danzan/Performers: Victoria Delfino, Inés Maas y Carla Rímola.

Así se anunciaba el evento:

LANZAMIENTO RV – LA REALIDAD VIRTUAL HA LLEGADO PARA QUEDARSE

¡Llega la realidad virtual a la Biblioteca! El sábado 24 a partir de las 12 h te invitamos a disfrutar de una tarde llena de sorpresas virtuales e inmersivas. Dejate llevar por ciudades fascinantes y paisajes de Alemania, descubrí obras de Bauhaus, viví la situación de un inmigrante en la frontera o explorá la biblioteca del Goethe-Institut con nuestros nuevos cascos de realidad virtual. Nos guiarán bailarines a través de una coreografía de realidad mixta creada por Edgardo Mercado y Gabriel Gendin. La actividad es gratuita con inscripción previa.⁵⁸



Fuente: Fotografía Jimena Bordes

⁵⁸ Fuente: <https://noticiasrecoleta.com.ar/programacion-cultural-noviembre-en-el-goethe-institut-buenos-aires/>

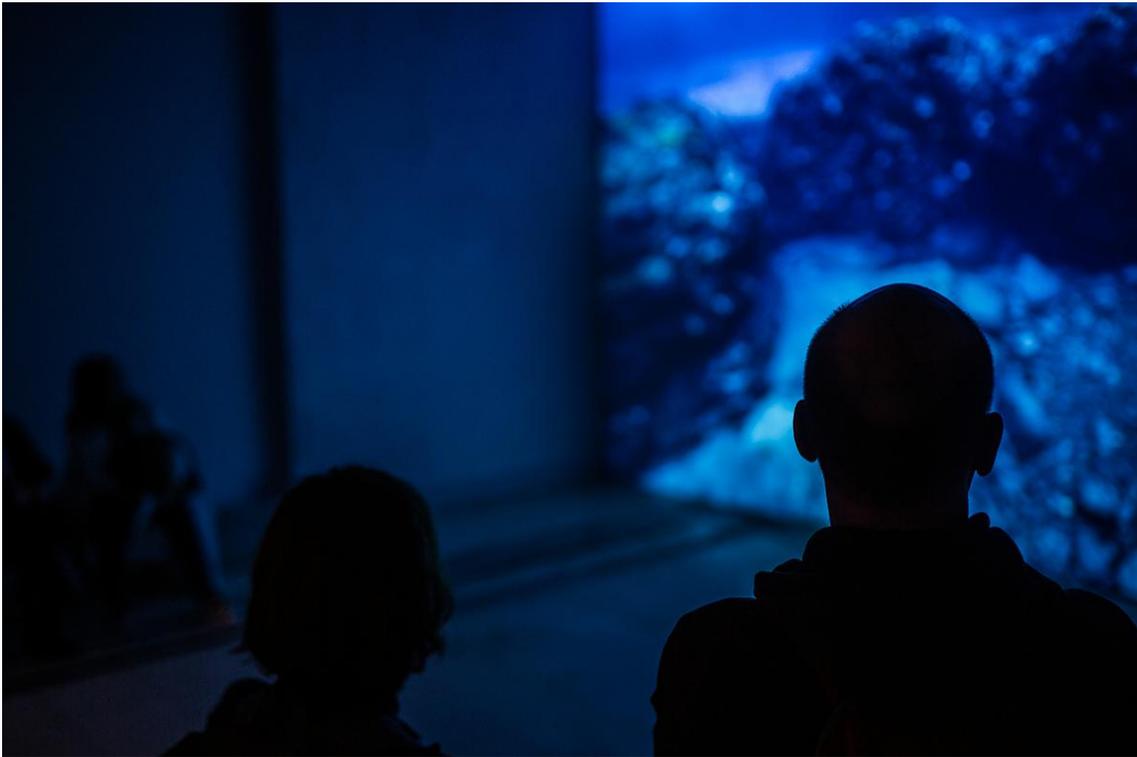


Fuente: Fotografía Jimena Bordes

El eje principal de esta ponencia es la descripción del uso de las tecnologías por los creadores, aunque es menester señalar la importancia respecto a desafíos con estas propuestas que le significó al público como dijimos más arriba. Lo mismo sucede con los productores y gestores que encaran proyectos de estas características, quienes deberán adquirir conocimientos para gestionar y producir obras que exige la hibridación del cruce de diversos lenguajes artísticos.

Años anteriores el grupo de investigación Biopus que dirige el artista electrónico Emiliano Causa llevó a la práctica el cruce de herramientas para vincular la danza/performance y la programación (informática). Los resultados de esta experiencia fue la conformación de procesos de la videodanza interactiva, una performance en la que una bailarina interactuaba con imágenes proyectadas en una pantalla (semitransparente) ubicada delante de ella.

En marzo de 2019 se llevó a cabo el proyecto *Concierto y performance* en el que la música y el video fue improvisada para generar la interdisciplinaridad entre artistas de diferentes artes provenientes del cine, artistas de video y músicos internacionales alemanes y argentinos. El objetivo fue generar lazos que permitan el crecimiento de la comunicación entre artistas de naciones diversas. El grupo presentó dos filmes en tiempo real (Echtzeitfilme) generados durante la actuación. La participación de los asistentes fue mediante mail a informes e inscripción a



Fuente: Concierto y performance.⁵⁹

Trasladándonos a salas de teatro más convencionales como el Teatro Nacional Argentino-Teatro Cervantes y el San Martín citamos en esta ocasión tres obras, dos de estas responden a dramaturgos argentinos y otra al dramaturgo francés Molière en las que se usaron diversas tecnologías para la puesta en escena de las obras. En *La terquedad* escrita y dirigida por Rafael Spregelburd en el Teatro Nacional Argentino-Teatro Cervantes (2017) se utilizó el *mapping*. En *El burgués gentilhomme* de Molière, con traducción, versión y dirección de Willy Landin en la sala Martín Coronado del San Martín (2011) con Enrique Pinti se implementó la técnica del *chroma key* con fondo azul para recortar las imágenes, a esto se le sumaron las tres cámaras de video (En el párrafo siguiente se describe esta puesta con más detalle). Y en la misma sala se llevó adelante la puesta en escena de *El Hipervínculo (Prueba /7)*, con dirección de Matías Feldman en 2018 y reposición en 2019. Estos son algunos de los tantos eventos que podemos citar a modo de ejemplo.

⁵⁹ Recuperado de <https://untref.edu.ar/events/unstumm-conversacion-de-sonido-e-imagen-en-movimiento>



Fuente: <http://ngnteatro.blogspot.com/2011/07/teatro-san-martin-el-burgues.html>

Respecto a *El burgués gentilhomme*:

La acción transcurre en dos planos. El del escenario real es despojado. Los actores, vestidos con trajes de época, son captados por tres cámaras ubicadas en un soporte, en el centro de la escena (a veces tapa lo que ocurre detrás) y sus imágenes se proyectan sobre tres grandes cuadros colgantes. De derecha a izquierda hay dos teatrinos venecianos, también enfocados por cámaras, que proveen los fondos y los decorados que se ven en los cuadros. Si el espectador mira hacia abajo, sólo ve a los actores moviéndose y a unos curiosos asistentes enfundados en mallas azules, refractarias a las cámaras. Cuando el espectador mira hacia arriba, ve la escena completa, aunque dividida en tres partes. Por ejemplo, cuando el burgués aprende a jugar al tenis, en la parte de abajo están los asistentes azules moviendo la pelota de un lado a otro de la supuesta cancha; en la parte de arriba se ve el partido completo, sin asistentes (ya que las cámaras ignoran el azul) y con el entorno "natural" proveniente de los encantadores paisajes que se proyectan desde los teatrinos.⁶⁰

⁶⁰ Recuperado de <https://www.lanacion.com.ar/1392614-el-burgues-gentilhombre>



Fuente: <http://www.gustavoschraier.com.ar/producciones/53/el-burgu%C3%A9s-gentilhombre/>



Fuente: <http://www.alternivateatral.com/obra48490-la-terquedad>



Fuente: <https://www.buenosaires.gob.ar/cultura/noticias/vuelve-el-hipervinculo-al-teatro-san-martin>



Fuente: <https://www.buenosaires.gob.ar/cultura/noticias/vuelve-el-hipervinculo-al-teatro-san-martin>

Destacamos también algunos de los proyectos que se presentaron en el último Noviembre Electrónico 2018.

Noviembre Electrónico 2018 se desarrolló en distintos espacios de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. A continuación describiremos brevemente algunos de los que tuvieron lugar en el Centro Cultural San Martín. Uno de los proyectos fue *Realidades Alternativas - Toma 2* que trataba de una exposición itinerante de Sheffield Doc / Fest y permitía a los asistentes sumergirse en la vida de otros para viajar a los nuevos mundos. El proyecto consistió en experimentar siete instalaciones multidisciplinarias que le permitía a quienes interactuaban transportarse a territorios nuevos e inalcanzables. Desde situaciones en las que el público jugaba a ser el interrogador, como así también a un encuentro personal con el historiador de naturaleza más famoso del mundo, hasta un viaje abstracto y desconcertante hacia el autismo.

Así se promocionaba:

Los artistas en esta exposición utilizan proyecciones interactivas, juegos, realidad virtual y aumentada para introducirte en la mente y en las experiencias de otros, de un modo más visceral que nunca. Involúcrate con historias emotivas, urgentes y esenciales de nuestro presente.

El proyecto *Mind at war (Mente en Guerra)* Sutu | Estados Unidos | 2017 | 22 min | Instalación de Realidad Virtual. Idioma: inglés. Este proyecto permitía a los participantes explorar el trastorno de estrés postraumático y los horrores banales de la guerra a través de ilustraciones 3D hechas a mano basadas en los recuerdos de Scott England. También el medio de contacto para asistir gratuitamente era a través de inscripción en: <http://centroculturalsanmartin.com/mind-at-war/>

Y finalmente mencionaremos el proyecto *Terminal 3* Asad J. Malik | EE.UU., Pakistán | 2018 | 12 min | Realidad Aumentada. Idioma: Inglés. Esta obra le permitía a los participantes explorar las identidades musulmanas contemporáneas en los Estados Unidos a través de la lente de un interrogatorio en el aeropuerto. También como en los arriba mencionados a este proyecto había que inscribirse en: <http://centroculturalsanmartin.com/terminal-3/>

Años anteriores se presentó en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires el *Proyecto Traslación*, proyecto interdisciplinario creado y dirigido por Bárbara Echevarría (Buenos Aires) en colaboración con Haydeé Jiménez (Berlín) con la participación de un colectivo internacional, de artistas y teóricos, que participaron en las obras y en el análisis y reflexión teórica y metodológica sobre el proceso.

Algunos de los roles a destacar sobre los más tradicionales (Producción, Arte y vestuario, Técnico de sonido) y común a la mayoría de los espectáculos que podemos asistir en cualquiera de los circuitos teatrales u otros eventos son el de Tecnología y Streaming que estuvo a cargo de Omar Santiago Rosas. (<https://www.facebook.com/events/1500335416862926/>).

En esta ocasión pudimos asistir a la inauguración del primer episodio de *Traslación* (2014). Se trataba de #Cabina, una performance a cargo del músico Axel Krygier, la cual transcurrirá simultáneamente entre Fiebre en Buenos Aires y Panke en Berlín (Alemania).



Fuente: producción propia

Consideramos importante mencionar uno de los proyectos que presentó en la ciudad de Córdoba el Grupo BiNeural-MonoKultur creado por Ariel Dávila y Christina Ruf. Los artistas trabajan al borde de la realidad y la ficción en sus creaciones tanto nacionales como internacionales. Esta producción denominada *Audio Tour Operación 7.02* (2015) consistió en un recorrido por la ciudad con auriculares para escuchar una grabación que relataba la historia, la geografía y los personajes de Córdoba, en el que público asistente vivió una experiencia auditiva personal.



Fuente: <http://www.alternivateatral.com/obra7073-audiotour-operacion-702>

A modo de conclusión

Los espectáculos aludidos requirieron de dispositivos con más años de existencia en el campo de las artes como son los auriculares, grabador mp3 para la experiencia del *Audio Tour Operación 7.02*; cámaras en vivo y directo, *chroma key* azul con proyección de imágenes pre producidas (estos recursos habituales del cine y la televisión) en *El burgués gentilhombre*; el *mapping* para la escenografía de *La terquedad* y otras más actuales como los cascos de realidad virtual y aumentada para el recorrido de la biblioteca del Goethe-Institut entrelazada con la danza y los mismos recursos también utilizados en los proyectos de Noviembre Electrónico y en los proyectos de MUNTREF. Los roles pueden visualizarse en los programas de manos y gacetillas. De todos modos, mencionaremos aquellos más recientes para el montaje de un espectáculo dentro de la producción y realización. En el caso de la obra de teatro *El burgués gentilhombre* destacamos: realización de video y Multimedia. El espectáculo que mezcla lo clásico y lo virtual en el Goethe-Institut, en donde el público con los cascos virtuales fue guiado por las bailarinas a través de la coreografía creada para esta mixtura de lenguajes. Y finalmente, en Noviembre electrónico el uso de celulares de los asistentes más conexión a internet para interactuar con algunas de las obras y de los casos para las experiencias de realidad virtual y aumentada provistas por el Centro Cultural San Martín.

La convergencia en las artes escénicas significa un cambio de lenguaje que demanda otros modos de producción y estrategias de financiamiento. Las tecnologías aplicadas dentro del campo teatral: la prosa, la performance, las instalaciones lumínicas, el teatro de objetos, la videoinstalación, el teatro documental y los proyectos artísticos multimedia en Argentina exigieron la incorporación de roles propios de las artes audiovisuales tradicionales (cine y la televisión) como el de realizadores de video, y de otras áreas técnicas, los programadores, etc.

Desde la producción se plantean otros tiempos en la preproducción y producción previa a la exhibición de las obras. Por otra parte, los productores ejecutivos y programadores de los proyectos y espacios tuvieron que adaptarse a otras exigencias de planificación y gestión además de adquirir nuevas habilidades con las exigencias del desarrollo tecnológico que desafía tanto a artistas, espectadores y productores.

Respecto al financiamiento -excepto *La terquedad*, *El burgués gentilhomme* y *El hipervínculo (prueba 7)*-, propuestas del circuito oficial que fueron subvencionadas por el Estado por medio de la Secretaría de Gobierno de Cultura de la Nación y Ministerio de Cultura de la Ciudad de Buenos Aires, respectivamente, los restantes proyectos tienen que ser sustentados por diversas fuentes: organismos, instituciones (Fondo Nacional de las Artes, el Instituto Nacional del Teatro, Proteatro,⁶¹ Prodanza,⁶² el Fondo Metropolitano de la Cultura y las Artes y las Ciencias, etc.), empresas privadas, museos, cooperación entre países, festivales internacionales, auspicios de embajadas, universidades, entre otras.

Es decir, que algunos artistas de diversas disciplinas al crear en espacios convencionales o no, predisponen al público a relacionarse de otra manera con el espectáculo. Esto obliga a que los actores, bailarines y performers, entre otros, tengan que desarrollar habilidades y capacidades para trabajar desde lo orgánico de otra manera cuando incorporan en sus creaciones las tecnologías, en la que su cuerpo y los modos de actuación o bailar se verán modificados y surgen de este modo, nuevos formatos que son protagonistas del cruce de los lenguajes artísticos mediados por las tecnologías.

⁶¹ El Instituto para la Protección y Fomento de la Actividad Teatral No Oficial de la Ciudad.

⁶² Instituto para el Fomento de la Actividad de la Danza no Oficial de la Ciudad de Buenos Aires destinado a la protección y al fomento de la actividad de la danza independiente de esta ciudad.

Bibliografía

Ceriani, Alejandra. *El descentramiento: Cuerpo-Danza-Interactividad*. Indagación en el territorio de la interactividad y el uso de las nuevas tecnologías aplicadas a las prácticas corporales, compositivas y escénicas (Director Emiliano Causa; 2006-2010 FBA/UNLP). Recuperado de <http://www.alejandraceriani.com.ar/>

Cotaimich, Valeria (S/F). *El impacto de las nuevas tecnologías en la puesta en escena. La Estética Dialógica como desafío estético, poético y político*.

Fischer-Lichte, Erika (2011). *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada editores.

Sagasetta, Julia Elena (editora), (2013). *Teatro expandido. El teatro performático*. Buenos Aires, Editorial Nueva Generación/Departamento de Artes Dramáticas (IUNA).

Vaglio Fulvio (1996) “Actores, personajes y tecnología: apuntes sobre el ‘teatro tecnológico’”. En *Revista Razón y palabra*. Año 1, N° 2. Primera Revista Electrónica Especializada en Tópicos de Comunicación, Campus del Estado de México (Monterrey).

POLÍTICAS, ESPACIOS CULTURALES Y EDUCACIÓN DESDE EL ARTE

OBSERVATORIO CULTURAL UNGS. UN MAPA CULTURAL DEL NOROESTE DEL GRAN
BUENOS AIRES

José Albornoz, Oriana Racciatti

UNGS

jos_1.albornoz@hotmail.com, orianaracciatti@gmail.com

Resumen

En el marco del Voluntariado Universitario “Acción Noroeste”, iniciado en el año 2016, se desarrolla el Observatorio Cultural UNGS. Dicha herramienta sirve para poder evaluar y planificar políticas públicas eficaces y eficientes, ya que tiene como objetivo central conocer, de modo exhaustivo y riguroso la realidad cultural de la región noroeste del Gran Buenos Aires (Malvinas Argentinas, José C. Paz y San Miguel).

Desde el equipo de trabajo del Observatorio tenemos la convicción de que no puede haber políticas públicas sin planificación, y de que tampoco puede haber planificación sin información. Por tal motivo diseñamos y llevamos adelante esta acción cuya actividad central es relevar datos (y vincular) de espacios culturales del Ex Partido de General Sarmiento, ahora dividido en tres Municipios: José C. Paz, Malvinas Argentinas y San Miguel. A la actualidad el Observatorio Cultural tiene una base de datos con más de 100 espacios relevados y en este año 2018 comienza una nueva etapa, donde el foco está en trabajar sobre los problemas comunes a los espacios culturales independientes y autogestivos de la región noroeste, que son:

- Financiamiento
- Poco acompañamiento Municipal – Clausuras – Falta de políticas culturales inclusivas
- Falta de normativas para el sector
- Poco trabajo en Red

¿Somos libres de leer, mirar y escuchar lo que queremos o alguien determina esto, para modelar nuestra mirada del mundo? ¿En qué medida el entramado cultural y social influye en los actores (productores, artistas, gestores culturales) a la hora de crear y llevar adelante un espacio cultural? ¿Cómo se gestiona un espacio cultural autogestivo e independiente? ¿Por qué existe poca o ninguna información referida a ellos? ¿Cuál es el rol del mercado y del Estado en la vida (y muerte) de un espacio cultural independiente y autogestivo? ¿Qué tan independiente puede llegar a ser un espacio cultural (centro

cultural, teatro, biblioteca, sala de exposición, etc.)? ¿Cuál es el rol del gestor cultural en todo esto? Estos interrogantes son producto del campo cultural complejo y dinámico en el que estamos insertos. Son los disparadores que sirvieron para pensar y repensar en el Observatorio Cultural UNGS junto a diversos actores, en grupo, en la práctica.

Este ensayo no es un glosario, ni un informe técnico, ni los resultados de una investigación; sino un texto que narra una experiencia de gestión. Una aproximación al campo cultural que pretende contribuir al entreverado panorama cultural y artístico del conurbano bonaerense. Poniendo como centro de análisis los municipios que conformaban el antiguo partido de General Sarmiento: San Miguel, José C. Paz y Malvinas Argentinas. El proyecto fue pensado para el público en general así como para especialistas, artistas, gestores culturales, comunitarios-territoriales, organizaciones, instituciones culturales y funcionarios, entre otros. Sirviendo de excusa para abordar conceptos claves para todos los gestores culturales. De este modo, presentaremos los avances y reflexiones del Observatorio Cultural UNGS de estudiantes y graduados de la Universidad Nacional de General Sarmiento sobre y con los espacios culturales del territorio sean estos: autogestivos, municipales o mixtos.

Para ello nos inspiramos en los principios del necesario fortalecimiento de los movimientos culturales, abonando a su autonomía y protagonismo. Articulamos con diferentes productores, gestores, artistas y directores de espacios fortaleciendo tejidos, construyendo vínculos, valorando y aprendiendo de las diversidades. En este diálogo surgió como preocupación la falta de apoyo municipal (inclusive hasta la denuncia de persecuciones) y la poca credibilidad en las promesas que se esgrimen desde el área de cultura. De ahí, el deseo que este proceso sirva de insumo para gestionar y al mismo tiempo, para sentar bases de una política cultural inclusiva que atienda la diversidad de los actores que la integran. Como puntapié para elaborar un marco normativo que regule, proteja e impulse la actividad cultural/artística regional sea en forma de ordenanza o ley.

Tomaremos en consideración a lo largo del texto las experiencias de diferentes colectivos que ya trabajaron en el plano legislativo y la información obtenida en este Observatorio Cultural. El marco regulatorio es de suma necesidad para establecer compromisos y obligaciones de las distintas partes y también, como una herramienta para los sectores más vulnerables del campo cultural. Es propicio reconocer a la cultura como una dimensión transversal a las políticas públicas para el bienestar de los ciudadanos y ciudadanas más allá de un gobierno, partido o persona.

Creemos importante este tipo de trabajo para formar e informar a gestores culturales, investigadores y artistas con conciencia regional y mirada territorial. Conociendo las necesidades y virtudes de cada sector cultural del noroeste del Gran Buenos Aires. Es importante facilitar y crear procesos de formación de formadores basados en una currícula regional. Trabajar en conjunto, reconociendo los procesos de aprendizajes de las organizaciones, centros culturales, casas de cultura, sociedades de fomento, entre otras instituciones ya sean públicas o privadas, municipales o independientes.

Conceptos, acciones y agentes

Antes de introducirnos en definiciones y análisis de casos queremos dejar en claro que es imposible desligar la gestión cultural de la práctica política. Ambos campos se mezclan y se relacionan en alguna parte de la cadena, sobretodo en sociedades profundamente desiguales como la nuestra. Reconocer esta interacción es propicio para marchar hacia un camino inclusivo, donde la cultura no tenga solo la perspectiva consumista sino, y sobretodo, la misión de preservar la identidad, reafirmar derechos y ampliar el horizonte de diversidades culturales.

Sobre las muchas definiciones que se leen o se escuchan de “política cultural”, quizá la más acabada y acorde a nuestras ideas sea la que enuncia Héctor Ariel Olmos junto a Ricardo Santillán Güemes (2004):

Por políticas culturales se puede entender un conjunto de intervenciones, acciones y estrategias que distintas instituciones gubernamentales, no gubernamentales, privadas, comunitarias, etc. que se ponen en marcha con el propósito de satisfacer las necesidades y aspiraciones culturales, simbólicas y expresivas de la sociedad en sus distintos niveles y modalidades (66).

A lo que sumariamos: ya que dichas políticas trabajan sobre los sentidos, el gestor debería crear nuevas miradas (o reafirman las existentes), construir significados y operar sobre ideas que se encuentran en la sociedad. Por lo que en el eje en la cotidianidad: “la acción cultural busca modificar la vida cotidiana de sus destinatarios y cualquiera sea el modelo con que se gestione” (87). Esta noción de cotidianidad es una de las claves para planificar una política cultural y quizá, el motivo más frecuente de

fracaso; ya que es imposible planificar sin tener en cuenta las particularidades de cada territorio y de cada grupo social (entre muchos otros factores).

Sobran ejemplos y pruebas fallidas de programas que al ser ejecutados se encuentran con impedimentos y problemas que los llevan al fracaso. Desde nuestra opinión el problema reside en desestimar a los gestores y referentes territoriales, por no escuchar a la comunidad o no saber interpretarla. Así también, existe un gran desinterés por la recabación de datos y de herramientas metodológicas en el sector. Se debe poner el juego la creatividad e ingenio para buscar soluciones (mediantes proyectos concretos) a problemáticas complejas. Es distinto pensar problemas y soluciones en base a lecturas o simples observaciones que propiciar encuentros y debates llamando a los diferentes actores del territorio. Y esa, es justamente la base de este proyecto a través de: espacios de debate en donde los directores junto con abogados culturales (provenientes de Capital Federal) y representantes de la Universidad Sarmiento pensaron y compartieron las principales problemáticas para el sector. Tomando como horizonte, la primera urgencia, una ordenanza de espacios culturales.

Otro concepto importante antes de planificar y aplicar una determinada política cultural es sobre qué definición de “cultura” se parte. Esto es lo que va a determinar qué camino transitar. Desde nuestra mirada entendemos que una política cultural debe ser inclusiva e igualitaria, que fomente la creación tanto de espacios independientes y autogestivos como municipales. Que se acompañe, aliente y se generen las condiciones para la circulación de bienes culturales y a sus creadores. Entendemos que el Estado, en todos sus niveles, debe garantizar el derecho a la cultura que tenemos todos. Y esto conlleva a propiciar espacios de diálogo democrático, espacios de consenso entre organizaciones, entre Estado-sociedad civil. La UNESCO es muy concreta respecto al tema:

Las políticas culturales deberán encarar acciones concretas con miras a asegurar a cada uno las mismas posibilidades de acceso y la igualdad de oportunidades de participación en la vida cultural. La prioridad deberá acordarse a las medidas tendientes a mejorar las posibilidades de participación de aquellos que pertenecen a los grupos minoritarios u ocupan un lugar desfavorecido en la sociedad.⁶³

⁶³ <https://www.cultura.gob.cl/wp-content/uploads/2012/03/Politica-Regional-Magallanes-2005-2010.pdf>

Aquí se introduce una prioridad a la hora de direccionar las acciones: las minorías. Ciertamente encontramos en cualquier época, gobierno y circunstancia grupos que monopolizan el poder (político, económico y cultural) y otros que son desfavorecidos por las decisiones de los primeros.

En nuestro mapa de trabajo conformado por tres municipios del conurbano bonaerense (Malvinas Argentinas, José C. Paz y San Miguel) encontramos sectores - grupos más desprotegidos que otros. Concretamente al trabajar con espacios culturales y gestores municipales del gobierno de turno y otros privados, autogestivos e independientes notamos una gran diferencia en la manera de vincularse. Que cierre una sala de teatro por falta de financiamiento es una situación lastimosa para toda la localidad, pero debería ser un gran problema para el Municipio. Sin embargo, las habilitaciones, por ejemplo, son un tema delicado y complejo que nos fuimos encontrando con el pasar de las reuniones. Es indiscutible que para considerar una política cultural inclusiva tanto los espacios culturales municipales como los autogestivos deben ser atendidos, dinamizados, impulsados y protegidos, con distintas medidas pero nunca desentenderse (y mucho menos censurarlos o perseguirlos). Esto nos lleva a preguntarnos sobre los destinatarios de las políticas culturales y de alguna manera ya adelantamos la respuesta: si estas políticas vienen del sector público los destinatarios somos todos los habitantes de ese territorio. En cambio sí corresponde al sector privado, los destinatarios se acotan según el interés de esa institución.

Ahora bien, debemos ser cuidadosos a la hora de analizar las políticas culturales, ya sean del sector privado como público. Tomemos un ejemplo: que la municipalidad gestione y traiga a tocar en su auditorio a la Orquesta Sinfónica Nacional con entrada libre y gratuita e inclusive que les acerque a los barrios diferentes orquestas de música clásica no quiere decir que esté garantizando de forma plena el derecho a la cultura de los habitantes de su municipio. Está facilitando el acceso y el acercamiento a ese género musical, sí. Pero aún harían falta otras medidas. Supongamos que una chica que vio a la Sinfónica quiere aprender a tocar el violín. Observa la oferta de los talleres en los espacios culturales municipales, no encuentra la clase del instrumento que le interesa. Averigua qué costo tiene la clase con un docente particular, más la compra del violín y su mantenimiento, le es imposible asumir esa suma mensual. El acceso de esa chica queda vetado (por lo menos en el corto plazo). Como este ejemplo, encontramos muchos con diferentes aristas, pero con la misma dificultad si es que no se toman un conjunto de acciones que atiendan el problema.

El derecho a la cultura no implica solamente el poder acceder (o consumir) un bien cultural, sino también el acceso a los medios de producción para reproducirlo e instalarlo. No basta con poder acceder a un concierto de instrumentos autóctonos de las comunidades prehispánicas, sino también se debe tener la posibilidad de acceder (si se desea) a la cultura y cosmovisión de esas comunidades. El derecho a la cultura es un Derecho Humano reconocido por múltiples Estados y organismos internacionales. Durante las últimas décadas se lograron avances en materia cultural en las diversas constituciones y documentos:

Son fundamentalmente derechos humanos para asegurar el disfrute de la cultura y de sus componentes en condiciones de igualdad, dignidad humana y no discriminación. Son derechos relativos a cuestiones como la lengua; la producción cultural y artística; la participación en la cultura; el patrimonio cultural; los derechos de autor; las minorías y el acceso a la cultura, entre otros.⁶⁴

Suenan objetivos ambiciosos pero el conformismo es uno de los peores errores para quedar a mitad de camino. Y claramente son metas que requieren un trabajo interdisciplinar e interinstitucional. Si la Secretaría de Cultura de un municipio se cierra en sí misma y no se relaciona con otras áreas, disciplinas y organismos no va a poder cumplir con ningún objetivo. Es oportuno remarcar que muchas veces esta actitud es igual a desidia, abandono. Determina una práctica política y una mirada respecto a la cultura. El caso extremo en nuestro país se vio durante los Gobiernos Militares que impidieron y neutralizaron toda manifestación artística opuesta a sus ideas. Esa postura se enmarca dentro de una política cultural restrictiva y autoritaria.

Otro punto conflictivo a la hora de plantear estas políticas: el financiamiento. Desde el punto de vista del Estado y de la opinión pública, se consideran como gastos esenciales y necesarios los referidos a la salud, seguridad, educación y viviendas. Producto del poco “marketing” y desconocimiento, la cultura queda relegada a segundo plano y eso impacta en la distribución del financiamiento público y privado para el sector. Sucede que se planifican grandes proyectos culturales pero no se tiene el recurso económico para llevarlos a la práctica. Sortear esa traba es una de las tareas de los gestores culturales, acotar la cantidad de obstáculos es tarea de los funcionarios. Si desde el Estado, en todos sus niveles, no genera líneas de financiamiento (subsidios,

⁶⁴ Agencia Española de Cooperación Internacional: <http://www.culturalrights.net/>

créditos accesibles, facilidades actualizar el equipamiento de los grupos y espacios artísticos, etc.) para proyectos culturales o no se aplica una política inclusiva es obligación de la ciudadanía exigir que se cumpla su derecho a la cultura. La conformación de una ordenanza de Espacios Culturales es una clara acción que avanza en esa línea.

Profesionalización del quehacer cultural

¿Qué es y qué hace un gestor cultural? Desde la etimología del término podemos decir que “gestar” es producir, realizar, mostrar. “Gestionar” sería producir un acto o hecho. Por lo tanto, el “gestor cultural” debe ejecutar un proyectos, programas o políticas (culturales). Para Héctor Olmos y Ricardo Santillán Güemes (2004) la gestión cultural comprende un abanico amplio y complejo de funciones y características. Pero dentro del radio de acción se resumen las siguientes actividades:

- Artísticas, a través de la producción y/o difusión de espectáculos de distinto tipo (teatro, danza, música, recitales eventos, festivales, etc.); la formación (educación por y para el arte); el fomento (premios literarios, jornadas, congresos, etc.);
- Científicas, si bien no siempre la gestión cultural incluye este tipo de actividades;
- Museísticas y de conservación del patrimonio, generalmente el tangible (monumentos, lugares históricos, etc.)
- De promoción cultural también centradas, por lo general, sólo en actividades artísticas y/o artístico – pedagógicas;
- De extensión y apoyatura general a través de determinados servicios y equipamientos (bibliotecas, filmotecas, videotecas, etc.);
- De capacitación cultural.

A estos ítems le podríamos agregar la importancia de la comunicación-difusión y la economía (sobretudo con el creciente avance de las industrias culturales) como disciplinas necesarias para el desarrollo de la profesión.

El teórico español Alfons Martinell⁶⁵ (2001) decía que

⁶⁵ Fundador del Laboratorio Iberoamericano de Investigación e Innovación en Cultura y Desarrollo con sede en Cartagena de Indias (Colombia) y Girona. Doctor en Pedagogía por la Universidad de Girona, Licenciado en Filosofía y Letras por la Universidad Autónoma de Barcelona y Maestro de Enseñanza Primaria por la Universidad de Barcelona.

la gestión cultural no la podemos definir como una ciencia, ni se puede contemplar dentro de un marco epistemológico propio, sino que es fruto de un encargo social que profesionaliza a un número considerable de personas en respuesta a unas necesidades de una sociedad compleja. Esto le da una perspectiva pluridisciplinar muy importante que no podemos olvidar, pero reclama que el propio sector realice las aproximaciones necesarias para la construcción de un marco teórico y conceptual de acuerdo con las necesidades propias de esta función.

Y añadía además:

en el sector cultural, gestionar significa una sensibilidad de comprensión, análisis y respeto de los procesos sociales en los cuales la cultura mantiene sinergias importantes. La diferencia entre la gestión genérica de cualquier sector productivo se encuentra en la necesaria capacidad de entender los procesos creativos y establecer relaciones de cooperación con el mundo artístico y sus diversidades expresivas.

La mayoría de los gestores (casi la totalidad) provienen de otras disciplinas, y reúne una diversidad de lecturas y definiciones del objeto con el cual pretenden trabajar. En la actualidad, este rol es subestimado, aunque tiende, cada vez más, a su profesionalización.

La profesionalización del gestor cultural sería beneficioso para la sociedad siempre y cuando apunte a mejorar la calidad de vida y garantizar los derechos culturales de todos. No solo debe quedar en el ámbito académico ni preso del mercado o de las modas. Pablo Leibson en su texto “¿Cuál es el sentido político económico y social de la gestión cultural?” hace un repaso histórico del rol del gestor cultural para finalmente decir:

Los gestores culturales, en definitiva, tenemos que elegir qué sentido le vamos a dar a nuestras acciones. Los que entendemos a lo cultural y simbólico de acuerdo a los planteos de la interculturalidad, debemos encontrarnos y organizarnos, debemos conformarnos como un actor político y comenzar a incidir en la vida pública de nuestras sociedades. Debemos conocer los territorios en los que trabajamos (el laburo, el barrio, la escuela, la universidad, entre otros) y las problemáticas que los afectan. Debemos ponernos del lado de los invisibles, y

trabajar junto a ellos para que sus conflictos se vuelvan públicos y sustanciales. Para todo ello, resulta fundamental tensar las explicaciones naturalistas del sistema hegemónico y dominante, y pensar alternativas.⁶⁶

De este lado, estamos quienes impulsamos este proyecto.

Como la cultura, el campo de acción del gestor es dinámico y cambiante. Por ejemplo una demanda creciente en lo que respecta a la cultura comunitaria, cultura joven, derechos humanos, género, entre otras. Y algo a tener en cuenta es la formación “formal” (brindada por las casa de estudios, como universidades) e “informal” (gestores formados en la práctica). Es importante en este punto reconocer a los gestores culturales territoriales, que puedan incorporar nuevos conocimientos pero no negar el aprendizaje que tienen por el hecho de llevar la práctica (casi diaria) de gestión. La influencia sobre otros actores culturales, los conocimientos sobre las problemáticas propias de su territorio y sobre la actividad artística, etc. Esos saberes muchas veces quedan excluidos de la Universidad (formadora y legitimadora histórica de conocimiento). Cuando esto sucede se pierde un intercambio interesante y complementario. Lo que aquí se quiere transmitir es la necesidad de incluir ambos saberes, uno más académico/teórico y otro más práctico.

Tras el análisis de varias situaciones en las administraciones de los municipios e inclusive en el manejo de algunas entidades culturales se destaca la poca claridad y comprensión del valor estratégico que el área cultural tiene. Para ejemplificar esto veamos la última medición del Valor Agregado Bruto Cultural (VAB cultural)⁶⁷ realizado por la Cuenta Satélite de Cultura (un proyecto del Sistema de Información Cultural de la Argentina) en el 2017. En 2017 el VAB cultural fue de 170 mil millones de pesos, lo que equivale a 2,6 del VAB do total de la economía. Tomando estos valores, se ubica por encima del sector de Producción de energía y al de Hoteles y restaurantes.⁶⁸ Estamos convencidos que la incorporación de conceptos de gestión y participación de gestores culturales en proyectos es una solución para construir ejes de trabajo a mediano y largo plazo.

⁶⁶Nota completa: <http://rgcediciones.com.ar/cual-es-el-sentido-politico-economico-y-social-de-la-gestion-cultural/>

⁶⁷ Este agregado económico mide la producción de bienes y servicios culturales finales. Por lo que permite conocer el peso del Sector Cultural en la producción nacional y su comportamiento histórico.

⁶⁸ Informe completo en <https://www.sinca.gob.ar>

Observatorio Cultural UNGS

Para poder diseñar políticas culturales es imprescindible conocer la variedad cultural de los destinatarios, la complejidad del campo, de su gente y la multiplicidad de instituciones (privadas, asociaciones, gubernamentales, etc.). He aquí un motivo fundamental para la elaboración de este Observatorio Cultural. Porque hasta ese entonces, no existía en la región ninguna base actualizada que describa la situación actual y que muestre la diversidad de los actores que participaban. No existía ningún registro de espacios culturales que proporcionará nombre, contacto, ubicación, ni cantidad de trabajadores implicados (entre otros datos).

El Observatorio Cultural UNGS es una base de datos y mapeo de Espacios Culturales Autogestivos, Independientes y Municipales del ex partido de General Sarmiento, ahora dividido en tres Municipios: José C. Paz, Malvinas Argentinas y San Miguel. La realidad de cada uno de ellos es muy diferente. En principio por la forma en que se distribuyeron espacialmente, las características propias de los coordinadores de esos lugares (por ejemplo en Malvinas Argentinas, casi en la totalidad de los espacios autogestivos, el equipo organizador milita activamente en alguna agrupación política.), el modo de vinculación con el Municipio y la participación política-cultural que tienen los funcionarios de la región. Actualmente San Miguel cuenta con 3 escuelas municipales de arte: Artes Visuales “Escuela de Artes Visuales”, Música con el “Conservatorio Julián Aguirre”, y Artes Escénicas con la “Escuela de Teatro Leopoldo Marechal”. Un teatro, una sala de exposición y un centro de exhibición. Lo cual, a priori, hace que este municipio tenga un atractivo y potencial cultural para ser un polo destacable del Gran Buenos Aires. Pero en la práctica y producto (principalmente) de las políticas y acciones culturales de la actual gestión municipal se produce un retroceso en materia de derechos culturales. Casi la mitad de los espacios culturales entrevistados de este distrito han tenido un problema con el municipio; ya sea la presencia policial en algunos de sus eventos, que en algunos casos derivaron en la clausura del lugar o la negativa de los funcionarios de cultura a la solicitud de reuniones. Esta realidad nos ejemplifica la situación descrita en apartados anteriores: la gratuidad de las actividades y apertura de espacios municipales no garantiza la mayor participación ciudadana en sus derechos culturales. Por su parte, Malvinas Argentinas tiene solo el auditorio municipal y una incipiente sala de exposición en el hall del Palacio Municipal. Por su parte José C Paz, desarrolla sus actividades culturales en el Ex- Cine Paz, hoy Teatro Municipal. A

estos espacios de actividades y formativos se le suman los eventos y elencos artísticos estables que cada municipio lleva adelante.

Entendemos por Espacios Culturales a aquellos espacios en los que se desarrolla una actividad de producción y/o formación en los lenguajes artísticos: Artes del Movimiento, Artes Visuales, Artes Escénicas, Música, Letras o la combinación de dos o más de estas disciplinas artísticas. Serían ejemplo los centros culturales, teatros, bibliotecas que dictan talleres, salas de exposiciones o cafés literarios. Quedando excluidos aquellas casas particulares o espacios donde se dicte un solo taller, espacios que realicen actividades culturales con una periodicidad inferior a los 3 meses. Para este relevamiento revisamos los registros municipales, redes sociales, relevamiento del campo y encuestas a los directores y coordinadores. Tuvimos en cuenta también algunas noticias de medios locales, registros previos de los estudiantes de la Universidad y la trayectoria de organizaciones que nuclean espacios como por ejemplo: Red El Encuentro y el Cono Teatral (que nucleaba además de espacios, colectivos de artistas).

La creación de este Observatorio generó instancias de diálogo, que sirvieron para reconocer los agentes de la región, compartir y visibilizar las problemáticas del sector y para trabajar mancomunadamente en pos de mejorar el panorama artístico y local. En esta primera etapa 2016 - 2018 tomamos registro de 119 espacios que están siendo difundidos en nuestra web.⁶⁹ El mapeo sirvió para localizar 25 espacios en Malvinas Argentinas - 7 espacios municipales; 18 espacios independientes. En San Miguel 73 - 31 espacios municipales; 42 espacios independientes. Finalmente, en José C. Paz con 18- 1 espacio municipal; 17 espacios independientes. A todos ellos los hemos clasificado según sean: espacios de formación artística (dictado de cursos, seminarios y/o talleres.); espacios de presentación, producción y/o exhibición de obras artísticas; espacios de carácter mixto que complementan ambas actividades; espacios alternativos que complementan su actividad principal con la cultural ya sean clubes o restaurantes por ejemplo. De este modo identificamos que el 60% de los espacios son independientes, el 30% son municipales y el 10% de carácter mixto y/o alternativo. Para poder problematizar, diagnosticar y proponer vías de acción realizamos entrevistas en profundidad a una muestra de 30 espacios. Esto nos permitió definir en primera instancia las complejidades del sector transcurrían alrededor de la asistencia o creación del público; la comunicación-difusión de sus actividades; el financiamiento para

⁶⁹ <http://observatorioculturalungs.org/>

sostener el día a día; la falta de herramientas de gestión sumado al poco acompañamiento Municipal, las clausuras en el caso de San Miguel y la falta de políticas culturales inclusivas por desconocimiento de los funcionarios a cargo de las direcciones y secretarías.

Frente a esta realidad asumimos el compromiso de generar espacios de encuentro mensual entre los espacios culturales para la construcción de una red que potencie el sostenimiento de la cultura local. Generar una agenda de actividades con posibles líneas de acción. La primera, será la elaboración de una ordenanza municipal que sienta bases para los otros dos municipios. Junto con especialistas o referentes en diversas disciplinas para potenciar la producción de la misma (Abogados Culturales, MECA - Movimiento de Espacios Culturales Autogestivos, Colectivo Cultural Quilmeño, Foro regional de Centros Culturales - La Plata, Instituto Nacional de la Música (INAMU) – “Prevención de riesgos escénicos). Asimismo, pretendemos mantener la base de datos actualizada. Trabajar de forma comprometida en la construcción de una red/movimiento que contenga a los diversos espacios culturales. Consideramos que esto es indispensable para evaluar y planificar políticas públicas eficaces y eficientes. Releva datos (y vincular) espacios culturales del ex partido de General Sarmiento. Con la intención de confeccionar un estado de la cuestión sobre los lugares de producción, promoción y formación. Observando los patrones de distribución en el territorio, dando cuenta de los modos y estrategias de producción, así como los modos de sostenimiento. Generar un nuevo insumo para que pueda ser utilizado por aquellos agentes que tienen como función principal promocionar y garantizar el derecho de acceso al arte. Proporcionar una nueva herramienta para el análisis de las condiciones y modos de desarrollo de estos espacios.

Al momento de escribir este texto nos encontramos en una instancia de intercambio y formulación del documento legal que reconoce la figura de Espacio Cultural en el municipio de Malvinas Argentinas. Trabajamos con los modelos preexistentes de ordenanzas junto a 8 espacios autogestivos de Malvinas. Este documento dará cuenta de la diversidad de espacios y modos de organización que existe. Además de dejar en claro las obligaciones y derechos que tienen los espacios culturales, como los beneficios que obtendrán por registrarse bajo esa figura. Asimismo, cabe destacar con datos y argumentos sólidos, el rol social y cultural que cumplen estos espacios en la vida de los vecinos y de todo el entramado cultural. En el partido de San Miguel, también se está dando una construcción colectiva que envuelve a agentes de

distintas disciplinas artísticas. Allí la puja con el municipio es tensa, rozando lo agresivo. Casi sin diálogo, uno y otro sector usan sus herramientas para imponer un modelo de cultura determinado.

Bibliografía

Martinell Sempere, Alfons (2001). "La gestión cultural: singularidad profesional y perspectiva de futuro". Cátedra Unesco de Políticas Culturales y Cooperación.

Olmos, Héctor y Santillán Güemes, Ricardo (2004). *El gestor cultural. Ideas y experiencias para su capacitación*. Buenos Aires: Editorial CICCUS.

NARRATIVA DE VIDA Y EXPERIENCIA DOCENTE A TRAVÉS DEL ARTE

Claudia Patricia Cosentino, Marcela Eva López

GIIEFOD- CIMED

Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Mar del Plata

claudicarp@hotmail.com, marcelaevalopez@gmail.com

Resumen

El ya consolidado giro narrativo ofrece vastas posibilidades de reflexionar sobre relatos y experiencias de vida en las aulas universitarias. Este desplazamiento se ha visto acompañado por un interés de la investigación cualitativa no sólo en la narrativa sino también en las artes visuales y la poesía. Con el objetivo de compartir historias de vida y experiencias, se apela a las emociones para despertar en los lectores empatía con estas historias contadas a través de poemas. El presente trabajo se enmarca dentro de la indagación poética y presenta la narrativa de toda una vida compartida de las autoras, docentes universitarias de inglés. Ellas expresan a través de un poema y un dibujo sus relatos de vida públicos y privados desde que se conocieron en la universidad, sus trayectorias profesionales trabajando en los mismos ámbitos, enfrentando éxitos, fracasos, alegrías y pérdidas, hasta sus actuales estudios de postgrado como doctorandas en educación. Esta performance artística, que implica narrar a través de la poesía y el dibujo como vehículos creativos y transformadores de ser y conocer, potencia, no solo la reflexión, sino también posibilita el afloramiento de emociones develando sentimientos profundos y medulares, que han sido poco explorados en las prácticas docentes.

Introducción

A manera de reflexión inicial del presente trabajo nos parece importante contar que somos dos profesoras de inglés, especialistas en docencia universitaria y docentes en el profesorado de inglés de la Universidad Nacional de Mar del Plata. Además somos doctorandas en Humanidades y Artes con Mención en Educación en la UNR y nos encontramos en periodo de redacción de nuestras tesis doctorales que tienen que ver con la investigación narrativa en educación. Esta última es justamente línea de investigación que sigue nuestro grupo de investigación GIIEFOD (Grupo de Investigación en Idiomas y Formación Docente) de la UNMdP, el cual se encuentra inserto en el CIMED

(Centro de Investigaciones Multidisciplinarias en Educación) de la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de Mar del Plata.

Nos conocemos desde hace más de 40 años, lo que significaría casi de toda nuestra vida, y como compañeras y amigas hemos recorrido un largo camino de vida personal y profesional a lo largo de todos estos años. Entramos juntas al profesorado de inglés y compartimos el mismo curso de ingreso en turno vespertino, cursamos la carrera juntas, compartimos el mismo colectivo para ir y volver de la facultad, comenzamos a trabajar en el mismo instituto privado de inglés, nos casamos y tuvimos hijos. Algún tiempo más tarde comenzamos a trabajar también en la universidad, y aunque enseñamos en distintas disciplinas, compartimos el mismo ámbito educativo. Hicimos la especialización en docencia universitaria y como es de imaginarse, con tanto trayecto recorrido, atravesamos alegrías, logros, pérdidas, fracasos, y hoy la vida nos encuentra abuelas, doctorandas y aun estudiando para enriquecer nuestra formación. Por tal motivo, a principio de este año tuvimos la oportunidad de cursar un seminario de posgrado sobre narrativas en nuestra universidad, y a través de un ejercicio que debimos realizar durante la cursada del mismo, surgió la idea del presente trabajo.

Marco teórico: historias de vida, autobiografía, auto etnografía

Nuestro trabajo se enmarca dentro del enfoque auto-biográfico narrativo, ya que narramos en primera persona nuestra historia de vida y nuestro trayecto escolar y profesional, plasmando esta narrativa en un poema auto etnográfico representado verbal y visualmente en un video.

En las últimas dos décadas se produjo una gran proliferación de los métodos biográficos interpretativos (Denzin, 2017) que apelan a obtener e interpretar relatos que tratan sobre historias de vida, orales o escritas, narraciones autobiográficas, entrevistas narrativas, documentos personales o de vida, testimonios y cualquier otra forma de reflexión sobre la experiencia personal (Bolívar, Domingo, Fernández, 2001). La historia de vida es la narrativa de vida que construye y reconfigura el narrador, que podría ser el investigador por ejemplo, sobre la vida del sujeto participante a partir de su relato, o de su propia vida en el caso de una autobiografía. La historia de vida, además, no solo comprende la interpretación del relato de vida sino también, como vimos, documentación, informes y otros testimonios que ayudan a re narrar la vida del participante (Bertaux, 1981). Son inherentes a la vida humana, a la vida cultural a través de historias de vida colectivas, (auto) biografías, conmemoraciones, producciones auto

visuales, cinematográficas y digitales (González Monteagudo, 2007). Además han devenido en instrumentos de una riqueza inigualable en la investigación cualitativa, ya que se convierten en el vehículo más adecuado para captar la forma en que los individuos construyen su autoconocimiento, transmitiendo su sentido personal, y organizando su experiencia a lo largo de una dimensión temporal/secuencial (Huberman, 1998). Estas nuevas prácticas biográficas incluyen entre otras la etnografía narrativa, la auto etnografía (Ellis, 2004, 2013) y la auto etnografía performativa (Denzin, 2003), siendo esta última la forma de representación que elegimos para nuestra historia de vida, biografía escolar y trayecto profesional.

Este giro narrativo dio lugar a la necesidad de reflexionar sobre la narración de relatos de vida de diferentes grupos sociales, que habían sido relegados hasta ese momento, ignorando la riqueza que podían aportar a la construcción de conocimiento en las ciencias sociales. Contar acerca de uno mismo es una representación fiel de las propias experiencias. Al contar la propia vida se suele tomar distancia de las experiencias y estas se convierten entonces en un objeto de reflexión e interpretación. En el campo educativo también se dio esta necesidad de estudiar las historias de vida de los docentes y esta práctica da lugar a una visión más crítica del lugar socio político y cultural que ocupa el docente (Huberman, 1998) . El explorar nuestra vida como docentes puede abrir nuevos caminos para rupturizar la propia práctica y dar un giro a la carrera docente.

Este movimiento hacia la interpretación de la vida de los profesores, sus trayectorias escolares y profesionales, sus experiencias de vida, su formación, sus representaciones sobre la enseñanza, su lugar en el contexto social, cultural y político, llevó a muchos investigadores a contar estas historias de vida apelando a las emociones para despertar en los lectores más empatía con lo que se relataba. Es así que muchos de ellos se volcaron a la indagación poética como una metodología dentro de la investigación cualitativa (Wyatt, 2016). De esta forma se comenzaron a usar diferentes formas de práctica artística como la poesía o la gráfica para apoyar formas más creativas y transformadoras de conocer y a la vez fomentar la reflexión y el soporte emocional (Hanauer, 2010) .

Como ya dijimos, nuestro poema es auto etnográfico performativo. La autoetnografía, es definida por Carolyn Ellis (2004) en Denzin (2013) como “la investigación, la escritura y el método que conectan lo autobiográfico y personal a lo cultural y social. Este formato por lo general presenta la acción concreta, la emoción, la

encarnación, la auto-conciencia y la introspección”. Denzin sostiene que la auto etnografía no es una práctica inocente ya que muestra el mundo donde uno vive y a la vez es una práctica pedagógica, performativa y política, con la que enseñamos a los lectores el mundo donde vivimos y cómo nos ven. Como toda práctica pedagógica y política también es moral, porque da cuenta de una forma de ver el mundo y de ser en ese mundo.

Denzin (2013), que fue el primer autor en hablar de la auto etnografía performática sostiene que se comienza con un evento clave en la vida del sujeto y desde allí se mueve hacia atrás y hacia adelante en el tiempo. Escuchando una historia de vida, como la nuestra, volvemos hacia atrás para describir cómo comenzó nuestro trayecto y luego avanzamos para llegar a ver el trayecto completo hasta este momento y todo lo que aconteció en este recorrido. El objetivo de este tipo de auto etnografía es la experiencia biográfica (Denzin, 2017). El texto performado frente a otros, en nuestro caso un poema, es experiencia vivida. La performance nos lleva de vuelta a las experiencias plasmadas en el texto para ser representadas en nuestro caso en forma gráfica y visual. Se prioriza la experiencia evocativa, que vuelve a la vida para la audiencia. Esto ocurre en la auto etnografía interpretativa a través de lo que se llama *mystory*. Esto se refiere a un relato público personal a través de una performance que deja en evidencia esas experiencias. Es participativo y no está centrado en lo textual sino que el énfasis está puesto en la performance y no en el texto escrito, en general. En nuestro caso, esta performance también está representada en forma gráfica por lo que el texto también toma importancia en la performance.

La narrativa, la poesía y las imágenes en la investigación educativa

La indagación narrativa en la educación se propone comprender los contextos sociales del aprendizaje. Connelly y Clandinin (1994), pioneros de esta manera de investigar en educación, afirman que esta metodología constituye “el estudio de la forma en la cual los seres humanos experimentan su mundo” (2). Si bien todos somos organismos narradores por naturaleza, y vivimos vidas que son relatadas de manera individual o colectiva, son los maestros y sus alumnos, por excelencia, los mejores narradores de relatos (Connelly & Clandinin, 1990).

La indagación narrativa es la construcción y reconstrucción de relatos personales, profesionales y sociales que se dan a conocer cuando tanto docentes y estudiantes como investigadores comparten sus experiencias, apareciendo como personajes de esas

historias. Lo que el investigador hace es describir y recoger relatos para luego escribir narrativas de experiencia.

La indagación narrativa crea un espacio metafóricamente tridimensional que pone el foco en las dimensiones de lo personal y lo social (interacción); de la temporalidad que incluye pasado, presente y futuro (continuidad); combinado finalmente con la noción de lugar (situación). Al trabajar en estos espacios tridimensionales como indagadores narrativos, también nos encontramos en nuestro propio pasado, presente y futuro. Asimismo, narrar experiencias pasadas posibilita futuras re-narraciones no sólo de las experiencias de nuestros participantes, sino también de las de los investigadores que compartimos con colegas que leerán nuestro trabajo y nos retroalimentarán con sus reacciones.

A diferencia de los investigadores cuantitativos que estudian al mundo desde afuera, los indagadores narrativos somos cómplices del mundo que estudiamos, somos parte del panorama y del fenómeno porque hemos contribuido en la construcción del mundo en el que nos encontramos. Por lo tanto, es preciso que además de ofrecer los hallazgos que podrían brindar mejoras al mundo, también debemos hacernos visibles con nuestras historias secretas pasadas. De ahí, el valor de la auto-etnografía, que combina características de la autobiografía y de la etnografía porque el autor escribe de manera selectiva acerca de sus experiencias pasadas, pero las combina con el estudio de las prácticas relacionales de una cultura, los valores y creencias comunes, y las experiencias compartidas.

Por lo tanto, concluyen Clandinin y Rosiek (2007), la indagación narrativa es un enfoque para el estudio de vidas humanas concebido como un modo de honrar la experiencia vivida como fuente de importante conocimiento y comprensión. Es una forma particular de producir conocimiento. Al comenzar con un respeto por la experiencia vital común, el foco de la indagación narrativa no es solamente una valorización de la experiencia de los individuos sino también una exploración de las narrativas sociales, culturales, e institucionales dentro de la cual la experiencia de los individuos se constituyeron, tomaron forma, fueron expresadas y representadas, pero de una manera que comienza y termina esa indagación en las vidas relatadas de las personas involucradas.

La poesía en la investigación educativa

La indagación poética, explica Prendergast (2009) pertenece a tres categorías, que se distinguen según la voz que la genera: a. poemas escritos a partir de o en respuesta a obras literarias o teoría de una disciplina o campo de estudio; b. poemas escritos a partir de fragmentos seleccionados de transcripciones de entrevistas con participantes, que son co-creados con el investigador; y c. poemas escritos a partir de reflexiones autobiográficas del investigador enmarcadas dentro del contexto de una investigación, que expresa y comunica a través del lenguaje.

La poesía, desde un punto de vista tradicional, es una de las formas más sofisticadas de expresión lingüística y literaria, por lo que a muchos nos resulta inaccesible o intimidante. La riqueza de las alusiones literarias, las referencias históricas y los supuestos culturales, junto con el lenguaje elíptico y metafórico que típicamente encontramos en los trabajos de grandes poetas a menudo constituyen barreras para la comprensión del lector no experto (Brindley, 1980).

Sin embargo, desde una perspectiva más amplia, la Real Academia Española describe al poema como una “manifestación de la belleza o del sentimiento estético por medio de la palabra, en verso o en prosa”. Esta definición no hace referencia a la comprensión de alusiones metafóricas, culturales o éticas complicadas, ni alude a la gramática correcta, la estructura métrica, o la secuencia lógica de ideas. Es por eso que también consideramos poesía a las canciones populares y tradicionales, las canciones de cuna, los haiku, los poemas escritos con ciertos patrones como los acrósticos, y también los caligramas. La poesía, asegura Wyatt (2016), como medio de expresión puede utilizarse en distintos niveles y su escritura no está reservada a los especialistas.

Otro supuesto respecto al estudio y la escritura de la poesía es que es una actividad individual. Sin embargo, Finch (2000) sugiere que con una perspectiva interactiva y colaborativa los poemas pueden promover la cooperación y la comunicación al mismo tiempo que la expresión individual. Leer y crear poemas de a dos puede ser un medio en investigación muy relevante a las experiencias, las actitudes y el pasado de los actores.

Los caligramas ofrecen una perspectiva visual en la disposición de las palabras, y por lo tanto son un medio efectivo de expresión espontánea con la que se puede jugar libremente, que no requiere precisión gramatical para su producción. En este tipo de producción escrita las palabras se disponen de manera tal que forman figuras (Hadfield y Hadfield, 1997; Finch, 1998). El típico caligrama se diseña para que luzca como el

objeto que describe. La tarea del autor es acomodar las palabras de forma tal que la estructura del poema tenga la forma del objeto que describe. Puede utilizar oraciones bien formadas o ilustrar la libertad de la expresión pictórica a través de la repetición de una o varias palabras (Wyatt, 2016). Al rechazar la puntuación, algunos poemas permiten al lector hacer asociaciones e interpretaciones subjetivas.

Otro tipo de poema pictórico es aquel en que las palabras esbozan el contorno del objeto que describe. Estas palabras pueden ser oraciones completas o palabras sueltas o asociadas entre sí, pero sin estructura gramatical. Esto permite expresarnos con éxito sin estrés ni ansiedad, lo que reduce considerablemente el filtro afectivo y nos alienta a interactuar y experimentar (Finch, 2000). Así, los poemas pictóricos nos alientan a ser creativos al experimentar una actividad placentera. El proceso de la composición puede realizarse al trabajar de a dos, o incluso en pequeños grupos al interactuar en la lluvia de ideas inicial, al proponer sugerencias, al acordar, y finalmente editar versiones preliminares de las producciones.

Al igual que cualquier otro poema, los poemas pictóricos se caracterizan por sus temas interesantes, sus imágenes emotivas y por la cuidadosa selección de las palabras (Gee, 2017). Sin embargo, el aspecto único de un poema pictórico es que su composición también toma la forma visual en consideración, a menudo creando un agradable diseño y una imagen representativa. La escritura de un poema pictórico es un proceso recursivo que requiere múltiples consideraciones tanto en la selección de las palabras como en la forma de la imagen, hasta llegar a un equilibrio perfecto.

El valor de las imágenes en la investigación

Existen muchos tipos de recursos de imágenes disponibles para los investigadores. Distintas imágenes son centrales a los enfoques de investigación relacionados con el arte que llevan a distintas maneras de conocer (Allen, 1995; Denzin, 1995; Eisner, 1997). Una imagen puede ser una declaración teórica de múltiples niveles, que postula simultáneamente propuestas contradictorias para que consideremos, señalando la susceptibilidad de la lógica o la naturaleza compleja o paradójica de ciertas experiencias humanas. Esta habilidad que tienen las imágenes de expresar múltiples mensajes, de formular preguntas, y de señalar pensamientos tanto concretos como abstractos de una manera tan económica, es lo que hace del medio basado en imágenes altamente apropiado para la comunicación del conocimiento académico. Una imagen, nos recuerda Harnad (1991), no solo puede valer mil palabras, sino que además, puede ser

comprendida casi instantáneamente de un vistazo, mientras que las mil palabras requirieron tiempo para leer o escuchar.

En las últimas décadas del siglo XX, los investigadores cualitativos de las ciencias sociales comenzaron a prestar atención seriamente al uso de la imagen para ampliar su comprensión de la condición humana (Prosser, 1998). Estos usos abarcan una gran variedad de formas visuales, que incluyen películas, videos, grafiti, mapas, diagramas, tiras cómicas, símbolos, etc. El campo de la sociología visual y de la antropología visual han hecho mucho del trabajo pionero sobre metodologías basadas en imágenes, y en consecuencia, sus sitios web son valiosos recursos para los investigadores de otras disciplinas también.

Nacemos en un mundo de imágenes que se proyectan en nuestras retinas, que reclaman nuestra atención de nuestros procesos perceptuales. Antes de poder pensar, podemos ver (Weber, 2008). Cuando planificamos, analizamos, pensamos o criticamos, nuestros pensamientos están asociados con imágenes (Bruner, 1984). Y cuando dormimos, soñamos en imágenes. La mayoría de nosotros damos por sentado esta integración de lo visual en la vida cotidiana; no lo vemos como sujeto de indagación sistemática o parte articulada de métodos académicos.

Ver, y estar rodeados de lo visual, no necesariamente significa que tomamos conciencia de lo que vemos. El mirar prestando atención es lo hace de las imágenes especialmente importantes en el arte, el estudio académico, y la investigación. Aunque en realidad, queremos persuadir a los demás a que vean lo mismo que nosotros, pero asegura Berger (1972) que la relación entre lo que vemos y lo que sabemos no está establecida.

Es valioso incluir imágenes en la investigación porque, según explica Weber (2008):

1. Pueden capturar lo inefable, que no se puede poner en palabras. Algunas cosas sólo se pueden mostrar, más que nombrar o explicar. Aspectos del conocimiento que, de otro modo pueden permanecer escondidos o ignorados. Eisner (1994) arguye que las imágenes tienen la habilidad de proveer significado revelador de una manera que las palabras y los números no logran hacerlo. Pueden utilizarse para comunicar de manera más holística, sintetizando conocimiento de manera altamente efectiva. Las imágenes hablan a través de la metáfora y el simbolismo transmitiendo teoría de manera elegante y elocuente.

2. Pueden hacernos prestar atención de maneras nuevas. El arte nos hace mirar y nos compromete, ayudándonos a descubrir lo que no sabíamos que sabíamos y a ver lo que no habíamos notado antes, aunque estuviera en frente de nuestras narices. Hace que lo común parezca extraordinario. Cuando un trabajo artístico examina en detalle lo particular, para revelar lo universal, es la audiencia quien juzga cómo este puede aplicarse a su propia situación. Pueden aumentar la comprensión empática y la generalización al permitirnos ver el punto de vista de otros.
3. Son más accesibles y fáciles de ser recordadas que los textos académicos, por lo que son más factibles de influir en la forma en que pensamos y actuamos. Provocan respuestas intelectuales y emocionales que perduran, por lo que impactan al lector y en su postura frente al accionar en pos de la justicia social. Así los resultados de la investigación alcanzan una audiencia mayor, que presta más atención, porque ven lo que queremos decir. Pueden facilitar la reflexividad en los diseños de investigación. Por su naturaleza, la expresión artística revela aspectos propios y nos acerca a la comprensión de nuestra propia subjetividad.

Creación de nuestro poema

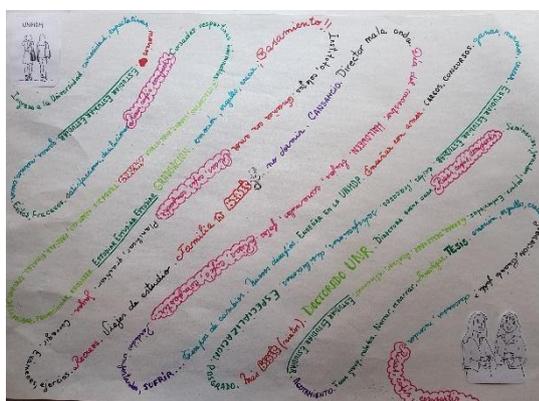
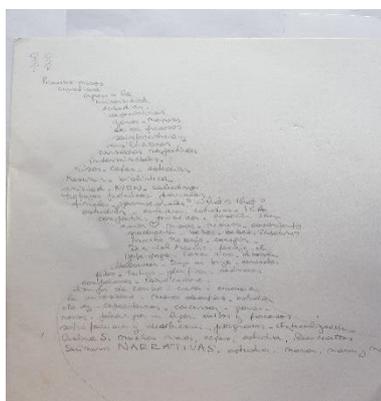
Ambas asistimos a un curso de posgrado sobre indagación (investigación) narrativa para reafirmar conceptos necesarios para nuestras respectivas tesis doctorales. En uno de los encuentros, que se trató sobre indagación poética, se nos pidió que escribiéramos un poema. Muy naturalmente, se nos ocurrió un tema que nos inspiraba literaria y visualmente: escribir sobre nuestra amistad y el largo recorrido personal y profesional que hemos compartido. No había dudas que el poema debía tener forma de camino o sendero.

En un ambiente relajado, nos concentramos en una lluvia de ideas de la que surgieron los conceptos que resumen las experiencias vividas como compañeras desde que nos conocimos, en el curso de ingreso al Profesorado de Inglés, hasta hoy. Este trayecto con muchísimos sucesos en común abarca en lo profesional: la época en que cursamos la carrera de grado en la UNMDP, el período en que trabajamos con niños y adolescentes en un querido instituto de inglés de nuestra ciudad, el momento en que ingresamos a la Universidad como Ayudantes de Trabajos Prácticos en las cátedras de Fonética y Escritura respectivamente, la fase de perfeccionarnos a nivel posgrado con la

Especialización en Docencia Universitaria y finalmente, ahora con el Doctorado en Educación.

Intercalado en nuestras carreras docentes, muchos aspectos de nuestras vidas personales también coincidieron. Ambas nos casamos con los novios que conocimos el primer año de la facultad (con quienes seguimos casadas). Construimos nuestros hogares y nuestras casas. Tuvimos hijos, (los de una fueron alumnos de la otra) y ahora tenemos nietos! Disfrutamos de nuestro trabajo, viajamos cuanto pudimos, evolucionamos. También conocimos el dolor de las pérdidas personales, del sacrificio, y alguna frustración. El trayecto de nuestras vidas es como el de todos, pero nosotras celebramos haberlo recorrido juntas.

Al principio no nos concentramos tanto en el resultado final, sino en las ideas que queríamos expresar, buscando palabras agradables y significativas. Hicimos un boceto en lápiz primero para probar la forma de una senda, sobre la cual ubicaríamos las palabras ordenadas cronológicamente, a modo de empedrado, pero pronto vimos que no nos alcanzaba el espacio en la hoja de papel para incluir todos los vocablos que habíamos seleccionado.



Probamos otra estrategia. Como la nuestra es una larga y sinuosa historia, decidimos contarla en forma de hilo conductor que avanza haciendo zigzag, subiendo y bajando, a veces en línea recta y otras girando, semejjando las vueltas que tiene la vida. Algunos conceptos se repiten cíclicamente a modo de leitmotiv porque, al igual que en la vida real, ciertas recurrencias le dan coherencia y estructura al poema.

El poema resultante simula visualmente el recorrido de nuestra ruta vital compartida. Como los mapas ruterros, tiene referencias en colores para indicar datos particulares de cada tramo del camino: en rojo lo emocional, en celeste lo personal, en negro lo laboral, en verde lo académico, en fucsia la diversión, y en violeta el sacrificio.

Todas las ideas incluidas y conectadas a lo largo del camino, representan verbalmente las vivencias clave que marcaron nuestras biografías desde que ingresamos a la universidad hasta hoy.

Apelando a la tecnología, y como último paso en la producción creativa de nuestro trabajo, transformamos nuestra presentación gráfica del poema en un video de tres minutos de duración. En el mismo, se manifiestan nuestras voces en el audio narrando lo que, al mismo tiempo aparece en pantalla; la secuencia de fotos que muestra cada paso del trayecto compartido. El video se encuentra disponible en <https://youtu.be/rSFdsdKA6b0>.

Consideraciones finales

En esta forma performativa que elegimos, las personas son *performers* y las culturas son *performances*. Así creamos un espacio donde el sujeto que narra toma riesgos, ya que abre las puertas de su intimidad y se mueve entre lo personal, lo biográfico, lo político y lo histórico. Nuestra representación *poética auto etnográfica performativa*, tiene un objetivo político en el sentido de haber plasmado allí la narrativa de nuestra historia de vida y trayecto escolar y profesional, que nos han transformado en las docentes y en las personas que somos ahora. Al usar este formato performativo podemos hacer visible los contextos donde nos movemos en una forma nueva y diferente, más emocional y visible, hecho que no hubiese sido posible si hubiésemos usando un texto narrativo tradicional de las ciencias sociales. Con este tipo de práctica hemos dado rienda suelta a la imaginación, que a su vez da lugar al conflicto, crítica y a la reflexión (Denzin, 2017).

Bibliografía

- Allen, Pat (1995). *Art is a way of knowing*. Boston: Shambhala Press.
- Berger, John (1972). *Ways of seeing*. London: Penguin.
- Bertaux, Daniel (1981). “La perspectiva biográfica: validez metodológica y potencialidades”. En *Cahiers Interantionaux de Sociologie*, Vol. LXIX. Paris: Presses Universitaires de France.
- Bolivar Boitia, Antonio (2002). “¿De Nobis ipsis silemus?”: Epistemología de la investigación biográfico-narrativa en educación. En *Revista Electrónica de Investigación Educativa*. Mayo, N° 1, Vol 4. Ensenada: Universidad Autónoma de Baja California, 40-65

- Brindley, David James (1980). *Breaking the Poetry Barrier: Towards Understanding and Enjoying Poetry. Paper presented at the Annual Meeting of the International Conference on the Teaching of English.* Sydney, Australia, 1980.
- Bruner, Edward. M (Ed.) (1984). *Text, play, and story: The construction and reconstruction of self and society.* Washington, DC: The American Ethnological Society.
- Caporossi, Alicia (2009). La narrativa como dispositivo para la construcción del conocimiento profesional de las prácticas docentes. En Sanjurjo, L.(coord)(2009) *Los dispositivos para la formación en las prácticas profesionales.* Rosario: Homo Sapiens Ediciones.
- Clandinin, D. Jean & Rosiek, James (2007). “Mapping a landscape of narrative inquiry. Borderland spaces and tensions”. En *Handbook of narrative inquiry: Mapping a methodology.* Thousand Oaks: Sage, 35-75.
- Connelly, F. Michael & Clandinin, D. Jean (1990). “Stories of experience and narrative inquiry”. En *Educational researcher, 19(5),* 2-14.
- Connelly, F.Michael & Clandinin, D. Jean (1994). “Telling teaching stories”. En *Teacher Education Quarterly, 21(1),* 145-158.
- Denzin, Norman K (1995). “The experiential text and the limits of visual understanding”. En *Educational Theory, 45(1),* 14-26.
- Denzin, Norman K (2003). “Performing (Auto)ethnography politically”. En *Review of Education, Pedagogy, and Cultural Studies, 25(3),* 257-278
- Denzin, Norman K (2013). “Auto etnografía analítica o nuevo déjà vu”. En *Astrolabio, 11,* 207-220
- Denzin, Norman K (2017). “Auto etnografía interpretativa”. En *Investigación Cualitativa, 2(1),* 81-90.
- Diccionario Real Academia Española online.* Recuperado de https://www.google.com/search?rlz=1C1CHWA_enUS630AR632&ei=cg9jXZOiNoXB5OUP_7uPoA0&q=diccionario+real+academia+española+online&oq=Diccionario+real&gs_l=p
- Eisner, Elliot W. (1995). “What artistically crafted research can help us to understand about schools”. En *Educational Theory, 45(1),* 1-13.
- Eisner, Elliot W. (1997). “The promise and perils of alternative forms of data representation”. En *Educational Researcher, 26(6),* 4-41.
- Ellis, Carolyn (2004). *The ethnographic I. A methodological novel about autoethnography.* Walnut Creek, CA: Altamira Press

- Finch, Andrew E. (1998). *Perception of memory*. Recuperado de <http://www.finchpark.com/aef/poems/06.htm>
- Finch, Andrew E. (2000). "Using poems to teach English". En *English Language Teaching*. 15(2), 29 – 45. Kyungpook National University
- Gee, Laura (2017). "How to write a picture poem". Recuperado de <https://penandthepad.com/write-picture-poem-4866267.html>
- González Montegudo, José (2007). "Las historias de vida en educación: avances en los últimos 25 años y panorama actual". En T. Telleschi & E. A. Sandoval (Coords.) (2007), *Espacio y tiempo en la Globalización*. Sinaloa: Universidad de Pisa, Italy / CEAIPEs.
- Hadfield, Charles & Hadfield, Jill (1997). *Writing Games*. Harlow: Addison Wesley Longman Ltd.
- Moore, J. N. (2002). Practicing Poetry: Teaching To Learn and Learning To Teach. *English Journal*, 91(3), 44-50.
- Hanauer, David Ian (2010). *Poetry as research*. Amsterdam: John Benjamin Publishing company.
- Harnad, Stevan (1991). "Back to the oral tradition: Through skywriting at the speed of thought". Recuperado de https://www.researchgate.net/publication/37536208_Back_to_the_Oral_Tradition_Through_Skywriting_at_the_Speed_of_Thought
- Huberman, Micahel (1998). "Trabajando con narrativas biográficas". En McEwan, H. y K. Egan comps. (1998) *La narrativa en la enseñanza, el aprendizaje y la investigación*. Bs. As.: Amorrortu.
- Prendergast, Monica (2009). Introduction: The phenomena of poetry in research: "Poem is what?" Poetic inquiry in qualitative social science research. In M. Prendergast, C. Leggo, & P. Sameshima (Eds.), *Poetic inquiry. Vibrant voices in the social sciences* (pp. xix-xlii). Rotterdam/Boston: Sense Publishers.
- Prosser, Jon (1998). "The status of image-based research". En J. Prosser (Ed.), *Image-based research: A sourcebook for qualitative research*. London: Falmer Press, 97-112.
- Weber, Sandra (2008). "Visual Images in Research". En J. Knowles & A. Cole (Eds.), *Handbook of the Arts in Qualitative Research: Perspectives, Methodologies, Examples, and Issues*. US: Humanities Research. 41-53.
- Wyatt, Mark (2016). "Expressing research experience through pattern poetry". En *English Language Teacher Education and Development (ELTED) Journal*, 20, 51–59.

CARACTERIZACIÓN Y EXPERIENCIA DE TRABAJO EN EL CUARTO FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE INDEPENDIENTE DE EL PALOMAR (EPA)

Tomas Alberto Galán

UNGS

tomy.milesdavis@gmail.com

Resumen

El festival internacional de cine independiente de El Palomar comenzó en el año 2016 organizado por el Cine-Teatro Helios en conjunto con Teorema. En este año 2019 del 21 al 26 de mayo se realiza el cuarto festival que contiene 5 sedes principales ofreciendo no sólo proyección de audiovisuales sino también proyecciones en vivo con música y charlas referidas a cómo producir cine, debates artísticos, etc. EPA CINE se propone “descentralizar la difusión cinematográfica y crear un espacio en el conurbano bonaerense, específicamente en El Palomar, para que estas singularidades y películas independientes encuentren otro tipo de diálogo y de público”. Para esto se parte desde producciones nacionales e internacionales que se interese desmarcar del espectáculo meramente comercial, acercando a la comunidad representaciones del mundo más comprometidas con la realidad desde sus diversas poéticas. El festival EPA CINE cuenta con el auspicio institucional del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA), la Provincia de Buenos Aires, la Municipalidad de Tres de Febrero y la Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF). También cuenta con el apoyo del Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto, el Instituto Francés en la Argentina, el Goethe Institut, Directores Argentinos Cinematográficos (DAC), Centro Cultural e Informativo de la Embajada de Japón, Japan Foundation, Asociación Cultural Toscana, Autores de Fotografía Cinematográfica de Argentina (ADF), Centro Universitario de Cultura y Arte de la Universidad Nacional de Tres de Febrero (CUCA), Cinecolor Argentina, Asociación Argentina de Editores Audiovisuales (EDA). EPA CINE también forma parte de la Red Argentina de Festivales y Muestras Audiovisuales (RAFMA), fue declarado de Interés Cultural por el Municipio de Tres de Febrero y de Interés Legislativo y Cultural de la Provincia de Buenos Aires por la Honorable Cámara de Diputados de la Provincia de Buenos Aires.

I. Introducción

El festival internacional de cine independiente de El Palomar comenzó en el año 2016 organizado por el Cine-Teatro Helios en conjunto con Teorema. En este año 2019 del 21 al 26 de mayo se realiza el cuarto festival que contiene 5 sedes principales ofreciendo no sólo proyección de audiovisuales sino también proyecciones en vivo con música y charlas referidas a cómo producir cine, debates artísticos, etc. EPA CINE se propone “descentralizar la difusión cinematográfica y crear un espacio en el conurbano bonaerense, específicamente en El Palomar, para que estas singularidades y películas independientes encuentren otro tipo de diálogo y de público”. Para esto se parte desde producciones nacionales e internacionales que se interese desmarcar del espectáculo meramente comercial, acercando a la comunidad representaciones del mundo más comprometidas con la realidad desde sus diversas poéticas.

En este breve informe nos proponemos delimitar conceptualmente al Festival Internacional de Cine Independiente de El Palomar a partir del escrito de Lluís Bonet “Tipologías y modelos de gestión de festivales” (2011) con el fin de comprender dentro de qué marco social, político y cultural se moviliza EPA CINE. Para esto interpretaremos algunos conceptos tratados allí para analizar cómo encaja dentro de estos tipos-ideales el Cuarto Festival de EPA CINE. Según Bonet hay cuatro factores que determinan a un festival: el territorio donde está ubicado, la institucionalidad, el presupuesto disponible y el proyecto artístico. Estos factores interactúan entre sí y con otros elementos externos como el marco jurídico, el dinamismo y grado de competencia del mercado, las exigencias de los agentes creativos y de la audiencia, etc. En este análisis veremos cómo EPA CINE encaja más o menos dentro de este desarrollo conceptual y que tipo de estrategias genera para consolidarse como festival.

I.I Una definición de festival

El término *festival* es un concepto polisémico usado de forma icónica por un gran número de intervenciones, artísticas o no, que tiene una asociación positiva a la idea de celebración colectiva. Su diversidad dentro del mundo compone un verdadero popurrí de realidades y modelos tipológicos que requieren de formas de gestión genuinas. En la actualidad hay una infinidad de eventos que son llamados festival junto a una cantidad enorme de temáticas (matemáticas, gastronomía, artísticas, etc). Esta razón, junto a otras problemáticas como la concepción etimológica del término o su uso comercial por su

aceptación positiva de celebración, complica el estudio académico del concepto en cuestión y las múltiples manifestaciones en las que puede encajar.

A pesar de que no puede hablar de una definición mejor que otra y del sinsentido que representa plantear una definición universal, podemos definir a partir de Bonet que un festival artístico cumple con las siguientes características:

- Ofrece una programación artística singular de manera intensiva.
- Es un acontecimiento público (no cerrado a un colectivo determinado).
- Tiene un carácter periódico (anual, bienal, etc) y una duración temporal limitada.
- Es reconocido por un nombre de marca específico.

En el caso de EPA CINE vemos que cumple con estas características planteadas por Bonet. Es un festival que ofrece un programa artístico particular, una serie de audiovisuales de producción independiente que garantiza proyecciones para estas producciones que generalmente no entran en el circuito comercial. Además es un acontecimiento público que teje relaciones con diversas instituciones u organismos del Estado y la sociedad civil que no apunta a un espectador involucrado en las problemáticas estéticas y contextuales del desarrollo del cine independiente. Sin embargo, en la práctica su público más consolidado está al tanto de los movimientos artísticos preponderantes en el cine. Contiene una duración similar en sus cuatro ediciones donde año tras año mantienen el mismo mes en cuanto al desarrollo y con un logo que lo caracteriza dentro del territorio (Ciudad Jardín, El Palomar).

Hay que tener en cuenta que la evolución de ser de un festival forma parte de un contexto cambiante donde aparecen nuevos retos, demandas y necesidades artísticas y sociales. En relación a esto surge una necesidad de determinar una misión y los valores que cada festival pregona, para hacerlo singular hay que examinar críticamente los vínculos con la comunidad ya que sino pierde sentido.

II. Territorio

El territorio no solo refiere al espacio físico, es también el lugar de la interacción social y cultural simbólica que condiciona mucho más de lo que se piensa en la realidad y en cuanto a la potencialidad del evento artístico. Tener en cuenta el carácter, la percepción y respuesta del público será clave para comprender la evolución dialéctica entre el festival y su territorio de referencia, por ende, determinar su impacto cultural. Bonet lo

aclara respecto a la importancia de esta variable dentro de la organización de un evento de estas características, cuando un festival pierde su territorio pierden su alma o su razón de ser cuando se da un cambio fuerte respecto a su localización. En el caso de EPA CINE puede notarse esta diferencia: por un lado, el cine-teatro Helios que se ubica en Ciudad Jardín posee un vínculo más fortalecido con la comunidad, mientras que las sedes que se fueron sumando luego, especialmente en Caseros Auditorio Untref y Cine Paramount) no han logrado este tipo de relación entre el territorio y los espectadores por su reciente incorporación.

Sin duda una de las relaciones más importantes para el tejido del territorio es el vínculo entre el lugar físico y simbólico en conjunto a las comunidades que participan en ellas. Entre residentes y visitantes externos puede establecerse una relación de complementariedad o incluso de interacción cultural al compartir la misma experiencia desde ópticas distintas. Dicha interacción suele ser superficial, pero puede llegar a ser profunda si se programan espacios y actividades (seminarios, juegos, talleres interactivos) donde contrastar miradas u opiniones entablando de esta manera relaciones. EPA CINE intenta poder llevar a cabo este tipo de actividades para poder vincular al residente de la comunidad de Ciudad Jardín junto a aquellos visitantes que se interesan en la oferta del festival. El cuarto festival contiene al menos tres actividades que promueven una apertura al diálogo con la comunidad sino también con el visitante de otro municipio: la proyección de cortos producidos por escuelas secundarias, la charla sobre ¿Por qué escribir sobre cine? el día sábado 25 y el seminario sobre cómo trabajar un guión cinematográfico del domingo 26. Lo que busca a partir de estas actividades es la de despertar el interés de estudiantes secundarios y terciarios sobre el séptimo arte, pero además y por estar abierto a la comunidad, generar un espacio de intercambio con el ciudadano de la comunidad circundante.

Bonet propone tres tipos de estrategias para optimizar la relación de un festival con su territorio:

- Fidelizar con las audiencias locales en base a potenciar el concepto festivo y la interacción entre el evento y el lugar. Para ello EPA CINE desarrolla una ceremonia de apertura que se realiza con un espectáculo fuera del cine-teatro Helios y con una ceremonia de clausura dentro del mismo entregando las premiaciones a los ganadores. Se apuesta a llamar la atención de la comunidad como un espacio para poder disfrutar del séptimo arte.

- Marketing de la ciudad, monumental o paisajístico, que potencia el valor simbólico que el visitante externo otorga al lugar y al festival. Cabe destacar que Ciudad Jardín posee dos atractivos difíciles de conservar dentro del contexto edilicio del conurbano bonaerense post neoliberalismo de los 90' en Argentina: Mantener un cine-teatro para la comunidad en excelentes condiciones y abierto al público durante todo el año y que esta instalación esté acompañada por una avenida comercial que contiene dos líneas de galerías que contienen tiendas de ropa, resto-bar, centros de comida rápida y diversas zonas que aglomeran a los vecinos en sus tiempos de ocio.
- Relacionado con esto último: Un festival apunta a maximizar el empleo y el valor económico (a partir de la actividad comercial) y minimizar las externalidades negativas (inseguridad, congestión, costes de limpieza). Aquí EPA CINE se encuentra ante una doble realidad: si bien se encuentra rodeado por un entorno agradable en donde no hay peligros habituales del principal centro urbano también se enfrenta en un contexto económico donde hay una enorme pérdida de poder adquisitivo de los y las trabajadores y un contexto de crisis económica que condiciona la actividad comercial del lugar.

III. Institucionalidad

En la introducción hemos detallado con qué instituciones y organismos sociales y privados establece relación el EPA CINE. Esto habla de una gran habilidad de sus integrantes de poder buscar apoyo del Estado y la sociedad civil a partir del capital simbólico y cultural que han adquirido en sus formaciones profesionales. Sin duda la institucionalidad de un festival es un factor altamente determinante. En términos de Bonet, EPA CINE contiene una programación de titularidad pública bajo gestión directa de la administración sin tener una personalidad jurídica propia. Esto implica una doble oportunidad: la titularidad pública explica una mayor viabilidad económica (sus integrantes no tienen fines lucrativos) al mismo tiempo que exige una gestión genuina principalmente en momentos de crisis económica.

Una de las limitaciones más grande de esta titularidad pública es que la actividad gubernamental y su aporte condicionan en mayor medida al festival. Aquí se necesita entonces una mayor presencia de un patrocinio privado, el peso global de ingresos propios y en consecuencia el monto presupuestario de cada festival. Las entidades no

lucrativas como EPA acostumbran a ser de pequeño formato, pero que funciona de alternativa a los grandes festivales ya reconocidos y de gran popularidad (como el BAFICI o el Festival de Cine de Mar del Plata). Sin embargo, en un contexto de crisis económica pero también de crisis institucional desde la plataforma estatal es un doble peligro que puede presentarse para la continuidad del festival, principalmente en el campo de presupuesto disponible para poder desarrollarlo.

III.I Presupuesto disponible

Un análisis meticuloso de la estructura de ingresos y gastos nos permitiría entender bien la esencia y la estrategia de un festival. Las posibilidades para conseguir la misión y los objetivos que se propone un festival varían sustancialmente en función de los recursos disponibles y la capacidad para manejarlos. El volumen y la estructura de ingresos condicionan la libertad de un festival y los costos que estos puedan asumir, cuestión que determina el cartel y el reconocimiento del plantel de artistas invitados. Por otro lado, la política de precios de las entradas determina el perfil del público asistente. Por supuesto que el presupuesto disponible varía en torno si tiene un fin lucrativo o no, si es un festival con fama internacional o no y si se encuentra inserto en un contexto político y económico más o menos estable.

EPA CINE transita sus andanzas como una organización sin fin lucrativo (desarrollaremos en modelos de gobernanza) lo que limita su presupuesto pues su inversión no genera grandes ganancias o solo alcanza con cubrir los gastos. El fin del festival (si bien notamos que no tiene una misión bien clara y establecida) es que la comunidad vaya al cine a practicar una ritualidad distinta al del cine comercial. Por eso el precio de las entradas es de cuarenta pesos para estudiantes y jubilados y de cincuenta pesos para el público en general, hasta cuenta con muchas proyecciones gratuitas. Si lo comparamos con el precio de otros festivales de cine de renombre como BAFICI o Mar del Plata podemos notar que es aproximadamente un 50% más económico y sus propios integrantes determinan el precio a partir de estos eventos reconocidos internacionalmente. Teniendo en cuenta la crisis económica y la fragilidad política en la que se encuentra nuestro país, a lo que se sumó algunas pérdidas de apoyo institucional como la Provincia de Buenos Aires, EPA desarrolló la campaña “amistad” para poder generar más recursos financieros. Esta estrategia apunta a desarrollar una cuota asociativa que consta de quinientos pesos (cada amig@ del festival recibe una entrada para la apertura y clausura del festival sumado a un libro de cine argentino a elección).

III.II Posibles estrategias financieras

El problema que planteamos anteriormente solo se soluciona si el festival logra perdurar en el tiempo y se convierte en un atractivo artístico y turístico que genere una gran cantidad de actividad económica. El plan de EPA está lejos aún de querer convertirse en un festival reconocido y bien remunerado por sus espectadores y patrocinadores, pero sus posibilidades de desarrollar estrategias que puedan hacerlo evolucionar hacia ese lugar son muchas. La búsqueda de recursos externos coincide en la principal búsqueda hacia nuevos rumbos de financiamiento. Justamente EPA, como festival de titularidad pública, practica una buena tarea en relaciones con instituciones y organismos que aportan lo suyo en el presupuesto. En cuanto al sector privado existen pocos acuerdos y la gran mayoría está ligado a pequeños comercios de Ciudad Jardín. La crisis económica y los pocos contactos sociales empresariales que tiene el staff funcionan como un obstaculizador de conseguir presupuestos más amplios y por lo tanto de poder profesionalizar los recursos humanos que trabajan en él, entre otras posibilidades de crecimiento. Convertirse en un campo profesional de prácticas para estudiantes y graduados universitarios en Artes y su gestión transformaría su dinámica de trabajo en equipo y recibiría un apoyo institucional creciente en el ámbito académico.

IV. Proyecto artístico y direccionalidad

Este concepto es el corazón del festival y el que le da coherencia y proyección externa como evento artístico-cultural de éxito. El proyecto artístico determina lo más importante para la organización de un festival: su misión. Con independencia del contenido genérico o especialización estética el proyecto artístico se define a partir de la política de programación artística que lleve a cabo cada organización. Dentro de este bloque se encuentran diversas variables como el número de estrenos nacionales e internacionales, la capacidad de dar lugar a productores locales, etc. Según Bonet, “En términos generales, se comprueba que la cultura organizativa, los modelos de gestión y gobernanza, la capacidad de interlocución respecto de los actores influyentes, así como la articulación y participación del festival en redes profesionales terminan dependiendo (y condicionan) las diversas tipologías de festivales existentes”.

Puede plantearse entonces cinco criterios que articulan y caracterizan los eventos y sus propias estrategias de diseño (Vauclare, 2009):

- La presencia de la creación artística.

- La tipología, gestión y ampliación de públicos.
- La inversión en un lugar y territorio determinado.
- La concentración en el tiempo y la creación de una unidad de tiempo propia: la reiteración de lo efímero.
- La rareza o excepcionalidad del evento y sus actividades.

Podemos notar que EPA CINE se encuentra en vías de desarrollo en cuanto a su proyección artística, su misión y sus objetivos planteados. Teniendo en cuenta que la primera edición fue en el año 2016 en un territorio no especializado en un festival de estas características, todavía se encuentra definiendo estos puntos que hemos señalado anteriormente. Si bien encaja dentro de estas estrategias, y de hecho las pone en práctica, todavía le falta afianzarse más en la creación de una unidad de tiempo propia, cuestión que sólo conseguirá a través de gestiones genuinas perdurables en el tiempo. La carpeta de presentación que EPA presenta ante las diversas instituciones con las que se relaciona es más bien genérica y poco identitaria, sin embargo funciona como una entrada a las personas que no conocen absolutamente nada de este festival. Si bien la propaganda ayuda en la difusión y conocimiento del evento, solo garantiza una relación superficial. Esta relación con los espectadores y la comunidad circundante se puede profundizar solo con la redacción y ejercicio de una misión clara que manifieste los objetivos y fundamentos del EPA.

IV.I Misión y su orientación

El avance en los últimos tiempos de la ciencia de la gestión y la formación académica han tenido como efecto que las organizaciones sociales y productivas hagan un mayor esfuerzo para definir y explicitar sus valores y la razón de su existencia. Esta formulación tiende a concretar una misión y visión que orientan la tarea de toda organización. Bonet explica “La misión, cuando está bien formulada, es para un equipo de dirección el equivalente a la brújula para los navegantes. En momentos de mala visibilidad, caos o turbulencia, recurrir a la misión ayuda a retomar el aliento y dirigir la organización hacia su verdadero sentido”.

Definir esta cuestión tan trascendente en la conformación de un festival implica construirlo de manera colectiva desde un principio, pero también durante el recorrido del mismo, ya que debe transmitir bien los valores y la razón de ser. En los casos latinoamericanos esto está en vías de consolidación y todavía hay pocos festivales que hagan un esfuerzo por conseguirlo. Bonet analiza que “Es difícil encontrar documentos

programáticos que explicitan los objetivos concretos y las estrategias artísticas y sociales a corto, mediano y largo plazo. En general solo se dispone de breves textos genéricos, llenos de argumentos retóricos y objetivos ambiguos, que se usan para las presentaciones ante los medios de comunicación y en la web institucional. La escasa concreción hace difícil evaluar el nivel de congruencia entre la misión y los objetivos explícitos, por un lado, y por otro, la práctica, objetivos implícitos e impacto cultural y social de la mayoría de festivales artísticos”. A falta de elementos programáticos se hace más borroso el fundamento de un festival.

EPA CINE entra dentro de este grupo, no tiene definida una misión ni visión clara y solo dispone de textos genéricos que funcionan como presentación mediática del evento. Hay por lo menos dos factores que intervienen en esta problemática, en primer lugar, el frágil e inestable entorno político e institucional en el cual se encuentra inmerso y luego su fresca y naciente juventud que como ya dijimos lleva cuatro años de vida. Sin embargo, podemos advertir que ya se encuentra en una situación factible de poder plantearse estos objetivos que conseguirían fortalecer los fundamentos del festival. Cuenta con los recursos humanos suficientes y especializados para poder hacerlo y además un territorio e instituciones que acompañan la realización de este singular evento del conurbano bonaerense.

La dificultad de establecer una misión clara radica en que no está escrito previamente y que, entre otros factores, se construye con la dialéctica entre el festival y la comunidad. Aquí entran en juego que modelo de gobernanza se promueve, como encaja la dirección artística en este importante proceso y qué tipo de estrategias se llevan a cabo para dar un salto cualitativo y cuantitativo a lo que se organiza. En este sentido todos los festivales priorizan, por su necesidad de legitimarse ante distintos sectores, la dimensión artística, su impacto y aporte en términos de desarrollo socio-económico y territorial. Uno de los principales límites de una mala construcción de la misión consta en la posibilidad de transformarse en un festival “de coyuntura”, con menores posibilidades de supervivencia ya que se persiguen objetivos inmediatos.

El verdadero alcance de la misión según Bonet se demuestra mejor en época de crisis. En estos tiempos representa una amenaza y una oportunidad: los festivales con mayores dificultades de financiación y apoyo institucional corren riesgo de existencia, pero al mismo tiempo todos deben renovarse y adaptarse a las nuevas circunstancias. La mejor manera de ajustar un festival a un territorio y al mismo tiempo legitimar artística y socialmente pasa por concretar bien de forma explícita su misión, objetivos,

estrategias y modelos de gestión. Este paradigma no es inmutable y por supuesto debe adaptarse a los nuevos tiempos y demandas sociales.

EPA CINE en estos tiempos de crisis económica e institucional de Argentina corre varios riesgos que lo amenazan en su existencia, aunque son los momentos más indicados para encarar la producción de una misión superadora que jerarquiza de otra manera la relación del festival con su comunidad.

Para esclarecer la lógica de EPA trataremos de determinar una serie de estrategias de acuerdo a lo planteado por Bonet:

Finalidades de lógica artística:

- Dar a conocer obras, géneros y repertorio de mayor riesgo, alta calidad o envergadura, que difícilmente se ofrecen en una programación regular. EPA realiza en este sentido una programación muy particular que se desprende del circuito comercial de las grandes compañías.
- Permitir una reflexión más transversal y profunda del hecho artístico, donde el mismo se pueda vivir, mirar y analizar desde ópticas complementarias a través de la exhibición, la formación, los encuentros, las publicaciones, las exposiciones, etc. EPA intenta llevarlo a cabo desde las charlas que se dan en UNTREF-Ciudad Jardín.
- Rendir homenaje, evocar y rescatar los referentes y el patrimonio artístico local, regional y universal. EPA se propone proyecciones con presencia de los directores/as argentinas que puedan acercarse y de esta manera reconocer y abrir un diálogo junto a los espectadores.
- Fomentar la proyección social y simbólica de una determinada expresión artística. El cine independiente encuentra en EPA un circuito alternativo y novedoso. En el mismo sentido se ofrece una oferta contemporánea y actual
- Potenciar la formación y ampliación de públicos. Las proyecciones gratuitas, el cine infantil, para escuelas secundarias y convenios con Centros de Jubilados tienden a generar estos nuevos públicos y/o ampliarlos.

Finalidades de lógica social y territorial:

- Fortalecer la identidad local con una actividad extraordinaria que fortalezca los lazos comunitarios. EPA se plantea una apertura en la calle San Martín donde se ubica cine-teatro Helios y además proyecciones con música en vivo que apelen a la sorpresa.

- Democratizar el acceso a la cultura con el desarrollo de nuevos públicos.
- Favorecer la inclusión y cohesión social, facilitando al mismo tiempo un acceso más igualitario al arte y la cultura. Del mismo modo que desarrolla e intensifica el diálogo intercultural. EPA fortalece estos vínculos para generar sentimientos de pertenencia.

Finalidades de lógica industrial:

- Fomentar el desarrollo industrial de un género, formato o estilo artístico particular. EPA construye un circuito alternativo para audiovisuales que no entrarían en una lógica comercial de las grandes cadenas.
- En el mismo sentido fortalece y difunde la producción, los iconos y la industria cultural local.

De estas estrategias y compromisos que EPA viene desarrollando desde hace cuatro ediciones se puede apoyar la construcción de una misión superadora y clara que impacte en un salto de calidad de este festival como único e icónico de la producción cultural del Conurbano Bonaerense. El contexto de crisis acerca peligros importantes, pero también realza la oportunidad de poder establecer una relación estrecha y sólida con la comunidad que la circunda.

IV.II Modelos de gobernanza y de dirección

Sin ahondar en cuestiones conceptuales que nos desvíen el foco de análisis, podemos decir que EPA contiene las siguientes divisiones de trabajo y funciones claves dentro de su estructura: contiene un director artístico, cuatro productores generales, cuatro programadores artísticos, tres encargados de actividades especiales, dos encargados de prensa y acreditaciones, una encargada de difusión, y dos encargados de diseño gráfico y página web. Una estructura que se define por tener rasgos clásicos y división de tareas bien definidas. La toma de decisiones puede caracterizarse por su horizontalidad, por la división de trabajos específicos y además por la articulación que debe realizar el director en todas las decisiones que se contemplan.

La figura de la dirección artística es fundamental debido a que es el máximo responsable de lo que suceda en el festival. Bonet es tajante cuando explica que si los resultados de un evento no son los esperados uno de los cambios más importantes que hay que realizar es el cambio de dirección. El director de EPA CINE como festival de titularidad pública asume un doble rol: en primer lugar, como comandante del proyecto

artístico y de director ejecutivo en torno a entablar relaciones con los órganos político-administrativos de la comunidad en que se halla inserta. Su función recae en la presentación institucional y por ende en el principal mentor e ideólogo de la misión del festival. También debe plantarse como agente ante los contactos nacionales e internacionales, ser referente en los conocimientos culturales del público, conocer detalladamente el presupuesto que se tiene y conocer las características de los espacios disponibles. Bonet ayuda a aclarar esta cuestión:

El papel de director crece en protagonismo y responsabilidad en la medida que el festival adquiere prestigio gracias a un perfil claramente delimitado (artístico y comunitario) y dispone de personalidad jurídica propia. En el caso de constituirse un consorcio entre diversas administraciones públicas prevalece la figura de director general. Tradicionalmente dicha elección general incluye la dirección artística, aunque cada vez más la responsabilidad representativa, la artística y la administrativa se dividen entre diversos profesionales, con mayor o menor autonomía de gestión (26).

EPA se encuentra a mitad de camino respecto a esta organización profesional: por un lado, cuenta con cuatro festivales donde prevalece el mismo director y prácticamente el mismo staff, las divisiones administrativas están claras y coordinadas y generalmente existe bastante autonomía de gestión. Aunque la limitación sería que al no tener personalidad ante la ley y ser un trabajo no remunerado conserva actitudes a corto plazo una misión certera que eleve este festival un escalón más cercano al BAFICI o Mar del Plata.

IV.III La gestión de los recursos humanos

Por lo general, un festival cuenta con una estructura permanente muy pequeña. En un evento tan discontinuo y con pocos días de actividad en el año también se vuelve fundamental contar con el personal adecuado para cada tarea. Para la buena administración y ejecución de actividades, tareas y responsabilidades es necesario profesionalizar, en un sentido salarial del término, a los recursos humanos de cada organización. La principal barrera para EPA CINE consta de ejercer esta acción, sus integrantes lo hacen por un compromiso social y territorial y regalan su fuerza de trabajo para asegurar la continuidad del festival. Este amateurismo lo realizan desde el

director hasta el que se encarga del diseño gráfico, dependiendo en buena medida del correcto funcionamiento de vínculos humanos y no desde la responsabilidad laboral que esta actividad conlleva. Como decimos la organización de un equipo humano es esencial para un festival, EPA contiene un buen organigrama de tareas que se ve limitado en su profesionalización.

IV.IV Estrategia de imagen y comunicación

En este campo hay desde hace unos años un nuevo actor cada vez más crucial, las redes sociales. En este sentido, EPA CINE cuenta con profesionales de la comunicación que manejan tanto la promoción del festival en la comunidad circundante como el manejo institucional que debe realizarse por los derechos artísticos de cada película. La actividad de las redes sociales a partir de dos meses de espera al festival comienza a subir, lo mismo que los formatos más clásicos como el afiche, el volante o la revista. La autogestión se planta en este sentido, todo se hace “a pulmón” y depende enteramente de la voluntad creadora del staff. También cuenta con la participación de más de 50 comunicadores sociales que vienen a cubrir lo sucedido durante el trayecto festivo.

Toda estrategia de comunicación pretende posicionar a escala nacional e internacional la marca e imagen del festival, y al mismo tiempo atraer a un público directo que legitime la apuesta y ayude a financiarlo. El público, en un sentido amplio, es la razón de ser del festival. Realizar periódicamente encuestas para evaluar el festival debería ser una buena rutina de buena gestión.

V. Reflexiones finales

El cuarto festival internacional de cine independiente de El Palomar se desarrolló en cinco sedes durante 7 días (de lunes a domingo) entre el 20 y 26 de mayo del año 2019. Como parte del staff participé en cuatro días del festival, todos en el cine teatro Helios ubicado en Ciudad Jardín a dos cuadras de la estación del tren San Martín en El Palomar. Me quedaron las más gratas sensaciones y experiencias vividas en este rito colectivo que representa el cine. Durante el cierre del festival el balance ante más de 200 personas fue la necesidad de que EPA siga expandiéndose, llegando a lugares aún más lejanos de su alcance y aumentando su prestigio regional y nacional. Las autoridades del RAFMA y de otras autoridades allí presentes concluyeron que este festival siga su camino, representa un avance sin precedentes en la cultura de la zona. En su cuarto año consecutivo de realización creció exponencialmente su número de espectadores,

aprovechando un público cautivo que ya se adueñó del festival y otro más joven que consiguió por sus buenas gestiones en ámbitos educativos.

Sin embargo, es necesario plantear una serie de afirmaciones que para la coyuntura crítica que atraviesa el país, EPA pueda seguir en un sendero de crecimiento para ubicarse entre los festivales audiovisuales más importantes de Argentina. A modo personal, caracterizo:

- Algunos problemas con la puntualidad.
- La división de roles estuvo bien delimitada desde el principio.
- Fue positivo para el festival tener en sus filas estudiantes de UNGS y UNTREF que sirvieron de nexo con el público especializado y con los vecinos de Ciudad Jardín.
- El festival contó con un gran apoyo de los trabajadores del Helios. Si bien Eduardo, su director, trabaja allí, los demás integrantes estuvieron permanentemente dando una mano. Hasta la encargada de la confitería se encargó de día tras día proveernos de comida.
- La improvisación juega un papel dentro del festival en la apertura y en la clausura. Se subestimaron algunas actividades de armado que dentro de todo se resolvieron a término y eficientemente.
- En la ceremonia de clausura el festival demostró su estable capital social con los responsables de las instituciones, generando un terreno fértil para crecer como año tras año.
- El festival logró un público cautivo y especializado que se apropió del EPA sintiéndose protagonista.
- La integración de los roles muchas veces tenían desperfectos técnicos y comunicativos.
- Se contaba con computadoras de emergencia en caso de que la proyección se caiga. Estaban bien preparados en ese sentido.
- No hubo una integración del staff pensando en el fortalecimiento de lazos amistosos entre tales. Lo cual no impidió que sucediera, pero efectivamente no fue una decisión dirigenal.
- Faltó estrategia de venta en cuanto a los libros. Solo se abstuvieron a la campaña amistad privándose de vender e incluso negociar con los espectadores un precio que impulse el consumo.

- El festival logró crecer en cuanto cantidad de días y cantidad de espectadores por cuarto año consecutivo.
- Quedó pendiente extender su área de influencia. Si bien consiguió establecerse en otros territorios a través de medios y publicidades, todavía no logró generar espectadores de partidos municipales más alejados de El Palomar.
- Cuenta con un staff consolidado y dispuesto a ser más numeroso, también que su actividad no solo sea en los días del festival sino también durante todo el año estar al tanto de actividades.

Bibliografía

Bonet, Lluís (2011). "Tipologías y modelos de gestión de festivales". En Bonet, Lluís; Schargorodsky, Héctor. (eds.) *La gestión de festivales escénicos. Conceptos, miradas, debates*. Barcelona: Gescènica, 41-87. Recuperado de <https://www.researchgate.net/publication/237075477>

PANEL: “MÚSICA, CONTEMPORANEIDAD Y TERRITORIO”

Ariel Gómez

UNGS

arielluisgomez@gmail.com

Resumen

En las *IV Jornadas de Cultura y Lenguajes Artísticos. Reconfiguraciones de los espacios culturales contemporáneos* realizadas los días 6,7 y 8 de noviembre tuve el agrado de organizar y coordinar el panel “Música, contemporaneidad y territorio”. El mismo se llevó a cabo el jueves 7 y estuvo integrado por los expositores: Carlos Liendo, Carlos Alonso, Clara Parodi y Débora López. Sin olvidar el objetivo principal de las jornadas: “indagar las problemáticas y desafíos que desde la contemporaneidad interpelan a la formación, a la investigación y a la gestión en el campo de las artes y la cultura”; me propuse generar un espacio en el que, junto a los expositores, podamos intercambiar y discutir saberes, experiencias y sensaciones sobre el lenguaje musical en la contemporaneidad e inserto en un territorio tan diverso como lo es el conurbano bonaerense. A continuación se presenta, en primer lugar, un texto de mi autoría, pensado para abrir el panel; en segundo lugar, una síntesis de lo desarrollado por los expositores del panel y, finalmente, se realiza una breve conclusión del mismo.

I. Música y Contemporaneidad en el territorio conurbano

Breve sinopsis del recorrido histórico-musical occidental

La música a lo largo de la historia fue mutando en conceptos según los intereses y circunstancias con los que estaba relacionada. Se la ha tratado de definir de manera formal en occidente a partir del siglo *XVI* aproximadamente, época en la cual el sistema de notación musical comenzó a perfeccionarse de la mano de Anselmo de Flandes. Es aquí cuando la música comienza tíbiamente a separarse de la esfera religiosa de manera más concreta y son los compositores que empiezan a tener valor por su capacidad creativa más que por su espectro de acción. El músico de la época no escapa a las generales de la ley donde el artista comienza a emanciparse de su mecenas y comienza a escribir obras por encargo. En este rol adquiere cierta independencia económica y social, por un lado, pero por otro queda atado a los intereses del ocasional cliente.

Es evidente que en el período barroco fue Johann Sebastián Bach el líder de la composición musical, pero si tenemos en cuenta que la mayoría de sus composiciones responden a un interés religioso podemos decir que su capacidad creadora se vio acotada por una exigencia del ritual cristiano protestante. No así ocurrió con otros autores barrocos como Vivaldi, Lully, Rameau, entre otros cuyo interés residía en la innovación estilística, pero sin perder las formas que predominaban en esa época. No obstante es en el clasicismo que los artistas músicos comienzan a desprenderse de los estilos rígidos y comienzan a buscar nuevas formas de expresarse musicalmente. En ese período tenemos dos grandes exponentes: Haydn y Mozart para, luego, desembocar en el romanticismo del siglo XVIII liderado por Beethoven y Chopin. Podemos señalar que es a partir de este momento que las nuevas generaciones, a través del impresionismo, buscarán romper con las premisas clásicas y renovar los estilos musicales europeos predominantes en nuestro hemisferio.

Tres elementos se le atribuyen a la composición musical; melodía, armonía y ritmo. Cada uno de estos elementos trabajan de manera conjunta sin poder prescindir de ninguno de ellos, según la teoría clásica. Entonces, a partir del siglo XIX, los compositores comienzan a desafiar esas premisas. En principio lo harán trabajando sobre la armonía. Encontramos a Rimski Korsakov como uno de los pioneros en los tratados de orquestación que buscan innovar los parámetros que dominan la obra. Su discípulo Igor Stravinski ya en el siglo XX será el corolario de esos trabajos mutando del impresionismo nacionalista ruso al surrealismo en París.

A partir de las primeras décadas del siglo XX, las vanguardias comienzan a manifestarse y nuevos movimientos rupturistas de la mano de Schomberg con el dodecafonismo, Alban Berg con el expresionismo musical y más tarde Paul Hindemith con el neoclasicismo (estilo al que también se sumaría Stravinski) hacen su aparición en la escena musical. Todas estas sucesiones de nuevos conceptos musicales estuvieron ligados a las mejoras en los instrumentos en primera instancia y luego a la aparición de nuevas tecnologías aplicadas a la música. De manera, que a partir de los estudios de la física del sonido aplicada a la construcción de instrumentos y con el desarrollo de la electrónica marcaron definitivamente una nueva forma de concebir la composición musical. Tal es el nacimiento de la música pop que marcó un nuevo período en los años 60' de la mano de The Beatles, entre otros.

Mientras tanto en Argentina

En nuestro país, podemos señalar como los pioneros de los movimientos disruptivos al Grupo Renovación, integrado por Juan Carlos Paz, Luis Gianneo, Gilardo Gilardi, Jacobo Fischer, Juan José y José María Castro, fundado en el año 1929 bajo la tutela de la Asociación Amigos del Arte. Esta asociación brindaba las posibilidades al público porteño, especialmente a los jóvenes, de conocer y escuchar las nuevas expresiones de la vanguardia. En el mismo sentido que las vanguardias europeas, el Grupo Renovación no limitaba su accionar a un círculo cerrado, sino que estaba abierto a recibir nuevos integrantes en forma permanente. Sus miembros no adherían específicamente a un estilo en particular, sino que sus características eran plantear un estilo musical que renueve al existente en el panorama local. Sin embargo, predominaba el estilo neoclásico, en algunos casos con tendencias internacionalistas y en otros con características nacionalistas. Respecto del público al que estas creaciones eran dirigidas, Guillermo Scarabino lo describe como en plena formación, de exhibición social y en la búsqueda de experiencias estéticas y entre estas, las de vanguardia (Scarabino, 1999). Las influencias de las vanguardias neoclasicistas y dodecafonistas, en el ámbito local, eran las más visibles en las composiciones de sus integrantes. Sin embargo, la influencia nacionalista no era ajena a algunos de sus miembros que al igual que las tendencias europeas tomaban los motivos nacionales y los reformulaban con las nuevas ideas musicales.

Otro compositor destacado fue Alberto Ginastera, promotor del laboratorio de electroacústica en el Instituto Di Tella que encontró en el compositor peruano, Cesar Bolaños, un alto exponente quien tomó un poema de Cesar Vallejo, *Intensidad y Altura*, para realizar la primera obra electroacústica en el laboratorio (Cambiasso, 2013). Asimismo, el Movimiento Música Mas hace su aparición en los 70' de la mano de Norberto Chabbarri quien fue alumno de Juan Carlos Paz y Alberto Ginastera. Sin embargo, él rescata la influencia de Fedora Aberasturi creadora del Sistema Consciente para la Técnica del Movimiento, una nueva concepción de la interpretación en la que el cuerpo se relaciona con el instrumento y la escena (Tapia, 2016). Sin duda todos estos movimientos comienzan a marcar el comienzo de la contemporaneidad en la escena de la música argentina. En la década del 60', descolla el nuevo tango de la mano de Astor Piazzolla donde la influencia de diferentes corrientes musicales europeas, norteamericanas y afrolatinas confluyen en esa nueva forma de componer la música ciudadana. Incomprendido por el círculo tanguero tradicional, Astor supo interpretar el

movimiento de la ciudad y volcarlo en una partitura totalmente renovada y atemporal para el estilo de la época. También, en el Rock Progresivo Nacional comienza a verse de forma masiva los cambios musicales y tecnológicos de manera que las nuevas tendencias se hacían accesibles al gran público juvenil. Formaciones como Almendra, Los Gatos y Manal abrieron el camino a nuevas formas de experiencias estéticas musicales. Continuaron ese camino Charly García prodigioso músico clásico que volcó todo su talento en grupos como La Máquina de Hacer Pájaros y Serú Giran continuando en los 80' su carrera como solista. De igual modo, podemos destacar a Luis Alberto Spinetta con Pescado Rabioso, Invisible, Jade y Los socios del desierto y luego toda su producción como solista.

¿Qué es ser artista contemporáneo?

Para poder arribar a una posible respuesta vamos a citar a Giorgio Agamben (2008) que señala:

La contemporaneidad es una singular relación con el propio tiempo, que adhiere a él y, a la vez, toma distancia; más precisamente, es aquella relación con el tiempo que adhiere a él a través de un desfasaje y un anacronismo. Aquellos que coinciden demasiado plenamente con la época, que encajan en cada punto perfectamente con ella, no son contemporáneos porque, justamente por ello, no logran verla, no pueden tener fija la mirada sobre ella.

El autor elabora este enunciado a partir del análisis que hace de los apuntes de Roland Barthes en el College de France sobre Nietzsche en su libro *Consideraciones intempestivas* (1973). En este punto llega a la conclusión de que el artista contemporáneo es aquel que realiza su acto creativo en una desconexión y en un desfasaje. Es aquel que no coincide exactamente con su tiempo, no se adecua, es inactual y por ello es capaz de percibir y aferrar su tiempo. Es un estar adentro por fuera del tiempo, “adhiere a él a través de un desfasaje y un anacronismo”.

Por otro lado, Agamben propone una segunda definición de la contemporaneidad: “contemporáneo es aquel que tiene fija la mirada en su tiempo, para percibir no las luces, sino la oscuridad”. Y remata la idea proponiendo que “contemporáneo es aquel que recibe en pleno rostro el haz de tiniebla que proviene del tiempo. Todos los tiempos son,

para quien experimenta su contemporaneidad, oscuros. Contemporáneo es quien sabe ver esa sombra” (2008).

Con esta mirada el autor complejiza el concepto y le otorga al artista contemporáneo una forma de estar en el mundo, estableciendo la duda allí donde la sociedad tiene una certeza. Ser capaz de desafiar esa luz que las industrias culturales se empeñan en expandir a través de los medios de comunicación y desafiar la manera de ver el acto creativo desde otra perspectiva. Es entonces que, a través de esta mirada, podemos construir la idea de “la contemporaneidad” es decir, las acciones artísticas que definen que una producción sea contemporánea.

Claros y oscuros musicales en el conurbano

Una de las características artísticas del arte contemporáneo es que las reglas de composición pueden ser utilizadas de la manera más convenientes, a diferencia de las vanguardias que necesitaban romper las reglas. La contemporaneidad no busca pruebas en contra de la modernidad, no es algo de lo que haya que liberarse según Arthur Danto en su libro *Después del fin del arte* (1997). En el caso de la composición musical, el arte contemporáneo busca en la oscuridad del lenguaje. Es decir, que como cité anteriormente la música clásica se basa en melodía, armonía y ritmo, que conforman el lado iluminado del arte musical. Lo opuesto a este concepto está en manos del desarrollo de lo atonal, lo amelodico, lo arrítmico. Estos conceptos contemporáneos, en primera instancia, parecerían ir en contra del concepto de gusto y sobre todo del gusto de consumo masivo. Pero es justamente de acuerdo al desarrollo expuesto anteriormente es que el artista contemporáneo trabaja en esos pliegues entre lo establecido y lo porvenir y desde allí establecer una crítica al sistema arte y todas las esferas de influencia que este pueda tener.

En el caso que nos ocupa, el territorio conurbano, podemos remitirnos a las primeras experiencias masivas de música contemporánea que vinieron de la mano de lo que se llamó Rock Progresivo dentro del ámbito popular. Formaciones como La máquina de hacer pájaros, Invisible, Ce Ce Cutaia, MIA (músicos independientes asociados), Aquelarre, Arco Iris, Crucis entre otras marcaron el camino a una nueva manera de relacionar la música con la sociedad mostrándose en sus composiciones desafiantes a las normas sociales y renovadores en el estilo de composición. También el nuevo tango marcó una forma de denominar las subjetividades ciudadanas y su relación con el territorio periférico. El folclore tampoco fue ajeno a estos movimientos

contemporáneos y podemos tomar como ejemplo al trío Vitale, Baraj, González, Los Huanca Hua entre otros, lo que en la década del 60' y 70' se llamó folclore de proyección. A partir de los años 80, la incorporación de nuevos instrumentos y dispositivos encontró en el folclore una nueva manera de composición por fuera de lo tradicional hasta llegar al hoy con la “música de raíz folclórica” que al igual que en el tango fusiona distintas corrientes musicales e incorpora tecnología en las composiciones y elementos novedosos como los Dj.

El conurbano crisol de ritmos y estilos

La heterogeneidad de la composición de la población en la periferia de la ciudad hizo que distintas corrientes musicales se fusionen. Las diferentes tradiciones provincianas obligaron a los musicólogos a dividir el país en diferentes regiones musicales. Por otro lado, las distintas inmigraciones trajeron consigo sus tradiciones musicales. Asimismo, las raíces africanas incorporadas en la colonización dejaron su huella en la música folclórica tradicional. Otra forma de intercambio es la inmigración interna entre los países de América Latina que con la velocidad de la comunicación hace que no solo haya influencias de manera directa, sino que también las haya a través de las diversas redes sociales.

En este sentido, definir la contemporaneidad de la composición musical en el conurbano exige comprender las subjetividades que la impulsa. Los circuitos de música por fuera del comercial o de moda dan cuenta de estas nuevas subjetividades que definen en cierta forma las tendencias de lo porvenir en materia artística. De manera que en el ámbito popular del conurbano no solamente se define el acto musical por la composición instrumental, sino que muchas veces va acompañada por la poesía de corte contemporánea en la forma conocida como canción. De ahí que, el sentir del artista volcado en un acto de creatividad diferente al asignado lo define tal vez como contemporáneo en su acción. Como señalé anteriormente múltiples artistas contribuyeron a la contemporaneidad de la música conurbana y el análisis formal y metódico de la obra no alcanza para catalogarla como contemporánea, sino que, en su carácter disruptivo y revolucionario la caracterizará como tal. Entonces queda poder generar una experiencia estética diferente en lxs oyentes que lxs interpele respecto de lo establecido por el mercado, la industria cultural y la moda.

II. Actores de la música en el conurbano bonaerense

El panel “Música, contemporaneidad y territorio”, como expresé inicialmente, buscó ser un espacio de discusión e intercambio sobre la música en la contemporaneidad situandola especialmente en un contexto regional. Bajo esa premisa, convoqué voces y/o actores del conurbano bonaerense que trabajan con el lenguaje musical desde diferentes perspectivas, experiencia y formaciones. Así el panel fue integrado por: Carlos Liendro, Carlos Alonso, Clara Parodi y Débora López. Todos ellos hicieron aportaciones valiosas que se desarrollan en las siguientes líneas.

Cultura, música y territorio

Desde una mirada académica, Carlos Liendro -psicólogo, escritor, docente universitario e investigador- expuso su trabajo “Cultura, música y territorio” planteando que no es fácil definir a la cultura en estos tiempos. Pero de lo que sí está seguro es de saber que las viejas concepciones del término como algo superior de un grupo, de una sociedad sobre otra, se van diferenciando y superando como ocurrió con la noción de civilización. La vieja antinomia de “civilización y barbarie” sarmientina, plantea Liendro, permitió a los historiadores, antropólogos y sociólogos generar otras miradas sobre nuestra cultura. En este sentido destaca la labor de Terry Eagleton por sus exploraciones sobre la evolución de la cultura (y no sólo del término) en estos dos últimos siglos. Para el psicólogo, Eagleton al hablarnos de arte, filosofía, literatura, busca recuperar el valor de la cultura y trata, a su vez, en sus ensayos, como crítico literario y cultural, superar las brechas que el mismo imperio inglés fue dejando por el mundo, en sus conquistas y alianzas con las nacientes burguesías de los países en los continentes donde ejercía su influencia tanto económica, como social y cultural.

Prosiguiendo con la exposición de su trabajo, Liendro agrega que Richard Hoggart, profesor de Literatura en universidades inglesas, creó por la década del 60, el Centro de Estudios Culturales Contemporáneos, donde analizaba la naciente “cultura de masas” como se la conoció luego, ante la inclusión de las nuevas generaciones. Los estudios de Hoggart iban referidos al lenguaje, a la ropa (moda), al nivel de lecturas en los sectores asalariados o clase trabajadora. Era un fenómeno nuevo, que luego fue superado no solo por movimientos político-sociales sino por el alcance que tuvo la música en la juventud. Jóvenes, que no sabían mucho del lenguaje musical, influenciados por el rock and roll y el blues, comenzaban a componer sus propias canciones, creaban sus grupos, grababan discos y eran difundidos por la radio. La crítica

planteaba que los incluían en una nueva sociedad de consumo, lo que no se veía es que para esa generación (inglesa) era la primera vez que no iba directamente a la guerra en el siglo XX.

La transculturalidad como corriente aportó mucho a estos nuevos fenómenos culturales que iban apareciendo en los distintos territorios (como se dice desde las Ciencias Sociales), señala Liendro, dado que permite analizar los 'interruptus' que se dan en la cultura; no como continuidad, ni como fusión; para seguir en el ejemplo de la música. Desde su mirada, podríamos comparar el fenómeno del tango y la música para jóvenes en nuestro país y así comprender mejor lo de transculturalidad y nos plantea el siguiente ejemplo comparativo:

Uruguay no tuvo esa cuestión de interrupción. Supo tener la raíz del candombe como base de continuidad entre las viejas generaciones y las nuevas. Estos procesos también se estudian en la Literatura, en los estilos, las escrituras, los temas que se abordan, y a quienes representan. En cambio en Argentina, durante la década del 50, hubo un gran auge del folklore que continuó en los 60 tanto como el tango, pero parecía que quedaba para otra generación. En Buenos Aires se iniciaba por esa década una alianza entre medios (radio, TV naciente), discográficas y luego el cine. Se buscaba crear una serie de ídolos (en imagen, como venía el modelo estadounidense de Elvis Presley y otros cantantes) y de canciones, focalizados en un público menor de 25 años. De allí nació 'El club del clan' y lo que se conoció como 'nueva ola'. Esos modelos trabajaban culturalmente impuestos desde empresas. A su vez hay que entender otras variables.

Finalmente, Carlos Liendro concluye que en la década del 50 no solo había una política cultural más nacional (tango y el nuevo folklore que llegaba de distintas provincias y se incorporaban al mercado discográfico interno) sino que también las empresas actuaban sobre las colectividades (especialmente la italiana y española) a través de sus cantantes que eran traídos al país, y que pertenecían a un mercado internacional. Ya en la década del 70 aparecieron nuevas bandas en la gran urbe y cantaron otras canciones para las nuevas generaciones.

Música, tecnología e innovación en la contemporaneidad

Carlos Alonso, ingeniero de sonido, productor y músico dio su aporte a la cuestión de la innovación a partir de los adelantos tecnológicos. Según su criterio, establece a la vanguardia como la capacidad de encontrar en las nuevas tecnologías la posibilidad de experimentar con los diferentes parámetros del sonido estableciendo así una composición musical. Esta labor, que se podría interpretar como “rara”, Alonso manifiesta que es bien recibida por gran parte del público. Lo novedoso del estilo hace que al menos la curiosidad juegue un rol importante en el oyente. Entonces concluye que lo contemporáneo se nutre de diferentes estilos reversionados a través de la tecnología.

Historia de la Orquesta Cámara Municipal de José C. Paz

Clara Parodi, nos propuso compartir su experiencia como directora de la Orquesta Cámara Municipal de José C. Paz a través de la historia de la misma. El proyecto de la orquesta surge con la necesidad de crear un espacio orquestal para jóvenes de la zona. Tanto para el crecimiento musical de sus integrantes, abordando obras de dificultades avanzadas y conciertos solistas de todos los períodos; sino también para poder brindar música académica sinfónica a la comunidad de José C. Paz y localidades vecinas.

La Orquesta Cámara Municipal de José C. Paz nace a mediados del 2011, realizando su primer concierto junto con el coro polifónico de José C. Paz y el coro de Cámara de Bella Vista en el concierto de Navidad, el 18 de diciembre del 2011 en la Parroquia San José Obrero, interpretando obras sinfónicas y sinfónico coral. Han compartido concierto no sólo junto al Coro de José C. Paz y el coro de Cámara de Bella vista, sino también junto a la soprano Bibiana Fischy (interpretando canciones de Gustav Mahler), Hernán Lamaison (contrabajo) interpretando un concierto de Larsson para contrabajo y orquesta; el dúo Lázaro-Morillas (guitarras), con el concierto para dos mandolinas y orquesta de Antonio Vivaldi, y el Gloria, también de Antonio Vivaldi, junto con el coro St. Johns Pilar. Y miembros de la orquesta como solistas, Juna Manuel Ojeda (contrabajo), Laura Montes (cello) y Alejandro Ortiz (viola).

Dentro de su primer año como orquesta brindaron a la comunidad cinco conciertos, dos realizados en la casa del Coro de José C. Paz. En la escuela Eulogía Altube de Altube dentro del marco del día de la tradición; y los dos últimos interpretando el Gloria, en la comunidad San Juan (localidad de Pilar) y la Catedral San Miguel Arcángel. En su segundo año realizaron ocho conciertos, dentro y fuera de la

comunidad. Uno de ellos en el marco de los 100 años de José C. Paz y el Encuentro Internacional de Orquestas, realizado en la Facultad de Derecho.

Actualmente, la orquesta realizó dos conciertos y fue reconocida por la YOA (Orquesta de las Américas). Su propósito es difundir no solo la música sinfónica europea, sino la música latinoamericana y especialmente argentina, realizando obras de compositores actuales, así como la difusión de la música del siglo XX.

Para lograr el crecimiento de la orquesta se ha creado “La Asociación Amigos de la Orquesta”, cuyo fin es que, gracias al apoyo de quienes se asocian, los músicos puedan recibir una beca mensual por viáticos y mantenimiento de los instrumentos. Así como el seguro contra todo riesgo y la compra, y alquiler de instrumentos y materiales. Además de crear un espacio institucional propio de José C. Paz, que se prolongue a lo largo del tiempo. En forma de reciprocidad por su aporte, la orquesta ofrece a la comunidad un concierto de manera estable cada dos meses.

Con respecto al repertorio, la Orquesta Cámara brinda recitales abiertos a todo tipo de oyentes y el repertorio abarca tanto temas de la música clásica como popular. Y dentro de esos estilos se encuentra también una variedad de géneros, es decir, desde un tema barroco a uno del romanticismo o de una composición folclórica argentina a un ritmo latinoamericano. En todos los casos el público sin ser crítico de arte musical logra tener una experiencia estética satisfactoria.

Orquesta Escuela Municipal de Tango Infante Juvenil “Mario Abramovich”

En sintonía con la exposición de Clara Parodí, Débora López, directora de la Orquesta Escuela Municipal de Tango Infante Juvenil “Mario Abramovich”, nos relata su experiencia como directora. La orquesta nacida en el año 2014, por iniciativa de la Subsecretaria de Cultura de la Municipalidad de San Miguel, es un proyecto gratuito y de formación continua que está formado por niños y jóvenes de los Centros Culturales de los Barrios de Manuelita, Mitre, Sarmiento y El Faro.

La Orquesta Escuela busca fomentar los valores y la cultura como instancia de crecimiento personal y grupal, estimulando la creatividad, el interés por el otro y el compromiso. Con el fin de generar una etapa superadora al trabajo que se viene realizando en los talleres de los Centros Culturales de la Municipalidad de San Miguel.

De acuerdo con López, el proyecto aúna los conocimientos desarrollados por niños y adolescentes, en el ámbito de la orquesta, generando a su vez una apropiación más elaborada del lenguaje musical y de la música popular argentina. Desde su

experiencia se pueden enumerar varios beneficios que este proyecto genera para los integrantes del mismo: experiencia en diversos escenarios, creación de lazos sociales, apropiación de pautas de convivencia, ampliación y apropiación de herramientas culturales, etc.

Consideraciones finales

De todo lo expuesto por los panelistas, la idea a la que se llegó es que la contemporaneidad musical en el conurbano está atravesada por la multiplicidad de estilos musicales y la amena receptividad por parte de sus habitantes. La apertura a las diferentes corrientes musicales abona a lxs artistas a trabajar sus estilos en una actitud vanguardista. Esto implica un constante crecimiento en la composición musical tanto dentro como fuera del circuito comercial. La innovación, exploración y diversidad le dan al artista un marco de referencia amplio para moverse dentro del territorio musical. Por otro lado, el público asistente mostró un gran interés sobre el tema y participó de manera entusiasta. De manera que, el tema quedó abierto para seguir debatiendo acerca del devenir de la contemporaneidad musical en el territorio conurbano.

Bibliografía

- Agamben, Giorgio (2008). “¿Qué es lo contemporáneo?”. Recuperado de <https://19bienal.fundacionpaiz.org.gt/wp-content/uploads/2014/02/agamben-que-es-lo-contemporaneo.pdf>
- Cambiasso, Norberto (2013) [2009]. “Intensidad y altura: César Bolaños en Argentina” Recuperado de <http://hipermedula.org/2013/10/intensidad-y-altura-cesar-bolanos-en-argentina/>
- Eagleton, Terry (2017). *Cultura*. CABA: Ed Taurus.
- Hoggart, Richard (2013). *La cultura obrera en la sociedad de masas*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Tapia, Victor (2016). “Bondis, plazas y experimentación: Movimiento Música Más, los olvidados vanguardistas de la música argentina”. Recuperado de <https://universoepigrafe.wordpress.com/2016/09/18/bondis-plazas-y-experimentacion-movimiento-musica-mas-los-olvidados-vanguardistas-de-la-musica-argentina/>

Wittgenstein, Ludwig (1976). *Estética, psicoanálisis y religión*. Buenos Aires: Ed. Sudamericana.

ENTRE LOS MÁRGENES Y EL CENTRO. EL IMPULSO DE LAS REDES CULTURALES PARA LA
GESTIÓN DE POLÍTICAS CULTURALES LOCALES

Aldana Sardelli

IIAC – UNTREF

aldy.sardelli@gmail.com

Resumen

Se propone analizar la conformación de redes culturales organizadas desde la sociedad civil para la gestión de políticas culturales en el ámbito municipal. Se abordará la compleja interacción entre iniciativas impulsadas desde la comunidad organizada y los niveles de diálogo, tensión y consenso habilitados desde los organismos culturales estatales municipales. Estos grados de interacción son atravesados e influenciados por paradigmas culturales que rigen de distinta manera el accionar de los colectivos organizados y las dependencias municipales. Se tomarán dos casos de estudio pertenecientes a dos municipios del segundo cordón del conurbano bonaerense en el período 2016 - 2019. Se abordará, por un lado, la conformación de la Red de Organizaciones Culturales de Hurlingham para la gestión de un Consejo Local de Cultura y, por el otro, los impulsos del colectivo de Artistas y Trabajadorxs de la Cultura de San Miguel para la conformación de un proyecto de ordenanza para la Cultura Independiente, Autogestiva y Comunitaria. ¿Cómo se disputa el ámbito público? ¿Cuál es la relevancia del armado de redes en esta disputa? ¿De qué estrategias depende la efectiva aplicación de políticas públicas impulsadas desde la sociedad civil? Son algunos de los interrogantes que guiarán la conformación de este trabajo.

Se propone analizar la conformación de redes culturales organizadas desde la sociedad civil para la gestión de políticas culturales en el ámbito municipal. Se abordará la compleja interacción entre iniciativas impulsadas desde la comunidad organizada y los niveles de diálogo, tensión y consenso habilitados desde los organismos culturales estatales municipales. Estos grados de interacción son atravesados e influenciados por paradigmas culturales que rigen de distinta manera el accionar de los colectivos organizados y las dependencias municipales.

Se tomarán dos casos de estudio pertenecientes a dos municipios del segundo cordón del conurbano bonaerense en el período 2016 - 2019. Se abordará, por un lado, la conformación de la Red de Organizaciones Culturales de Hurlingham para la gestión de un Consejo Local de Cultura y, por el otro, los impulsos del colectivo de Artistas y

Trabajadorxs de la Cultura de San Miguel para la conformación de un proyecto de ordenanza para la Cultura Independiente, Autogestiva y Comunitaria. ¿Cómo se disputa el ámbito público? ¿Cuál es la relevancia del armado de redes en esta disputa? ¿De qué estrategias depende la efectiva aplicación de políticas públicas impulsadas desde la sociedad civil? Son algunos de los interrogantes que guiarán la conformación de este trabajo.

I

La tendiente jerarquización del accionar municipal en la formulación y promulgación de políticas públicas locales es producto de una descentralización de las competencias de los Estados nacionales que lleva larga data, pero que fue profundizada a partir de la década de 1990.⁷⁰ En el proceso de transformación del rol de los gobiernos locales se fueron reconfigurando los niveles de incidencia que las distintas gestiones municipales pueden alcanzar en el desarrollo e integración de la ciudadanía. La efectividad de las políticas públicas impulsadas por cada municipio depende a su vez del nivel de respuesta, consenso o conflictividad que se mantenga con los circuitos relacionados con el mercado y con la comunidad. En lo referido a la ejecución e implementación de políticas culturales, cada municipio promulga distintas iniciativas que inciden y regulan el accionar cultural de la localidad. La importancia y proyección que cada municipio le da al fomento de la cultura puede observarse desde la institucionalización del área dedicada a cultura (dirección, subsecretaría, secretaría, por ejemplo) el presupuesto asignado, la planificación estratégica y la respuesta por parte de la comunidad, entre otras. Son los municipios la escala gubernamental que mayor relación y cercanía puede llegar a tener con la ciudadanía. Es por esta cercanía y por la densidad de relaciones que se entretienen en el conurbano bonaerense que resulta de importancia analizar la conformación de redes conformadas por la sociedad civil organizada de distintos municipios. Para ello se propone el análisis de iniciativas impulsadas en dos municipios contiguos: San Miguel y Hurlingham.

El municipio de San Miguel se encuentra ubicado a 30 km al noroeste de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, forma parte del denominado segundo cordón del

⁷⁰ Este proceso se da en dos planos, por un lado, una descentralización vertical, delegando mayores responsabilidades en las diferentes dependencias estatales a nivel provincial y local. Por otro lado, una descentralización horizontal, depositando en las organizaciones privadas y sin fines de lucro, el abordaje de ciertas problemáticas relacionadas con la seguridad social que, en otros momentos, habían caracterizado el accionar estatal (Jessop, 2004).

conurbano bonaerense. Linda con los partidos de José C Paz, Moreno, Malvinas Argentinas y Hurlingham. En lo referido a la jerarquización del área de cultura, el municipio cuenta con una Subsecretaría de Cultura dependiente de la Secretaría de Cultura, Educación y Deporte. La misma fue creada en el año 2014 como forma de generar una mayor independencia al área cultural, uno de los programas más fuertes de la subsecretaría son los 26 centros culturales barriales ubicados a lo largo de todo el municipio cuya mayor programación responde a talleres artístico culturales gratuitos. También depende de la Subsecretaría el Centro Cultural Leopoldo Marechal, la Fábrica de Arte, el Salón Municipal de Exposiciones y dos Bibliotecas Populares. En cuanto a la programación de espectáculos, se utiliza en gran parte un playón construido en la Plaza de las Carretas en la localidad de Muñiz donde predominan los eventos relacionados con fiestas patronales, eventos folclóricos y de cultura gauchesca, orquestas sinfónicas y el carnaval criollo. A su vez, existe un circuito de bares ubicados tanto en la zona centro como en otras localidades del partido así como un circuito de centros culturales de carácter autogestivo donde circulan producciones artísticas de la zona. “La gama de matices de San Miguel incluye un modelo cultural elitista y tradicionalista, un intermedio que viene de la tradición folclórica y gauchesca, y por último, uno que se relaciona con la cultura de las clases populares y la cultura de masas” (Heredia, 2015: 104). El partido sostiene una fuerte tradición cultural folclórica que se sustenta en torno a su historia rural. Está compuesto por cinco localidades: Bella Vista, Santa María, Muñiz, San Miguel y Campo de Mayo. Este último pertenece al Ejército Argentino y es centro de operaciones de la Gendarmería Nacional. “La cultura de élite [...] ha conformado su organización social en torno al ejército y a la iglesia. La estética religiosa cristiana también tiene una gran importancia dentro de su conformación cultural y esto se percibe en la denominación del territorio” (Heredia, 2015: 104).

El municipio de Hurlingham se encuentra a 24 kilómetros al noroeste de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, limita con los partidos de San Miguel, Morón, Tres de Febrero e Ituzaingó, se divide en tres localidades: William Morris, Villa Tesei y Hurlingham. Es considerado uno de los municipios más pequeños del conurbano con una superficie de 35 km². Su nombre es de origen inglés y posee uno de los clubes más antiguos de la región, el Club Hurlingham cuyo nombre se basa en un club homónimo de la ciudad de Londres. En cuanto a la institucionalización del área de cultura, posee la Dirección de Cultura dependiente de la Secretaría de Educación, Deporte y Cultura. Es parte de la infraestructura municipal el Centro Cultural Leopoldo Marechal, Centro

Cultural Quinquela Martín, el Centro Cívico Cosmopolita, Centro Cultural William Morris y una Biblioteca Municipal. Esta red de centros culturales municipales alberga el mayor porcentaje de la programación cultural impulsada por el municipio así como una variada gama de talleres artísticos culturales gratuitos. La programación es prioritariamente musical aunque también se jerarquizan las obras de teatro de distintas vertientes artísticas. La actual gestión municipal impulsa espectáculos culturales de carácter masivo de forma muy esporádica, sostiene la programación de la Feria del Libro de Hurlingham y los Carnavales como dos eventos de gran afluencia de público. En lo relacionado al marco de acción, cuando se lo entrevista sobre el contexto actual de la gestión, su director de cultura hace alusión a la “batalla cultural”⁷¹ y a la importancia de la descentralización y gratuidad de talleres artísticos culturales y de oficio. El centro del municipio posee un circuito de bares relacionados con la cultura del rock y la música bailable, en lo relacionado a un circuito de cultura autogestiva, existe una oferta artística que se programa entre algunos centros culturales y casas particulares.

Hasta aquí se dio una breve descripción sobre la configuración del área de cultura hacia el interior de los municipios de Hurlingham y San Miguel, los circuitos culturales estatales y autogestivos y algunos aspectos que hacen a su idiosincrasia cultural. Esta contextualización permite tener un pequeño panorama sobre los entramados culturales que se tejen al interior de cada municipio y que hacen al contexto de surgimiento de iniciativas culturales de diversa índole. Cuando se hace referencia a circuitos culturales se alude a lo definido por José Brunner (1987) como formas “puras” de analizar los mecanismos institucionales y agentes que componen matrices básicas. Estas matrices se dividen en tres circuitos: el privado que organiza su producción para el mercado, el estatal que organiza la producción administrativamente y los de asociación voluntaria que se organizan de forma comunitaria. Se puede ampliar esta caracterización siguiendo los pasos de Karl Polanyi donde los circuitos culturales pueden leer desde tres formas de integración y regulación que se dan en la relación del proceso económico con las esferas culturales y políticas de la sociedad. El intercambio sería la modalidad propia de los mercados, la redistribución como accionar de los Estados y la reciprocidad como forma característica de las asociaciones comunitarias (Polanyi, 1994). “Estos circuitos son ‘puros’ en el sentido de que históricamente han surgido como una combinación sistemática y casi natural de agentes e instancias institucionales de

⁷¹ Recuperado de <http://www.el1digital.com.ar/articulo/view/78188/una-feria-local-en-defensa-de-la-memoria-popular> el 24 de Octubre de 2019.

organización que llegan a ser característicos de ciertos sistemas socioeconómicos” (Brunner, 1987: 186). A los fines de este trabajo se hará hincapié en los circuitos relacionados con el Estado y las asociaciones voluntarias. Se pondrá el foco en los arreglos institucionales básicos que pueden llegar a generarse en la interacción de ambos circuitos para la implementación de políticas públicas en el sector cultural. En el análisis de estas interacciones se hará énfasis en la constitución de redes culturales como forma de asociación propia del sector de la sociedad civil organizada. Para esto se describirá brevemente las causas de creación de dos propuestas impulsadas por la sociedad civil, los mecanismos de acción llevados a cabo para dar legitimidad a las propuestas y los niveles de interacción con el circuito administrativo estatal. El trabajo toma como recorte temporal los años que van desde el 2016 hasta el 2019, correspondiente a un mismo período de gestión municipal. Previo a la descripción de las redes analizadas, es menester definir el concepto de red abordado.

En términos abstractos una red podría definirse como un conjunto de puntos, de nodos interconectados entre sí. (Castells, 2000) En el cotidiano esas conexiones se traducen en lazos de solidaridad y apoyo que conforman redes personales. Eliana Dabas, parafraseando a C. Sluzki refiere a la *red social personal* como “la suma de todas las relaciones que un individuo percibe como significativas o define como diferenciadas de la masa anónima de la sociedad” (2001). Esta interrelación puede darse por composición familiar, por afinidades ideológicas o estéticas, por cercanía territorial, puede estar mediatizada por las tecnologías de la información, entre un sinfín de variables posibles. Es una dinámica social que potencia un tejido en constante cambio y dinamismo que convive como correlato del discurso atomizante propio de nuestras épocas que enfatiza el individualismo exacerbado. En lo que refiere a este trabajo, se hará foco en la construcción de redes culturales con fines de impulso y disputa de políticas públicas. El establecimiento de lazos y alianzas dentro de una red permite la construcción de redes interpersonales que, como *tejido vivo* (Rubim, 2006) generan un entramado de relaciones que permite potenciar nuevos lazos de cooperación y entendimiento. Es una forma de organización que hace visibles los mecanismos de interacción a la vez que se genera un *efecto red* (Speck, 1973) donde un colectivo divisa la potencialidad de cambio que puede lograrse en comunión en contraste del accionar de las y los individuos por separado. El horizonte aglutinador de demandas de las redes culturales analizadas giran sobre el impulso de políticas culturales locales que fomenten el accionar cultural de cada territorio y la participación activa de la ciudadanía. Estas

interacciones se pueden enmarcar dentro de las conceptualizaciones de las *redes locales de políticas públicas*, entendidas como

En primer lugar, un fenómeno emergente y con características propias frente a otras formas de acción colectiva, como los movimientos y las organizaciones sociales, los grupos de élite política nacional o local, o las entidades institucionales. [...]. En segundo lugar, estas redes enlazan y articulan a una serie de actores de diversa naturaleza, incluyendo a mediadores políticos, aunque con una marcada presencia de la sociedad civil organizada. Esta última comienza a visualizarse como un espacio más amplio en el que actores locales se encuentran, independientemente de su afiliación institucional al interior de la sociedad política, y donde el principal espacio de incidencia es, precisamente, el de los canales institucionales. [...] No pueden explicarse como fruto del despliegue de agendas de participación ciudadana definidas formalmente por el Estado, ni tienen un estatus institucionalizado dentro de él. Encarnan más bien un desarrollo no previsto en el diseño que, en determinadas circunstancias y coyunturas, adquiere un nuevo alcance de carácter político (Delmaza, Robles, Ochsenius, 2012: 48-49).

En base al análisis de las redes estudiadas se volverá sobre esta definición más adelante, pero cabe destacar la diferenciación con las lógicas de los Movimientos Sociales y la emergencia de iniciativas *desde abajo*, no necesariamente definidas por el Estado, así como su alcance político dependiente de determinadas circunstancias y coyunturas. Bregando por esto último se hará una descripción de los contextos de surgimientos de dos redes culturales del segundo cordón del conurbano bonaerense.

II

En el año 2014 un grupo de organizaciones culturales de la ciudad de Hurlingham comenzaron a reunirse con el fin de debatir acerca del estado de las políticas públicas en base a la cultura. Hasta ese año, hacía 14 años que el intendente de la localidad era Luis Acuña, perteneciente al partido justicialista en sus inicios y encolumnado en el Frente Renovador en los últimos años de gestión, la cual se caracterizaba por tener un escaso diálogo con las organizaciones culturales del municipio. Ante el proceso electoral del año 2015 que posibilitaba un cambio en la gestión municipal, más de 11 organizaciones culturales del distrito conformaron la Red de Organizaciones Culturales de Hurlingham.

El colectivo realizó un encuentro en el mes de Octubre bajo el lema “Hacia un Plan Estratégico de Cultura en Hurlingham” como espacio para realizar un diagnóstico sobre el accionar cultural en el distrito. Luego de esta experiencia la Red impulsó un Primer Foro Participativo de Cultura donde se afianzó la necesidad de la participación ciudadana en la elaboración colectiva de las políticas públicas. A raíz de este encuentro comienza a impulsarse la propuesta de la creación de un Consejo Local de Cultura. En ese mismo año asume como intendente Juan Zabaleta perteneciente al Partido Justicialista – Frente para la Victoria quien le expresa a la Red el apoyo en la creación de un instrumento participativo para la delimitación de políticas culturales para el municipio. En Mayo de 2016 se realiza un Segundo Foro donde se delimita la configuración de un Consejo Local de Cultura de carácter asambleario tomando como referencia el Consejo de Rio Branco, municipio del Estado de Acre, Brasil. En la provincia de Buenos Aires la Red cotejó la existencia de dos Consejos de Cultura, uno en Chivilcoy y uno en Mar del Plata. Luego del segundo Foro se comenzó a escribir un anteproyecto de ordenanza el cual fue discutido en un tercer Foro en Octubre de ese año, en el mes de Diciembre se presentó en el Honorable Consejo Deliberante (HCD) de Hurlingham el Proyecto de Ordenanza del Consejo Local de Cultura. El mismo se conformaría de la siguiente manera:

[las/los artistas y trabajadores/as culturales] pueden participar de manera directa como miembros del consejo, con el solo requisito de estar anotados en el área temática correspondiente del Registro Municipal de Cultura. Los integrantes de cada área temática se reúnen para debatir políticas y propuestas [...] que luego serán revisadas en los foros (asambleas en las que intervienen la totalidad de los consejeros) y pasarían, por último, a una instancia ejecutiva integrada por representantes del Estado y la sociedad civil. Estos últimos son elegidos en los foros y son los encargados de transmitir los lineamientos y propuestas surgidos del debate (Pagés, 2018: 329).

En paralelo que se delineaba el proyecto de ordenanza, el colectivo sostuvo distintas reuniones con el intendente quien continuaba demostrando apoyo a pesar que el Director de Cultura manifestaba que este tipo de iniciativa no era necesaria. Junto con estas reuniones la Red impulsó un mecanismo de juntada firmas en papel y en formato web y la difusión de videos de distintos/as referentes culturales apoyando la

implementación del Consejo. Hasta la fecha de realización de este artículo, el proyecto de Ordenanza no ha sido tratado por el HCD, en ese camino la Red de Organizaciones Culturales de Hurlingham fue mermando su actividad, muchos/as de sus integrantes tuvieron la necesidad de replegar su accionar hacia el interior de sus organizaciones a lo que se le sumó el cierre de algunos espacios culturales que motorizaban la iniciativa. El colectivo refiere a la falta de tratamiento del proyecto como un acontecimiento enmarcado en las elecciones Primarias Abiertas Simultáneas Obligatorias (PASO) que reconfiguró la composición del HCD y desestimó la prioridad de tratamiento del proyecto de ordenanza. Debido a esta reconfiguración se produjo un cambio de Director de Cultura generando mayores instancias de diálogo con la sociedad civil. En el año 2018 se configura un nuevo colectivo cultural enmarcado en la Regional Oeste de Cultura Viva Comunitaria. Dicho colectivo es integrado por algunas organizaciones de la Red de Organizaciones Culturales de Hurlingham junto con distintas organizaciones culturales de la zona oeste del conurbano bonaerense. En este mismo año la Regional realiza un Encuentro de Cultura Comunitaria del Conurbano en donde el intendente y el director de cultura vuelven a manifestar públicamente la importancia del Consejo Local de Cultura, a raíz de esto el colectivo vuelve a retomar los diálogos institucionales con el objetivo de volver a ubicar en el debate público la importancia del Consejo.

La conformación del colectivo de Artistas y Trabajadorxs de la Cultura (AyTC) de San Miguel comienza hacia mediados del año 2018 a raíz de una serie de clausuras de espacios culturales y acciones restrictivas para el desarrollo de actividades culturales en espacios públicos por parte de la gestión municipal. Las discusiones sobre la elaboración de un nombre que les identificara giraron en torno a la reivindicación no solo del papel artístico de sus integrantes, sino de su identificación como trabajadoras y trabajadores que se implican en todo el proceso de gestión y producción del hecho artístico y cultural. En cuanto a la denominación de “colectivo”, esto refiere a una instancia de conformación identitaria en donde se priorizó la construcción de lazos grupales que permitieran pensarse como un colectivo que excede a sus partes. Si bien la grupalidad no se autodenomina red, su forma organizativa no escapa a la conformación de lazos horizontales entre grupalidades e individuos, con un sistema asambleario con discusiones y acciones en torno a las políticas culturales impulsadas por el municipio. En este sentido, cabe integrar esta iniciativa bajo las concepciones de *red local de política pública*. A raíz de esto será nombrado a lo largo del trabajo como red o como colectivo alternadamente.

En la actualidad el intendente del municipio de San Miguel es Jaime Méndez, quien integra la fuerza política Cambiemos, asume su gestión de manera interina luego que el intendente Joaquín de la Torre (parte del Frente para la Victoria en los inicios de su gestión, luego parte del Frente Renovador y actualmente integrante de Cambiemos) abandone su cargo (2007- 2016) para ejercer como Ministro de Gobierno. En los últimos cuatro años el gobierno municipal profundizó una serie de medidas restrictivas en lo referido al uso del espacio público (no habilitando permisos para la realización de cursos, generando multas a artistas callejeros/as, entre otras medidas), el sostenimiento de centros culturales (clausurando espacios culturales por falta de habilitación y restringiendo los canales administrativos para acceder a dicha habilitación) y el libre desarrollo de actividades culturales de diversa índole. Frente a este panorama, diferentes artistas, grupos, espacios, estudiantes y trabajadores/as culturales comenzaron a reunirse para problematizar el accionar municipal. El colectivo abarcó una primera instancia de análisis coyuntural para luego comenzar a impulsar distintas medidas de visibilización de la problemática. A raíz de estas reuniones se realizó en el mes de Septiembre de 2018 un Primer Encuentro por el Reconocimiento de la Cultura Independiente, Autogestiva y Comunitaria como forma de encuentro e intercambio entre artistas de la zona que finalizó con una movilización en la vía pública. En el mes de diciembre realizaron una nueva movilización bajo el lema “Agoniza la Cultura”. En paralelo el colectivo elevó una carta al Intendente con el pedido de reunión el cual no fue otorgado pero que permitió un cierto diálogo con el Subsecretario de Cultura. En una reunión con el colectivo el subsecretario comunica la iniciativa del municipio de generar una ordenanza que regule el accionar cultural municipal dando un breve plazo para generar una devolución a esa propuesta al colectivo de AyTC. La propuesta de ordenanza es evaluada por el colectivo como de carácter restrictivo hacia el accionar cultural autogestivo y carente de mecanismos de fomento y participación cultural. Como respuesta, el colectivo decide comenzar la redacción de un nuevo proyecto de ordenanza que regule y fomente el accionar de la cultura Independiente, Autogestiva y Comunitaria del municipio la cual define como la que

se desarrolla en espacios culturales independientes (espacios culturales independientes, escuelas de arte, plazas, vía pública, clubes, etc.) y se autosostiene a través del trabajo y la construcción colectiva de lxs artistas y trabajadorxs de la cultura. No responden a ningún capital privado, sino a los

intereses colectivos de lxs trabajadorxs culturales y la comunidad en general, de acuerdo a un sentido de pertenencia hacia ese espacio. Además de promover la cultura local, se desarrollan en estos espacios, cursos y talleres de distintas disciplinas artísticas, siendo a su vez, formadores de nuevxs artistas locales.⁷²

En el mes de Junio de 2019 el colectivo organizó un Primer Foro Cultural en la plaza de las Carretas, localidad de Muñiz, para debatir los puntos de la ordenanza y sumar voces de la comunidad en su armado. A raíz de los aportes del Foro comenzaron a desarrollar un proyecto de ordenanza que contempla el accionar de los espacios culturales, el arte callejero y el uso del espacio público, las expresiones de carnaval, el fomento de la participación de mujeres y disidencias sexuales y la regulación y fomento de actividades culturales autogestivas. Hasta la fecha de escritura de este trabajo el colectivo se encuentra definiendo los caminos institucionales para la presentación del proyecto de ordenanza (se realizó un pedido de reunión con el actual Subsecretario de cultura) a la vez que realiza distintas actividades barriales de apoyo a la cultura independiente, comunitaria y autogestiva en diferentes puntos del municipio. Para la redacción del proyecto, el colectivo se basó en ordenanzas culturales de la municipalidad de San Martín (ordenanza de regulación de Centros Culturales Independientes), de Ciudad Autónoma de Buenos Aires (Ley de Centros Culturales conocida como ley MECA), La Plata (registro municipal de Espacios Culturales Alternativos), Bahía Blanca (Ordenanza de Espacio Cultural Independiente) y Quilmes (Ordenanza de Espacios Culturales).

La Red de Organizaciones Culturales de Hurlingham y el colectivo de AyTC de San Miguel no tuvieron instancias de diálogo y de articulación entre sí, sin embargo, las iniciativas impulsadas tienen puntos en común que pueden cotejarse. Difieren en los contextos de surgimiento, uno desde una lectura de oportunidad ante el cambio del contexto político, otro como respuesta reactiva al accionar municipal. Ambos métodos organizativos llevados a cabo son de carácter asambleario con la intención de búsqueda de reconocimiento por parte de la comunidad a través de Foros Participativos y actividades en la vía pública. Ambas redes se identifican como experiencias autogestivas e independientes, este último término alude a una cierta autonomía de acción con respecto a organismos privados y estatales. Las iniciativas descriptas tienen

⁷² Visto en “Manifiesto Colectivo de Artistas y Trabajadorxs de la cultura” <https://www.facebook.com/aytcsanmiguel/> el día 28 de Octubre de 2019.

un fuerte componente territorial, siendo sus integrantes impulsores/as de actividades culturales en distintos puntos de los municipios. A su vez, proponen un camino institucional a través de presentaciones en los HCD de cada municipio y pedido de reuniones con representantes gubernamentales con el fin de establecer ordenanzas de regulación del accionar cultural llamado independiente. Aludiendo a los Consejos de Cultura, Jorge Pagés, integrante de la Red de Organizaciones Culturales, afirma que “no son construcciones coyunturales, sino instancias participativas permanentes que forman parte de la estructura del Estado y deben ser creados por ley - en el caso municipal, por ordenanza- para dotarlos de la necesaria institucionalidad y perdurabilidad en el tiempo” (Pagés, 2018: 331). Ambos proyectos apuntan a la institucionalización de procesos de mediación entre el Estado y la sociedad civil organizada en la construcción de políticas culturales municipales que puedan perdurar ante los cambios de gestiones. Néstor García Canclini, define a la Política Cultural como:

el conjunto de intervenciones realizadas por el Estado, las instituciones civiles y los grupos comunitarios organizados a fin de orientar el desarrollo simbólico, satisfacer las necesidades culturales de una población y obtener consenso para un tipo de orden o de transformación social (García Canclini, 1987: 26).

La comunidad organizada realiza acciones que tienen que ver con su idiosincrasia cultural y pueden leerse en el marco de políticas culturales orientadas al sector. Si bien no todas estas iniciativas poseen un aval institucional estatal, es la comunidad organizada la que continúa realizando programas y actividades que apuntan al desarrollo de su comunidad.

En el camino de armado de una propuesta de política cultural, ambas redes fueron generando una representación política que intenta amalgamar la polifonía de voces que la componen. De esta manera, el horizonte aglutinador de la diversidad de experiencias es la demanda concreta de una política pública que represente y accione en la diversidad cultural de cada municipio, sin jerarquizar producciones artísticas sobre otras. Es el reclamo político el que genera la identidad grupal, pero que, en el transitar del reclamo, se comienza a conformar una identidad compartida más allá de las posturas estéticas de cada integrante. La política es donde las palabras adquieren poder de performatividad, donde las diferentes miradas pueden bregar por la constitución de un cuerpo con voz propia. En ese camino, las iniciativas de búsqueda de un mayor

consenso social ante las propuestas impulsadas resultaron en el afianzamiento de una voz colectiva legitimada. Por un lado, las iniciativas estudiadas buscan la generación de consenso mediante mecanismos de democracia participativa y visibilización de demandas en el terreno de lo público a la vez que apuntan a una legislación que le de cierta institucionalidad a sus propuestas. En contraste, los estados municipales tuvieron distintos grados de respuesta. Por un lado, en el partido de Hurlingham hubo, en una primera instancia, mayor reticencia por parte del Director de Cultura a escuchar a las organizaciones culturales, cuestión que se modificó con el cambio de Director. El intendente dio legitimidad a la propuesta en varias ocasiones, pero, según la lectura de las y los integrantes del colectivo, no hubo voluntad política de impulsar la propuesta. En lo referido al caso de San Miguel, existió una menor predisposición al diálogo por parte de las autoridades municipales, las pocas veces que se concedieron instancias de intercambio fueron desde la generación de propuestas pre establecidas que no parecían apuntar a la generación de consenso entre las partes. Las iniciativas impulsadas desde las redes culturales organizada buscan generar instancias de democracia participativa, en su contraste cabe preguntarse si dicha estrategia puede entrar en consonancia con los modos de generar políticas culturales públicas desde los estamentos municipales. Surge el interrogante de las posibilidades de negociación y acumulación de fuerzas que dichas redes pueden tener en la arena⁷³ de disputa con los gobiernos locales en el camino de promulgar políticas culturales para el sector.

III

Canclini (1987) describe seis paradigmas culturales que pueden llevarse a cabo en la acción cultural dependiendo de los contextos sociales, políticos y económicos. Refiere al paradigma de mecenazgo liberal, tradicionalismo patrimonialista, estatismo populista, privatización neoconservadora, democratización cultural y democracia participativa. De lo descripto de las acciones de los gobiernos municipales de Hurlingham y San Miguel, puede inscribirse a las políticas culturales de ambos municipios dentro del paradigma de la *democratización cultural*. “Este paradigma concibe a la política cultural como un programa de distribución y popularización del arte, el conocimiento científico y las

⁷³ Se adopta el término arena desde “la doble connotación de un lugar de combates [*lieu de combats*] y de una escena de realizaciones [*scène de performances*] ante un público. Se diferencia del concepto de espacio público, que tiende a ser demasiado estático, sin esta connotación dramática (...). Y se destaca de los enfoques en términos de mercado, que tienden a reducir la formación de los asuntos públicos a un equilibrio entre la oferta de los emprendedores y la demanda de los consumidores de bienes materiales o simbólicos.” (Cefaï, 2012:3)

demás formas de ‘alta cultura’. Su hipótesis es que una mayor difusión corregirá las desigualdades en el acceso a los bienes simbólicos.” (Canclini, 1987: 46) Desde este paradigma se reivindica el derecho a la cultura y el fomento de las posibilidades de acceso a través de la descentralización de actividades, iniciativas que tienen resultados prácticos en las facilidades de acceso para la población. Son parte del mismo paradigma una amplia gama de iniciativas relacionadas con la difusión de la cultura popular o la reelaboración crítica de aspectos de la cultura de élite. Pero estas iniciativas no suelen sustentar un cambio radical en las formas de acceso y producción de bienes simbólicos. Si pensamos la conformación de este paradigma de forma gráfica desde una óptica de anillos, donde el centro corresponde a un fuerte posicionamiento dentro del mismo, se puede ubicar a las estrategias impulsadas por cada municipio en diferentes instancias. Las políticas culturales del municipio de San Miguel se ubicarían hacia el centro del paradigma, siendo las estrategias difusionistas de la “alta cultura” y la importancia de talleres artísticos descentralizados las instancias más fuertes de sus programas dentro del sector cultural. Los programas impulsados desde la Dirección de Cultura de Hurlingham pueden ubicarse hacia anillos más alejados del centro, impulsando estrategias de intercambio con sectores de la comunidad con cierta apertura al diálogo. En contraste con esto, se puede pensar las estrategias llevadas a cabo por los colectivos culturales de cada municipio dentro del paradigma de la *democracia participativa*:

esta concepción define la coexistencia de múltiples culturas en una misma sociedad, propicia su desarrollo autónomo y relaciones igualitarias de participación de cada individuo en cada cultura y de cada cultura respecto de los demás. Puesto que no hay una sola cultura legítima, la política cultural no debe dedicarse a difundir solo la hegemónica, sino a promover el desarrollo de todas las que sean representativas de los grupos que componen una sociedad (Canclini, 1987: 50-51).

Dentro de este paradigma se ubican iniciativas que revalorizan los procesos por sobre los productos, pensando la acción cultural como acción colectiva a través de la participación organizada tendiente a mejorar las condiciones sociales, buscando desenvolver la creatividad colectiva (Canclini, 1987) Las iniciativas sostenidas por las redes culturales de cada distrito apuntan al albergue de diferentes iniciativas de la comunidad, generando mecanismos participativos que alojen la diversidad. Proponen la

participación activa de representantes de la comunidad artística en el diseño y ejecución de políticas culturales como forma de democratizar el acceso y generar una mayor diversidad de miradas. A su vez, ambas iniciativas proponen la institucionalización de instancias de diálogo entre representantes culturales del distrito y autoridades municipales. Cabe preguntarse, si estas iniciativas logran institucionalizarse como política pública, cuál sería el margen de acción que resultare de la convivencia de dos paradigmas distintos sobre el quehacer cultural. En la arena de disputa sobre la regulación del accionar cultural de una comunidad se interrelacionan distintos paradigmas de políticas culturales que corresponden a distintas lógicas de desenvolvimiento en el ámbito público. Es en donde se pone en juego las capacidades de negociación y articulación que la sociedad civil organizada puede adquirir para sostener estrategias de gestión que puedan disputarse o consensuarse teniendo en cuenta el grado de apertura al diálogo de los organismos públicos.

La descripción del accionar dentro de un paradigma obedece a lógicas de acción, análisis y proyección que tienen una implicancia en territorios específicos. Las acciones impulsadas desde el Estado como garante de derechos y estructurante de dinámicas sociales tienen diferente implicancia que otras iniciativas de micro organización impulsadas desde distintos sectores. El entramado de significaciones que se tejen en el campo cultural se desenvuelven en contextos socialmente estructurados (Thompson, 1990: 149), en ámbitos de interacción donde existen distintas instituciones legitimadoras de prácticas consolidadas por procesos socio históricos. Esto no quiere decir que los procesos llevados a cabo por las redes culturales de ambos municipios no tengan una relevancia en su accionar. Pero dichos procesos organizativos se encuentran en una etapa de constitución identitaria e histórica lo que les posiciona en diferente grado de implicancia en lo que al desarrollo y fomento cultural de la región refiere. Dentro del paradigma de *democratización cultural*, el municipio de San Miguel se ubica desde un modelo de promoción bancaria (Mac Gregor, 2000) jerarquizando las expresiones artísticas de la alta cultura y la descentralización de talleres artísticos. Esta jerarquización genera un proceso de exclusión o escaso fomento a las actividades que quedan por fuera de ese paradigma. En este proceso, la gestión estatal identifica a los colectivos de artistas independientes dentro de lo subalterno o contestatario. Si bien el colectivo mantiene un tono contestatario a las iniciativas fomentadas por el gobierno municipal, esto nace como respuesta a los procesos de censura y clausura de actividades artísticas. Es el gobierno local el que pretende instituir un ideario jerarquizado de lo que

debe ser “la buena cultura” en el proceso que destituye ciertas prácticas culturales del ámbito del fomento y promoción. Las políticas culturales del municipio se sustentan en la censura o falta de fomento de iniciativas que estén “por debajo” de este ideario jerarquizado, ubicándolas en posición de marginalidad con respecto a la ejecución de políticas culturales públicas. Como respuesta estos colectivos deciden organizarse y generar estrategias de visibilización de la problemática a la vez que impulsan iniciativas que le den un amparo institucional a su reclamo.

Se puede describir al municipio de Hurlingham en una actitud de mayor conciliación con, generando espacios de diálogo y formulando la voluntad de llevar a cabo la propuesta de un Consejo Local de Cultura. Esta apertura al diálogo tuvo distintos altibajos y, en la actualidad, la voluntad política expresada por el intendente sigue sin tener efectos concretos en el tratamiento de la ordenanza. En lo correspondiente a las políticas culturales impulsadas, las mismas tienen un cierto grado de apertura, pero continúan obedeciendo a una lógica bancaria. La diferencia con el municipio contiguo es que no termina de posicionar a las organizaciones culturales como marginales o “por fuera” de su ámbito de incidencia, pero tampoco termina por darles una legitimidad a su accionar.

En lo respectivo a las redes analizadas, si bien el Municipio de San Miguel mantiene un escaso diálogo con la red de AyTC, la grupalidad continúa en una etapa de reuniones, con un proyecto de ordenanza redactado y con la planificación de acciones de visibilización. El proyecto de ordenanza, en sus inicios, contemplaba la creación de un consejo de veedores y veedoras que, en reuniones sostenidas junto con representantes del Estado municipal, generarían instancias de fomento infraestructural para las y los artistas locales. Este proyecto se fue reformulando hasta generar un documento que, luego de varias discusiones hacia dentro de sus asambleas, fue presentado al Subsecretario de Cultura. En su reescritura se quita la iniciativa del consejo de veedores y veedoras, pero el espíritu de la ley sigue haciendo foco en el resguardo de la diversidad cultural y el fomento de la cultura independiente, autogestiva y comunitaria a la vez que se fomentan mecanismos de participación ciudadana. Retomando la definición de *redes locales de política pública* expresada con anterioridad, AyTC hizo una lectura de las circunstancias políticas y de la coyuntura local. La presentación del proyecto de Ordenanza al Subsecretario fue realizada semanas antes de las elecciones donde Jaime Méndez vuelve a ser electo intendente. En esta reescritura se prioriza el carácter general de la ordenanza como legislación que englobe, resguarde y

fomente las acciones culturales independientes, autogestivas y comunitarias para, en un futuro, pensar legislaciones específicas de cada sector artístico. Como fundamento del proyecto se basaron en legislaturas precedentes, muchas de ellas impulsadas desde la sociedad civil, lo que da cuenta del entramado de relaciones que se entretajan entre distintas redes locales. A su vez fundamenta su necesaria promulgación en declaraciones de organismos internacionales como el reconocimiento de la Unesco de la cultura como derecho, exigiendo el reconocimiento municipal de la cultura independiente, autogestiva y comunitaria como patrimonio cultural material e inmaterial.⁷⁴ En lo relativo al poder de negociación institucional, la definición de *red local de política pública* citada, formulada para el caso chileno, refiere a que los principales canales de incidencia de dichas redes son los canales institucionales. Esta afirmación debe tenerse en cuenta dependiendo de los casos coyunturales en los que estas redes se articulan para la generación de políticas públicas. En momento de discusión asamblearia sobre las formas en las que debería presentarse el proyecto de ordenanza, uno de sus participantes acota: “*Nuestro poder de negociación está en la calle*” (R., 30/09/2019)⁷⁵ Esta afirmación resume parte del éxito o de la merma de las acciones políticas de las redes analizadas. En el caso de San Miguel, AyTC es una red nueva en conformación, en un corto período de tiempo realizó diversas acciones en la vía pública, lo que le permitió generar cierta visibilidad de la problemática cultural municipal. En este sentido se sustentaron en actividades de visibilización (caravanas culturales, foros en la vía pública, conferencias de prensa, visibilidad en redes sociales) tanto en el plano territorial como en el plano virtual. La grupalidad reafirma que estos mecanismos deben ir en paralelo a los canales institucionales tomados ya que es en el terreno de lo público donde pueden generar estrategia de visibilización y negociación. En lo referido al caso de Hurlingham, la Red realizó distintas caravanas de apoyo y visibilización del proyecto de ordenanza del Consejo Local de Cultura. Junto con las reuniones con autoridades municipales, estas iniciativas lograron dar impulso a la propuesta presentada. Con el transcurso del tiempo la Red fue disolviéndose a la vez que se reconfiguró la composición de algunos estamentos municipales. Estando el proyecto presentado en el HCD transcurrió un lapso de tiempo en el que la Red se

⁷⁴ Como recaudo y cuidado hacia el Colectivo de AyTC, no se reproducen en este trabajo de forma explícita los lineamientos del proyecto de Ordenanza ya que el mismo se encuentra en período de reformulación y presentación con las autoridades municipales.

⁷⁵ Desde la observación participante, formé parte de las asambleas del colectivo, las que se realizan de forma quincenal en un centro cultural, es en una de las asambleas desde donde se toma esta afirmación. Se usa la primera inicial del nombre como forma de resguardar la identidad del participante.

disolvió completamente y se fue generando una nueva grupalidad, la regional oeste de Cultura Viva Comunitaria (CVC). Esta nueva grupalidad se conforma al calor de las iniciativas de la Red Nacional de CVC en el marco del 4to Congreso Latinoamericano de CVC. Está conformada por organizaciones de distintos municipios de la zona oeste del conurbano. La regional realizó distintas actividades en la ciudad de Hurlingham en el marco del 4to Congreso (realizó un encuentro de Cultura Comunitaria, y fue sede del Congreso) donde se retoma el impulso del proyecto de ordenanza. Una vez transcurrido el Congreso en el mes de Mayo de 2019, la regional fue mermando su actividad generando escasas reuniones e instancias de visibilización. Paradójicamente, siendo Hurlingham un municipio que brindó mayor grado de apertura al diálogo con las organizaciones de la sociedad civil, la falta de sostenimiento de una red que sirva como interlocutora con el Estado así como la falta de acciones de visibilización pública dieron como resultado que, hasta el día de la fecha, el proyecto no sea tratado por el HCD.

En lo referido a la diferenciación con los Movimientos Sociales, ambas redes toman mecanismos de los denominados Nuevos Movimientos Sociales (NMS) como son las formas de democracia directa, lo asambleario o la demanda de autonomía (Svampa, 2008) pero lo hace desde lógicas diferentes. Un ejemplo de esto es la modalidad de toma del espacio público, ambas redes nombran la intervención en el espacio público como *caravana cultural*, con títulos en torno a intervenciones artísticas como “Agoniza la Cultura” o a través de foros participativos. En ninguna de las intervenciones en la vía pública se utiliza el término “marcha o movilización”, expresiones utilizadas por los Movimientos Sociales en las intervenciones y disputas en el espacio público. En este sentido se genera un distanciamiento identitario con manifestaciones populares de estas características. Existe una identificación como activistas culturales, haciendo foco en intervenciones de carácter artístico o haciendo una traspolación de las asambleas organizativas en la vía pública, intervenciones que pueden leerse como performáticas, más que mecanismos participativos en sí mismos.

IV

Las redes generan acciones políticas para cambiar y/o transformar situaciones, ya sean inmediatas, es decir, en formas de relacionamiento en la vida cotidiana y comunitaria, o acciones colectivas, o en contextos más amplios, como incidencia en prácticas socio-institucionales, en agendas de políticas públicas y de gestión de estas. Así, la presencia y acción colectiva de las comunidades en redes, que llamamos participación, se constituye en un ejercicio de empoderamiento de las comunidades, en tanto que es a través del vínculo social que expresan su identidad

colectiva, hacen escuchar sus voces y asumen acciones de transformación en la vida colectiva y por la reivindicación de sus derechos. (Delmaza, Robles, Ochsenuis, 2012:154)

A lo largo del artículo se describieron los contextos de creación de dos redes culturales integradas por la sociedad civil organizada que devinieron en propuestas de proyectos de ordenanzas de regulación y fomento de la actividad cultural independiente y autogestiva. Se analizaron los grados de articulación y respuestas que los gobiernos de cada municipio llevaron a cabo y cuáles son los puntos fuertes en sus políticas culturales. A raíz de esta descripción se pudo ubicar al accionar en materia de cultura de cada gobierno municipal en el paradigma de *democracia cultural*, el cual se contrasta con el paradigma de *democracia participativa*, en el que puede inscribirse a las redes culturales de cada municipio. De lo descrito nace el interrogante sobre las posibilidades de acción que cada iniciativa puede llegar a tener si se llegasen a institucionalizar estos proyectos de ordenanza. Ambas iniciativas proponen la convivencia de representantes de la sociedad civil organizada y el gobierno, las cuales, se paran desde paradigmas culturales distintos en lo que a la implementación de políticas culturales refiere. Es en el juego de visibilización y profundización de problemáticas en la arena pública donde las redes culturales pueden adquirir un grado de reconocimiento que les permita tener un poder de negociación frente a otras lógicas de acción. En este sentido, el municipio de Hurlingham demostró mayor apertura al diálogo en lo relativo al Consejo Local, pero la falta de articulación de las organizaciones de la sociedad civil resultó en que el proyecto, hasta el día de la fecha, siga sin ser tratado en el HCD. En el caso de San Miguel, existe una menor predisposición al diálogo por parte de las y los representantes estatales, pero la red continuó impulsando estrategias de visibilización que resultaron en el recibimiento del proyecto de ordenanza por el subsecretario de cultura. Este gesto institucional no quiere decir que los reclamos del colectivo hayan tenido respuesta, pero es un eslabón más en la cadena de acciones para conseguir los objetivos propuestos.

Las *redes locales de políticas públicas* mantienen cierta identidad y autonomía enmarcada en su accionar territorial, lo que les permite el armado de lazos de apoyo y articulación que trascienden los contextos de apertura o cierre al diálogo por parte de las gestiones estatales. En este sentido, la búsqueda de legitimación por diferentes vías permite la retroalimentación de experiencias de micro organización que pueden generar un horizonte de cambio estructural del accionar cultural de cada municipio.

Bibliografía

Alem, Beatriz; Ameigeiras, Aldo (2011). *Culturas populares y culturas masivas. Los desafíos actuales de la comunicación*. Buenos Aires: Universidad Nacional de General Sarmiento/ Imago Mundi.

Brunner, José (1987). “Políticas culturales y democracia: hacia una teoría de las oportunidades”. En García Canclini, Néstor. (ed) *Políticas culturales en América Latina*. México: Editorial Grijalbo.

Castells, Manuel (2000) *Internet y sociedad red*. Doctorado sobre la sociedad de la información y el conocimiento. España: Universidad Oberta.

Ceffai, Daniel (2012). “¿Qué es una arena pública? Algunas pautas para un acercamiento pragmático”. En Ceffai, D. y Joseph, I. (coord.) *La herencia del pragmatismo. Conflictos de urbanidad y pruebas de civismo*. Paris: Editions de l’ Aube.

Dabas, Elina (2001). *Redes sociales: niveles de abordaje y organización en red*. Recuperado de

<https://www.santafe.gov.ar/index.php/web/content/download/71292/345905/file/201e/>

Delmaza, Gonzalo; Robles, Claudia; Ochsenius, Carlos; Montecinos, Egon (2012). “Redes de políticas públicas y agendas de participación ciudadana en el Chile postransicional. ¿Desafiando la políticas o recreando sus límites?” En *Gestión y Política Pública*, 21 (1)

García Canclini, Néstor (1987). “Introducción. Políticas culturales y crisis de desarrollo: un balance latinoamericano” .En García Canclini, N. (ed) *Políticas culturales en América Latina*. México D.F: Editorial Grijalbo

Heredia, Mariana; Cervani, Anabella; Cancela, Miguel; Burin, Luciana (2015). “Análisis de caso del gobierno Municipal de San Miguel”. En *Cuadernos de Políticas Culturales Indicadores Culturales*. Buenos Aires: EDUNTREF.

Jessop, Bob (2004). “Multi-level Governance and Multi-level Metagovernance. Changes in the European Union as Integral Moments in the Transformation and Reorientation of Contemporary Statehood”. En I. Bache y M. Flinders (eds.). *Multi-level Governance*. Oxford: Oxford University Press, 49-74

Mac Gregor, José Antonio (2000). “Políticas culturales y formación de promotores y gestores culturales para el desarrollo cultural autogestivo”. En *Memoria del seminario nacional de formación artística cultural, Ministerio de Cultura de Colombia*.

Pagés, Jorge (2018) “Si te hace falta un consejo. El proyecto de Consejo Local de Cultura Hurlingham”. En Valeria Pratto, A. y Segura, M. (ed) *Estado, Sociedad Civil y*

Políticas Culturales. Rupturas y continuidades en Argentina entre 2003 – 2017. Buenos Aires: RGC Ediciones

Polanyi Karl (1994). *El sustento del hombre.* Barcelona: Mondadori.

Rubim, Albino (2006). *Actores sociales, redes y políticas culturales.* Universidad Federal de Bahía, Brasil: CAB - Cátedras de Integración Convenio Andrés Bello 2, Edición del Convenio Andrés Bello.

Svampa, Maristella (2008). *Cambio de época. Movimientos sociales y cambio político.* Buenos Aires: CLACSO. Siglo XXI de Argentina

Thompson, John (1990). *Ideología y cultura moderna.* Universidad Autónoma Metropolitana: México D.F.

FORO "CULTURA Y TRABAJO"

Liliana Gutierrez y Lucía Sordini

UNGS

glilianaines11@gmail.com

luciasordini@gmail.com



Los días 6, 7 y 8 de noviembre del año 2019 se llevaron a cabo las IV Jornadas de Cultura y Lenguajes Artísticos, las cuales tuvieron como eje las “Reconfiguraciones de los espacios culturales contemporáneos”.

Entre las distintas actividades propuestas se desarrollaron foros: un espacio de intercambios entre oradorxs pertenecientes a distintas organizaciones. El primero de estos tuvo como tema central "Cultura y Trabajo", fue realizado el día 7 de noviembre y tuvo una duración de dos horas.

Elegimos el formato del foro para habilitar un espacio de escucha entre las distintas voces de las organizaciones participantes y del público interesado. Con el fin de esbozar en conjunto algunas reflexiones en relación a las experiencias construidas y posibles horizontes que nos permitan seguir pensando la construcción de la cultura desde la autogestión, la relación arte-trabajo, los modos de vinculación de las culturas con el territorio, las políticas culturales actuales y las posibilidades de financiamiento

desde el Estado, sus experiencias y alcances. Luego de las ponencias, se habilitó la palabra para que lxs asistentes al foro participen del intercambio desde sus experiencias y reflexiones.

Esta mesa fue moderada por Nahuel Peña Ayala, gestor cultural independiente, organizador del festival vegano "La Reveldía" y miembro del colectivo de Artistas y Trabajadorxs de la cultura de San Miguel. Como oradorxs, participaron de la mesa representantes de distintas organizaciones:

Yamila Melgarejo Veliz, estudiante de la Licenciatura en Cultura y Lenguajes Artísticos (UNGS) e integrante del colectivo Artistas y Trabajadorxs de la Cultura de San Miguel.

Sebastián Ricci, dramaturgo, director de teatro y miembro de La Herrería Teatro, sala de teatro independiente de la localidad de San Miguel.

Valeria Escolar, licenciada en Gestión del Arte y la Cultura (UNTREF) y directora de Ronda Cultural Asociación Civil.

Juan Pablo Gómez, director, dramaturgo y docente. Miembro de la Columna de Cultura, colectivo autoconvocado conformado por artistas y trabajadores de la cultura independientes.

Inició el foro Yamila Melgarejo, en representación del colectivo de Artistas y Trabajadorxs de la Cultura de San Miguel. Comentó que el colectivo surge a partir de la inquietud de trabajadorxs independientes, autogestivxs y comunitarixs de la escena local que se organizaron para abrir un espacio de discusión en torno a la diversidad de problemáticas que les aqueja como sector cultural, a fin de esbozar posibles soluciones y exigir al municipio la planificación de políticas culturales que atiendan las necesidades del sector cultural en la región. Agregó que desde el colectivo optaron por una organización asamblearia con una frecuencia semanal. Estas tuvieron lugar en el Centro Cultural Raíces, uno de los espacios culturales con más trayectoria del partido, afectado repetidas veces por clausuras por parte del municipio.

Se proyectaron una serie de fotografías de las distintas acciones públicas que el colectivo llevó adelante: foros culturales, jornadas artísticas y actividades performativas con la participación de colectivos artísticos y escuelas de arte de la región, como el "1º Encuentro por el reconocimiento de la cultura independiente, autogestiva y comunitaria" y "Agoniza la Cultura". Como cierre de esta primera intervención, Yamila

agregó que estas acciones fueron posteriores a las reuniones formales con el secretario de cultura del partido; ya que no hubo diálogo posible para poder concretar acciones en conjunto y revertir la situación que atraviesa el sector cultural en la región.

A continuación intervino Sebastián Ricci, integrante de La Herrería Teatro, compartió la historia detrás del surgimiento de esta sala teatral. Doce años atrás, un grupo de chicos que estudiaban teatro en el Centro Cultural Raíces decidieron buscar un espacio para ensayar y dejar las escenografías. El lugar donde hoy se encuentra fue un galpón donde funcionaba un local de herrería. Algunas de las primeras actividades fueron varietes abiertas a lxs vecinxs e interesadxs. De esta manera la comunidad empieza a encontrar un lugar en donde poder expresarse y disfrutar de números de artistas locales.

En sus inicios, este proyecto fue llevado adelante por Sebastián, Gastón, Mariano, Lisandro y Amadeo. Con el paso del tiempo, se fueron incorporando nuevxs integrantes. Hoy, La Herrería Teatro es un espacio colectivo que se sostiene con el trabajo de catorce personas y en su sala se dictan talleres y charlas relacionadas con las artes escénicas.

Sebastián menciona que hay una inquietud que caracteriza a lxs integrantes de La Herrería y es la apuesta por el ejercicio de reflexión continua sobre las propias tareas de gestión cultural y las decisiones en torno a las estrategias para sostener la sala. Hoy en día, el colectivo está conformado por varones y mujeres. No resulta menor mencionar esto, ya que a través de los años, se fue construyendo una mirada más diversa a la hora de gestionar la sala, repensando los modos y las prácticas de la tarea escénica y también integrando nuevas propuestas que visibilizan la tarea de artistas mujeres y sexualidades disidentes, como ocurre con el Festival Trabajadoras de la Cultura.

Por otro lado, desde sus primeros años este colectivo llega al acuerdo de proponer una programación con modalidad a la gorra. Esta decisión se mantiene hasta el día de hoy a fuerza de trabajo colectivo y vínculo con la comunidad lo cual implicó una larga búsqueda en relación a estrategias de comunicación destinadas a la comunidad que participa de la oferta de La Herrería, para transmitir la importancia de que esta gorra sea a conciencia y ponga en valor el trabajo artístico para el sostenimiento del espacio.

En relación a la dimensión económica y administrativa, Sebastián nos comenta que la sala no estuvo ni está habilitada como sala de teatro independiente ya que no existe la figura legal en la localidad de San Miguel. También comentó la falta de

relación con el Municipio. La sala sostiene los gastos del alquiler, impuestos y servicios, gracias a los ingresos generados por las gorras y talleres de teatro y danza. Desde el inicio de actividades hasta el 2019, ningún apoyo de parte de organismos estatales ni privados.

Siguió Valeria Escolar con la presentación del trabajo que llevan adelante desde Ronda Cultural. Situó los inicios de la organización en 2013, año en que surgió como una política pública del Ministerio de Cultura de la Nación con el objetivo de promover el derecho de acceso a la cultura. En 2016, con el cambio de gobierno, el programa se discontinuó y su equipo fue despedido y algunas de sus integrantes decidieron continuarlo desde la sociedad civil. Desde entonces, la organización tuvo un gran crecimiento y hoy es una plataforma de trabajo para jóvenes profesionales provenientes de carreras vinculadas a la cultura, la educación y la comunicación.

Valeria compartió registros visuales y audiovisuales de las distintas actividades que llevan adelante con el propósito de estimular experiencias de intercambio, conocimiento de la diversidad cultural y de las distintas expresiones artísticas. Entre estas propuestas orientadas a distintos públicos, destacó los paseos culturales para público general. Se trata de recorridos que ponen en diálogo los museos y espacios culturales de Buenos Aires con el entorno que los rodea e invitan al público a vivir una experiencia diferente.

Otro de los aportes al debate fue la reflexión sobre la particularidad de Ronda Cultural de trabajar en articulación con instituciones públicas, privadas y del tercer sector. Esto implica la capacidad inventiva de diseñar proyectos de mediación cultural que interpelen a distintos sectores de la sociedad. A modo de ejemplo de estas experiencias de articulación institucional, Valeria hizo mención a un convenio que desarrollaron con la Universidad Nacional de San Martín. Así, se logró que que estudiantes de distintas carreras del Instituto de Artes Mauricio Kagel tengan una experiencia de creación colectiva interdisciplinaria a partir del diseño y realización de intervenciones artísticas en distintos paseos culturales.

Por último, intervino Juan Pablo Gómez, integrante de la Columna de Cultura, un colectivo autoconvocado conformado por artistas y trabajadores de la cultura independientes. Lxs integrantes de este colectivo llevaron adelante una serie de acciones para visibilizar distintos reclamos en el espacio público. Entre las que se destacan la exigencia de la renuncia de Darío Lopérfido en 2016, por entonces Ministro de Cultura

de la ciudad. Así como la marcha del 24 de marzo a Plaza de Mayo en 2019 bajo la consigna “Cultura es trabajo, cultura es memoria, Macri no es cultura”.

Juan Pablo también compartió algunas de las problemáticas que atraviesan el trabajo en tanto empleo estatal, en particular a partir de su experiencia en el Teatro Nacional Cervantes. El impacto en los procesos creativos de las políticas públicas y protocolos burocráticos, así como los desafíos en relación a contribuir a minimizar el nivel de precarización laboral al que lxs trabajadorxs del arte y la cultura se ven expuestxs.

A modo de conclusión y respecto a las censuras al arte, se identificaron puntos en común entre la Columna de Cultura y lxs miembrxs del Colectivo de Artistas y Trabajadores de la cultura de San Miguel, en relación a su surgimiento y consignas de lucha. Ambos apuestan por generar un espacio de encuentro para accionar e intervenir en sus respectivos escenarios locales con un reclamo específico en el que las acciones performáticas en la vía pública adquieren una dimensión protagónica. Además, ambos colectivos encuentran su origen bajo las políticas llevadas a cabo durante el gobierno de Mauricio Macri, en donde gran parte del sector cultural se vio afectado no sólo económicamente sino también en cuanto a la expresión artística. En este sentido, es importante recordar que el 5 de septiembre del año 2018, el ex presidente Macri redujo a la categoría de secretaría más de 10 ministerios. En consecuencia, el Ministerio de Cultura pasó a ser secretaría bajo la órbita del Ministerio de Educación y fue renombrado como Ministerio de Educación, Cultura y Ciencia y Tecnología. Esta decisión dio lugar a numerosas problemáticas, entre las cuales está la reducción del presupuesto destinado a las políticas culturales a nivel nacional.

A su vez, encontramos puntos en las organizaciones invitadas, respecto a la importancia del trabajo colectivo a la hora de gestionar. Son espacios que diariamente trabajan en red con otros colectivos artísticos u organizaciones sociales culturales, dónde llevan tanto en la esfera teórica, pero sobre todo en la esfera práctica el debate acerca de la importancia del acceso a los bienes culturales, ya que entienden a la cultura como un elemento fundamental de transformación social.

Por un lado, y como hemos nombrado anteriormente, encontramos similitudes entre el Colectivo de Artistas y Trabajadorxs de San Miguel y la Columna de Cultura, en tanto emergieron recientemente y han realizado acciones en la vía pública. Consideramos que estas iniciativas invitan a repensar en el vínculo con la comunidad y a visibilizar el rol que ocupamos artistas y gestorxs en la vida social de los territorios

que habitamos. Por otro lado, grupos de trabajo como el colectivo de La Herrería Teatro y Ronda Cultural, construyen espacios de reflexión en torno al valor del trabajo artístico y de la gestión cultural. El trabajo en equipo sostenido a lo largo de los años demuestran el compromiso que asumen en las acciones que promueven, así como su capacidad de reinventarse. Ambas organizaciones surgieron en contextos y geografías diferentes, pero parten de una base común: entender a la cultura como un derecho. La Herrería, desde el carácter independiente que adquiere desde sus comienzos y Ronda Cultural desde su génesis particular, marcada por el momento en que sus integrantes deciden continuar de manera autogestiva con el proyecto, tras quedarse sin el respaldo de una política pública. Por último, ambos espacios le otorgan una gran relevancia al vínculo que construyen con sus públicos, entendiéndolos como espectadorxs que se involucran en la experiencia de un hecho artístico de manera activa y protagónica.

Como estudiantes de esta licenciatura, destacamos la importancia de generar espacios de construcción de conocimiento con la comunidad. Entendemos que las universidades nacionales cumplen un rol fundamental al momento de posibilitar la continuidad de estos debates. En particular al situarnos en la Universidad Nacional de General Sarmiento, que asume el desafío institucional de construir una vinculación con el territorio, tal como indica el capítulo IV del Estatuto de la universidad en sus artículos 96, 97, 98 y 99, enteramente dedicados a la promoción y acción cultural. El artículo 98 explicita este compromiso asumido: “La promoción y acción cultural y las políticas culturales se basan en el fortalecimiento de los vínculos cooperativos entre la Universidad y la sociedad, integradas con las demás funciones de investigación, formación y promoción del desarrollo tecnológico y social.”

Por último a lo largo de este foro se manifestó una preocupación que atraviesa nuestras prácticas cotidianas y desafíos profesionales: la necesidad de conciliar las prácticas de gestión cultural con la producción de conocimiento académico y su anclaje territorial.

FORO DE CIERRE “CULTURA Y UNIVERSIDAD”

Victoria Pirrotta

UNGS

vpirrott@campus.ungs.edu.ar

Las IV Jornadas de Cultura y Lenguajes artísticos “Reconfiguraciones de los espacios culturales contemporáneos”, que se desarrollaron entre el 6 y 8 de noviembre de 2019, fueron un espacio enriquecedor para poner en escenario diversos temas presentes del debate contemporáneo que se relacionan con las líneas troncales de nuestra licenciatura: la gestión cultural, la investigación sobre los lenguajes artísticos y la vinculación territorial. Luego de 3 días de arduo trabajo, finalizamos con una mesa de cierre muy significativa e interesante, la cual tuve la suerte de moderar, expusieron Emiliano Fuentes Firmani (UNTREF), Franco Moran (UNC) y Rodolfo Hamawi (UNDAV).

Emiliano Fuentes Firmani y José Alejandro Tasat presentaron en 2019 el libro *Gestión cultural en la Argentina*, dicha publicación contó con la participación de compañerxs de la licenciatura: José Albornoz y Oriana Racciatti, quienes narraron en un artículo la experiencia del observatorio cultural de la UNGS. El libro en su totalidad pone el foco en el desarrollo de la gestión cultural como profesión, que ya cuenta con más de veinte años en nuestro país, y en las carreras de pregrado, grado y posgrado que forman gestores y producen conocimientos a partir de investigaciones sobre el campo. Además de la presentación de esta publicación, Emiliano nos brindó un panorama de las aventuras presentes en el oficio de gestar actividades culturales, principalmente en base a sus experiencias en el festival “Enlaces” en la Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF). Dicho festival, se realiza desde 2004 organizado por estudiantes, que intervienen una o más de las sedes de la universidad con numerosas expresiones de los diferentes lenguajes artísticos.

Emiliano menciona al festival “Enlaces” porque es una expresión concreta que manifiesta el posicionamiento de esos estudiantes en relación con las políticas culturales de su universidad y a los espacios donde realizar acciones en estrecha relación con la comunidad y el territorio cercano a su casa de estudios. Este evento, con una trayectoria de más de 13 años sin interrupción, marcó agenda, hizo ruido y eso les ubicó públicamente como referentes en su comunidad cercana. Enlaces, llevado adelante exclusivamente por estudiantes de la carrera de Gestión cultural de la UNTREF. Sirvió de semillero para gestar otras acciones como el “FAN” (Festival Artístico Noroeste),

que comenzó en 2016 en el marco de un voluntariado de la UNGS, tuvo sus primeras ediciones en el Centro Cultural de la UNGS y las siguientes en el Palacio Municipal de Malvinas Argentinas. Ambos festivales son el ejemplo de que lxs profesionales formadxs en gestión cultural, con herramientas y conocimientos en ese campo de estudios, se convierten en personajes relevantes no solo en el campo artístico, académico, sino en su comunidad, son referentes que vuelven a su territorio a devolver, intercambiar, apoyar a los emprendimientos y espacios culturales zonales.

Es decir, las universidades forman profesionales que luego pueden desempeñarse en ámbitos ya establecidos, en la crítica de artes, en docencia, en investigación, pero que también pueden diseñar e implementar acciones y producciones originales y relevantes para las necesidades culturales que a ellxs les parecen significativas, no a la academia, no a la universidad, sino para la comunidad con la que dialogan y en la que crecieron.

Franco Morán, por su parte, en representación de la Universidad Nacional de Córdoba (UNC), compartió algunas experiencias en relación a actividades de extensión universitaria que, al igual que los casos anteriores, marcaron agenda y visibilizaron necesidades culturales latentes en la comunidad. El caso que destaca el expositor es el “Programa Derecho a la Cultura” (2010), como demanda del “Ciclo Derecho a la Cultura”, iniciado en 2007 por la Subsecretaría de Cultura de la Secretaría de Extensión Universitaria de la UNC. La Universidad comienza a posicionarse, además de como espacio de formación e investigación, como un eslabón fundamental para garantizar derechos culturales de su comunidad.

Algunas universidades nacionales han asumido protagonismo a la hora de canalizar las demandas de las comunidades en las que están insertas, es decir que no solamente forman profesionales, generan conocimientos académicos, sino que brindan líneas de financiamiento para democratizar acciones y expresiones culturales y artísticas. Este panorama es alentador, ya que implica que el campo de estudios de la gestión cultural y su profesionalización son claves para poder generar puentes e intercambios con la zona de influencia de las universidades.

El último expositor que dialogó con nosotrxs fue Rodolfo Hamawi, quien se desempeña actualmente como Decano del Departamento de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Avellaneda (UNDAV) y es un referente en temas relativos a industrias culturales. Entre otros aportes, fue el creador de los MICA, creador y primer coordinador de las iniciales 4 Tecnicaturas en Industrias Culturales en la Universidad Nacional de José C. Paz (UNPAZ). Carreras que sufrieron el contexto en 2015 en carne

propia con el brutal recorte macrista en 2016, que implicó el cierre de 2 de ellas y el despido de gran parte del plantel docente. En palabras de Hamawi, el macrismo fue “un verdadero embargo cultural” en sentido amplio, desde recortes a actividades, cierre de espacios, hasta la “intoxicación conceptual” que supone el concreto consejo de Esteban Bullrich para que lxs jóvenes realicen cerveza artesanal como emprendimiento para solucionar el desempleo. En ese contexto el rol de las universidades como nodos culturales es fundamental, para sostener a las comunidades, para intercambiar, para brindar espacios de resguardo simbólico, de propuesta de contenidos alternos al mercado y a los medios de comunicación masiva.

En las palabras compartidas por los expositores existe un hilo común, las universidades y sus agendas. El reconocimiento de actividades (o acciones) que merecen financiamiento y espacios, esas nociones van cambiando a lo largo de los años, ya que hace un tiempo las actividades culturales no estaban en la lista de prioridades en las políticas universitarias. Frente a contextos más favorables o adversos las expresiones y espacios culturales resisten por la fuerza de sus protagonistas.

Ante la duda de para qué cultura en la universidad, de qué sirve, cuál es su finalidad para una casa de estudios académicos, podríamos explicar a lxs colegas de otras áreas de conocimiento que democratizar bienes y expresiones a la comunidad son acciones para entablar lazos y permitir generar conocimientos genuinos sobre prácticas cotidianas que nos rodean. La universidad pública, como parte constitutiva del Estado tiene la obligación de aportar, a través de estos proyectos para que se garantice el derecho a la cultura que tenemos todxs. Mirar afuera de la academia y ser más allá de los muros.