

Código ISSN N° 2618-4621

ACTAS Y COMUNICACIONES UNGS

**VI Jornadas de Cultura y Lenguajes
Artísticos.**

**Arte, cultura y democracia,
reconfiguración de la experiencia
sensible**

**Yanina Calligaris y Lucas Rozenmacher
(compiladores)**

**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/>



RECONFIGURACIÓN DE LO SENSIBLE
EN EL MUNDO CONTEMPORÁNEO

30 y 31 de agosto y 1 de septiembre de 2023

Multiespacio Cultural UNGS, Los Polvorines

Buenos Aires, Argentina

Licenciatura en Cultura y Lenguajes Artísticos

Área de Cultura/Culturas

[Instituto de Desarrollo Humano]

Coordinación General: Lucas Rozenmacher

Comité Académico: Dr. Tomás Calello, Dra. Sandra Ferreyra, Mgter. Heber Ostroviesky, Dra. Alejandra Torres, Dra. María Pía López, Mgter Juan Pablo Lagrutta, Mgter Claudia Valente, Mgter Marian Solá Álvarez, Prof. Carolina Zunino, Dra. Cecilia Anigstein, Prof. Mariana Szretter Noste y Lic. Lucas Rozenmacher

Comité Organizador: Clara Berardi, Soco Bonnebouche, Mariana Tarditti, Lucía Tachini, Pablo Sayago Sselton, Tatiana Velazquez, José Albornoz, Merlina Ramponi, Julian Maldonado Dolgiei y Yanina Calligaris.

Compiladores de las actas: Yanina Calligaris y Lucas Rozenmacher

Equipo de revisión de actas: Soledad Salvucci, Soco Bonnebouche, Yanina Calligaris y Lucas Rozenmacher

ÍNDICE

PRÓLOGO. SOBRE EL CAMINO RECORRIDO. A QUINCE AÑOS DE LA CONSTRUCCIÓN DE UN ESPACIO COLECTIVO. Rozenmacher, Lucas.....	5
ACLARACIONES. ALGUNAS CUESTIONES A CERCA DE LA ESTRUCTURA DE ESTAS ACTAS. Calligaris, Yanina y Rozenmacher, Lucas.....	10
HERRAMIENTAS PARA EL CAMPO DE LA FORMACIÓN Y LA GESTIÓN DEL ARTE Y LA CULTURA.....	12
REGISTROS IMPRECISOS, IMÁGENES INESTABLES. LAS TÉCNICAS FOTOGRÁFICAS EXPERIMENTALES EN LAS PRÁCTICAS DE LA CÁTEDRA FOTOGRAFÍA E IMAGEN DIGITAL FDA UNLP – Lucentini, Verónica.....	13
EL ANÁLISIS MUSICAL: RASGOS COMUNES EN ANÁLISIS DE ESTUDIANTES INGRESANTES EN LA UNLP- Mugni, Melisa y Hadad, Guadalupe.....	27
ORGANIZACIONES SOCIO COMUNITARIAS DEL DISTRITO DE TRES DE FEBRERO. RESULTADOS PRELIMINARES DEL OBSERVATORIO DE GESTIÓN CULTURAL (CUCA - UNTREF) – Bardacs, María Julia.....	34
REDEFINIR LOS TERRITORIOS TEATRALES: EL CASO DE LA REVISTA TEATRO SITUADO, REVISTA DE ARTES ESCÉNICAS CON OJOS LATINOAMERICANOS - Grinspan, Julieta y Szretter, Mariana.....	49
SONIDOS. ESPACIOS QUE RESUENAN.....	56
CRISIS DE 2001. AGENCIAMIENTOS TERRITORIALES. UNA POSIBLE COMPRENSIÓN DESDE LA DIMENSIÓN SONORA - Accattoli, Cristian y Rosal, Mauro.	57
APORTES PARA EL ANÁLISIS MUSICAL DE COMPOSICIONES DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX EN ARGENTINA. EL CASO DE TREN EXPRESO DE RAÚL BARBOZA –Troitiño, Ma. Lucía.....	68
EL IMPACTO DE UNA FIESTA CUIR EN EL CONURBANO: LA EXPERIENCIA DE LA FIESTA FRESCA - Rivero Rebossio, Juan; Ruiz, Mariela y Boso, Lu.....	79
ATMÓSFERAS LITERARIAS. UN ABORDAJE DESDE LOS FENÓMENOS INTERMEDIALES - Maldonado Dolgiei, Julián.....	94
EL MUNDO Y SUS FORMAS, UNA VIDA EN JUEGO.....	100
TODOS QUIEREN SER MI PROTAGONISTA: UN ESTUDIO SOBRE ARCANÉ – Bonnebouche, Soco.....	101
LA RECONFIGURACIÓN DE LOS MONUMENTOS POPULARES Y EL ESPACIO PÚBLICO BAJO LALENTE DE LOS VIDEOJUEGOS QUE APLICAN REALIDAD AUMENTADA - Hidalgo, José.....	107
POÉTICAS Y MUNDOS POSIBLES.....	122
MONSTRUOSIDADES, SANGRE Y VÍCTICAS EN EL CINE EXPRESIONISTA ALEMÁN: NOSFERATU Y M, EL VAMPIRO DE DÜSSELDORF – Calligaris, Yanina	123
LA MIRADA DESCENTRADA SOBRE LA METRÓPOLIS EN GIRL, WOMAN, OTHER DE BERNARDINE EVARISTO – Jacovkis, Lina.....	135

EL SUJETO ENAJENADO Y EL FENÓMENO DEL EXTRAÑAMIENTO EN LA LITERATURA Y EL CINE – Alles, Milagros Soledad.....	144
REGISTROS, FICCIÓN Y LITERATURA DOCUMENTAL: RULFO, PONIATOWSKA Y RIVERA GARZA – Mondella, Natalia; Segovia, Irma; Sosa, Evelyn y Villaruel, Vanina. .	149
MUJER EN EL AGUA - Rozenmacher, Lucas.....	157
MEMORIAS E IDENTIDADES.....	163
LATINOAMÉRICA COMO EXPERIENCIA ESTÉTICA: REFLEJO Y CONSTRUCCIÓN DE LA IDENTIDAD CULTURAL LATINOAMERICANA EN LA LITERATURA DEL TERRITORIO - Mansilla Azcona, Juliana Macarena.....	164
LO FANTÁSTICO REDIRIGIDO HACIA LO POLÍTICO A TRAVÉS DE LA INTERMEDIALIDAD – Ortúzar, Sofía.....	175
ENTRE LA MEMORIA Y LA AUTOBIOGRAFÍA. LA CASA DE LOS CONEJOS DE LAURA ALCOBA – Calligaris, Yanina.....	182

PRÓLOGO. SOBRE EL CAMINO RECORRIDO. A QUINCE AÑOS DE LA CONSTRUCCIÓN DE UN ESPACIO COLECTIVO. Rozenmacher, Lucas.

*Hay norte y sur. Hay arriba y abajo.
He aquí un principio de elocuencia social,
de praxis político cultural, una puja
entre posiciones espaciales y simbólicas
que más que existentes o inexistentes son operativas:
tienen consecuencia en la vida de las personas.*
Sebastián Russo Bautista

Obertura

A lo largo de estas páginas nos proponemos presentar parte del trabajo producido durante las VI Jornadas de la Licenciatura en Cultura y Lenguajes Artísticos de la Universidad Nacional de General Sarmiento, ubicada entre el segundo y tercer cordón del denominado *conurbano bonaerense*, centro y periferia de una espacialidad material y simbólica.

Esta carrera viene trabajando sobre la liminalidad entre la gestión y la investigación, la producción y el análisis, entre lo acreditado y lo acreditable y, también entre esa definición sobre el centro y la periferia.

En este punto vamos a realizar un primer detenimiento para pensar cómo se presenta la figura de frontera para poder analizar los procedimientos que establecen esquemas de límites y alcances de las definiciones sobre lo posible a abarcar en los campos de la investigación, la reflexión y la producción en el arte y la cultura, en la producción y la gestión.

En el subtítulo de la convocatoria a estas jornadas se propuso trabajar y reflexionar sobre la *reconfiguración de lo sensible*, es decir el poder pensar las modificaciones en las sensibilidades de lo humano, lo no humano y lo transhumano sobre los distintos campos de intervención-acción en tanto gestión del arte y la cultura, la reflexión sobre estos campos y sobre la perspectiva crítica de los lenguajes artísticos.

En principio, para elaborar algunos modos de pensar las herramientas y los modos de comprender el lugar del trabajo y de la valoración sobre esta tarea desde la representación propia y de los otros, vamos a invitar a Joaquín Giannuzzi a esta breve introducción para pensar en común la idea de reconocimiento del trabajo artístico en ese juego de interrelación entre lo material y lo simbólico:

Un salario para Beethoven

Cuando murió Beethoven
su cama estaba plagada de chinches y piojos
y restos de comida
en el torturado proyecto de una décima sinfonía.
Si uno adhiriera a la vieja estafa poética diría
que hasta las sabandijas habían acudido
al último llamado musical.
Pienso más bien que la mugre de la época
tenazmente empeñada en instalarlo en la historia
no soslayaba la agonía del genio.
Pero no había error alguno
en los insectos de la cama de Beethoven,
sino en el fétido martirio
con que los príncipes suelen pagar la música.
Joaquín Giannuzzi

Este poema nos introduce en una de las fronteras que mencionamos en el comienzo del texto y también nos acerca a los modos de pensar la forma de anclar sentidos comunes sobre los cambios en las sensibilidades en las que la relación entre arte y reconocimiento por el trabajo artístico vienen enmascarándose.

Tanto Beethoven como Paulo Londra, Elvis Presley o el personaje de Burton Fink¹ en la película de los hermanos Coen nos presentan a artistas explotados por una industria que no reconoce a las producciones de estos como un trabajo, pero que, a su vez, los entiende como sujetos exprimibles a los que se les puede exigir obras sin un reconocimiento de ese tiempo de trabajo, pero que luego se vuelven un cambio a manos de quienes se encargan de usufructuar.

Esta primera frontera, de la que hablamos en otro texto,² es difusa y multidimensional, dado que confluyen elementos materiales pero también otros potentes componentes simbólicos que terminan, en muchos casos, enmascarando esa desigualdad

¹Personaje basado libremente en el dramaturgo norteamericano Clifford Odets que pasó de Broadway a realizar películas en Hollywood.

²Ver ROZENMACHER, Lucas (2019) “Transitar entre fronteras. Pensar la formación en Gestión de políticas y prácticas culturales en la Argentina contemporánea”. En *Gestión cultural en la Argentina*, Fuentes Firmani, E y Tasat, J (coords.), Caseros: RGC Libros.

y las formas de sostener la idea de distancia entre placer y trabajo, entre deseo productivo y goce remunerativo.

Los estudiantes y graduados de carreras como la Licenciatura en Cultura y Lenguajes Artísticos transitan y son atravesados por esa ambivalente sensación entre la búsqueda de un reconocimiento material y uno simbólico, entre lo demostrado y lo necesariamente acreditable, entre la experiencia y lo cuantificable y entre quienes cuentan con trayectorias vitales ligadas a la praxis directa y quienes ingresan a la sistematización de este trayecto a partir de la formación universitaria.

Estas coexistencias se plantearon a lo largo de las conversaciones y los trabajos presentados en las jornadas y persisten en el desarrollo de la formación en la gestión del arte y la cultura a lo largo de otras instancias también.

Como segundo hito en el que vamos a detenernos para pensar la cuestión de esto que denominamos *la experiencia sensible* son las categorías de democracia y de derecho a la cultura que se hicieron presentes a través de una serie de elementos como el derecho a la formación y el desarrollo de la memoria como constructor de identidades y como formas de pensar a este binomio (arte y culturas) desde una perspectiva situada.

Entendemos que tanto la democracia como el derecho a la(s) cultura(s) se encuentran estrechamente vinculados con las posibilidades de pensar y activar mundos posibles en los que las realidades puedan transformarse e intervenir desde perspectivas generadas en el orden de lo colectivo y lo creativo.

Este ejercicio, el de la relación entre democracia y derechos, parte de la propuesta de Víctor Vich de lo que denominó como *desculturizar la cultura* generando el ejercicio de “hacer uso de un revés estratégico: simbolizar lo político, democratizar lo simbólico” (Vich V, 2014).

Esta doble ejercitación se propone poner en diálogo distintas y diversas perspectivas políticas y culturales que a través del intercambio y de la interculturalidad generando nuevas sensibilidades y perspectivas reconociendo y reconociéndose.

Coda

*Cuestionar, repensar y rearticular algunos cánones que gobiernan
la significación de la vida en América Latina
-entendiendo que la cultura no es sólo un reflejo
sino un mecanismo de constitución- es una
muy importante y ardua tarea*

En estos primeros quince años de carrera y con el correr de seis jornadas realizadas a lo largo de estos, más la producción de festivales, de encuentros de discusión y de formación y de una construcción en común entre estudiantes, graduadxs y docentes de la licenciatura junto con distintxs actores de la comunidad fue desplegándose y creciendo esta idea de pensar un espacio común de intervención del universo artístico y cultural en la región del noroeste del conurbano, a partir de un pensamiento a la vez situado y a la vez universal.

Durante estas jornadas se reconocieron a lxs seis investigadorxs-docentes que estuvieron a cargo primero de la coordinación y luego de la dirección de la carrera, se realizaron encuentros de reflexión sobre los alcances y los desafíos que esta tiene, en donde lxs estudiantes fueron protagonistas centrales de las mismas e impulsaron actividades de intervención cultural y artística.

De esta experiencia han ido surgiendo distintas propuestas que entrelazaron e integraron e integran cuestiones de formación junto a la participación e intervención y el diálogo político cultural como el proyecto Marejada de Espectadores, el Festival Artístico del Noroeste, el Festival Multilinguaje Agite Cultural, el Club de Lectura Kafkiano, la Revista Brote, el Archivo Blando, el Noroeste Performativo, Resonancia Conurbana, Contraestéticas a la Crueldad y el Observatorio Cultural entre muchas otras acciones que se propusieron desde distintxs integrantes de la carrera.

Finalmente, este conjunto de textos que vamos a leer a continuación es el producto de un trabajo común entre los distintos claustros que se proponen seguir construyendo una red de producción democrática, colectiva e igualitaria que intente cambiar realidades y poner en crisis sentidos comunes oclusivos.

Referencias bibliográficas

GIANNUZZI, Joaquín (2024). *Poesía Completa (1958-2008)*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

ROZENMACHER, Lucas (2019). “Transitar entre fronteras. Pensar la formación en gestión de políticas y prácticas culturales en la Argentina contemporánea”. En *Gestión cultural en la Argentina*, Fuentes Firmani, Emiliano y Tasat, José Alejandro coordinadores, Caseros: RGC Libros.

RUSSO, Bautista Sebastián (2024). *Lo mal visto. Mitos, imágenes, teorías conurbanas*, José C Paz: EDUNPAZ-Milena Cacerola.

VICH, Víctor (2014). *Desculturizar la cultura. La gestión cultural cómo forma de acción política*, Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.

ACLARACIONES. ALGUNAS CUESTIONES A CERCA DE LA ESTRUCTURA DE ESTAS ACTAS. Calligaris, Yanina y Rozenmacher, Lucas.

El conjunto de textos que van a leerse a continuación son producto de las **VI Jornadas de Cultura y Lenguajes Artísticos. Reconfiguración de lo sensible en el mundo contemporáneo**, pero cabe hacer una serie de aclaraciones en cuanto al agrupamiento y a la organización de los mismos.

En principio, hemos decidido reorganizar el agrupamiento de los trabajos en un quinteto de temas-problema y no en el esquema original de las nueve mesas que estuvieron activas durante las Jornadas, dado que entendimos que esta reconfiguración del orden de los textos permitiría facilitar la lectura de los escritos en base a encuadres comunes y no a temáticas convocadas originalmente. Por ello proponemos un quinteto en el que vamos a partir de las problemáticas y estrategias vinculadas con el estudio y la formación en lenguajes artísticos y gestión cultural con la titulación de un apartado que lleva el nombre de “Herramientas para el campo de la formación y la gestión del arte y la cultura”. Allí tienen lugar los trabajos de Verónica Lucentini, Melisa Mugni – Guadalupe Hadad, María Julia Bardacs y Julieta Grinspan – Mariana Szretter.

El segundo agrupamiento es denominado “Sonidos. Espacios que resuenan”, dado que en el mismo se recorren distintas formas de pensar cuestiones vinculadas con la música que van desde los sonidos en el conurbano hasta los que surgen a partir de las obras literarias y se vuelven elementos que dan profundidad y sentidos a las historias. Este segmento contiene las propuestas de Cristian Accattoli – Mauro Rosal, María Lucía Troitiño y Juan Rivero Rebossio – Mariela Ruiz – Lu Boso y Julián Maldonado Dolgiei.

La tercera instancia de lectura que proponemos es “El mundo y sus formas. Una vida en juego” a cargo de Soco Bonnebouche y José Hidalgo en el que cada uno trabaja a partir de la relación entre la cultura, la identidad y la política a partir de los videojuegos.

El cuarto momento de este volumen es el que llamamos “Poéticas y Mundos Posibles” en donde los textos se proponen abordar desde distintas perspectivas los imaginarios que plantean lenguajes y soportes tan distintos como el cine, el teatro, la

pintura y la literatura a partir de las elaboraciones de Yanina Calligaris, Lina Yacovkis, Milagros Soledad Alles, Natalia Mondella – Irma Segovia – Evelyn Sosa – Vanina Villaruel y Lucas Rozenmacher.

Por último, invitamos a ingresar en los modos de pensar y construir estas nuevas sensibilidades a partir del apartado “Memorias e identidades” a cargo de Lucía Macarena Mansilla Azcona - Sofía Ortúzar y Yanina Calligaris.

Este ordenamiento que les estamos proponiendo responde a una lógica posible pero no a la única, así que ahora lxs invitamos a que recorran los trabajos y hagan propios los textos que nos interpelan y nos atraviesan para continuar pensando, imaginando y activando esta dimensión artístico-cultural.

**HERRAMIENTAS PARA EL CAMPO DE LA
FORMACIÓN Y LA GESTIÓN DEL ARTE Y LA
CULTURA**

REGISTROS IMPRECISOS, IMÁGENES INESTABLES. LAS TÉCNICAS
FOTOGRAFÍAS EXPERIMENTALES EN LAS PRÁCTICAS DE LA CÁTEDRA
FOTOGRAFÍA E IMAGEN DIGITAL FDA UNLP – Lucentini, Verónica

verolucentini@gmail.com

Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Artes, Instituto de Investigación en
Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano.

Resumen

Este trabajo recupera la investigación llevada a cabo durante el período 2019-2022 como adscripta del Taller de Fotografía e Imagen Digital (FeID), materia correspondiente al cuarto año de las carreras del Profesorado y Licenciatura en Artes Plásticas y un Seminario General o Específico a elección de la carrera de Diseño Multimedial, de la Facultad de Artes (FDA-UNLP). La misma se propuso como universo de indagación, una serie de prácticas fotográficas experimentales que datan en su mayoría del siglo XIX, con el fin de encontrar un repertorio de herramientas teórico-prácticas al alcance de lxs estudiantes que cursan dicha asignatura. Las técnicas fotográficas elegidas se inscriben en una condición indicial de la fotografía, que aspira a la creación de imágenes por la incidencia lumínica de distintos objetos sobre soportes fotosensibles, para poner en valor procedimientos de registros únicos, imprecisos e inestables. Esta perspectiva está inscrita en el proyecto de investigación *ORILLAS. Prácticas territoriales rioplatenses. Creación de identidades con perspectiva sustentable y en red desde la Cátedra Fotografía e Imagen Digital (PP23)* dependiente del Programa de Investigación Bianual en Arte (PIBA) de la Facultad de Artes. El mismo, dirigido por la Lic. Yanina Hualde, es un espacio de indagación común que permitió el avance en la temática iniciada en esta adscripción en el ámbito de la investigación en artes dando profundidad a estos estudios en el nivel de posgrado.

Palabras clave

Práctica artística; Fotografía experimental; Registro; Huella luminosa

Las prácticas fotográficas actuales habilitan la producción de múltiples imágenes, donde el gesto significativo no radica únicamente en la utilización de un dispositivo fotográfico, sino que también recuperan experiencias que apuestan a lo procesual, donde las formas que aparecen sobre los soportes sensibles se ven condicionadas por las dificultades de realizar una *copia fiel*. Es así que esta investigación se propuso como una indagación en técnicas fotográficas experimentales con el propósito de encontrar un repertorio de herramientas teórico-prácticas al alcance de lxs estudiantes que cursan el Taller de Fotografía e Imagen Digital (FeID) de la Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata. La misma se desarrolló durante el período 2019-2022 en el marco de la adscripción a la materia, y se inscribió en el proyecto de investigación *ORILLAS. Prácticas territoriales rioplatenses. Creación de identidades con perspectiva sustentable y en red desde la Cátedra Fotografía e Imagen Digital* (PP23) dependiente del Programa de Investigación Bianual en Arte (PIBA) de la Facultad de Artes.

Desde hace más de cinco años, la Cátedra de Fotografía e Imagen Digital (FeID) lleva adelante prácticas fotográficas que exploran diferentes modos de abarcar la materialidad fotosensible, que van más allá del resultado final y su estética, dando preponderancia a la curiosidad, lo inesperado y lo incierto. Este antecedente, contribuyó a la investigación desarrollada en el marco de la adscripción, para la búsqueda de imágenes que rápidamente se diferencian de la ilusión de perspectiva generada por la presencia de un dispositivo óptico de la fotografía tradicional. Fue así como se recuperaron algunos procedimientos fotográficos experimentales de principios del siglo XIX, para profundizar en aquellos que apuestan a la impresión directa por acción de la luz de distintos objetos sobre los soportes fotosensibles. A propósito de esto, se retomó la perspectiva abierta por Phillippe Dubois en torno a la fotografía como huella lumínica de un real, para señalar su cualidad indicial que convierten a este tipo de imágenes fotográficas en únicas e imprecisas.

Entre lo frágil y lo perdurable

La investigación involucró la recopilación, selección y lectura de bibliografía referida a la fotografía experimental. Esto se realizó desde diferentes disciplinas como Estética, Historia del Arte, Teoría del Arte y Práctica Artística, para trabajar entre otras cuestiones: la historia de la fotografía y sus procesos, la aparición de procedimientos fotográficos sin cámaras, el reconocimiento de las poéticas que promueven este tipo de

operaciones que alteran sus modos de uso tradicional y su vinculación con los contextos. De este modo, se avanzó sobre el reconocimiento de los denominados procesos fotográficos experimentales que son en su mayoría técnicas de copia fotográfica antiguas que datan del siglo XIX. Los mismos permiten cubrir distintos soportes —en su mayoría papel— con una capa química fotosensible para copiar imágenes en ellos sin la posibilidad de ampliación. Esto significa que tanto el negativo utilizado como la copia resultante poseen el mismo tamaño.

Estos procedimientos surgieron gracias al descubrimiento del proceso químico que permitió fijar las imágenes que aportaba la cámara oscura, dispositivo óptico que explica la generación de la imagen fotográfica. Porque si bien a partir de 1820 se comienzan a realizar las primeras experimentaciones fotográficas, entre las que se destacan las de francés Joseph Nicéphore Niépce, estas imágenes no podían ser fijadas y se oscurecían con el paso del tiempo. Es así como el hallazgo de la sensibilidad a la luz de las sales de plata a partir del siglo XVIII y los avances científicos para fijar las imágenes con hiposulfitos, contribuyeron al abandono del trabajo de calco y copia manual a través del dispositivo de la cámara oscura, en provecho de un nuevo medio de registro de inscripción automática que fue la fotografía. Para la visión de la época, era esta cualidad lo que distinguía a la imagen fotográfica del dibujo, ya que aparecía por sí misma sobre un papel sensibilizado con nitrato de plata sin la necesidad de que exista un artista. Así, la imagen fotográfica fue resultado de la conjunción de dos invenciones: por un lado, de un dispositivo óptico —la cámara oscura— y por el otro, de un dispositivo químico —la sensibilidad a la luz de las sales de plata—. Es a partir de esta doble condición que aparecen en simultáneo, durante el siglo XIX, una serie de procedimientos fotográficos que sustituyeron imágenes que ya eran conocidas por otros medios como el dibujo o la pintura.

Entre los procesos fotográficos más conocidos de la época se encontraban el daguerrotipo —imagen única en positivo directo sobre una placa espejada sin posibilidad de reproducción, el colodión húmedo —placa de vidrio emulsionada con una fina película de nitrato de celulosa con depósito de plata formando un negativo—, el calotipo —negativo sobre papel sensibilizado con plata que se obtiene dentro de una cámara, y el cianotipo— copia de una sola capa a partir de la reacción de sales de hierro —, entre otros. Cabe destacar que, durante este período, las imágenes tenían usos no artísticos siendo parte de registros documentales, obras de infraestructura, lugares históricos, retratos públicos para propagandas, impresos para periódicos y revistas,

planos de obras de ingeniería y arquitectura, ilustraciones científicas y botánicas. Esto se debe a que la práctica fotográfica de principios del siglo XIX, contribuyó en la construcción de relatos sobre la modernización y el progreso tanto en Europa como América Latina, en pleno período de triunfo del capitalismo industrial, para participar de las formas de desarrollo de la época. A propósito de esto, Clément Rosset ([2006] 2008) afirmará que la fotografía desde su nacimiento hasta una época relativamente reciente fue considerada copia fiel y objetiva de la realidad. Según el autor, la llegada de este medio a la vida de las personas permitió encontrarse con:

(...) la realidad misma autenticada por el hecho de que ninguna persona había podido intervenir en su proceso de grabación: la máquina sola había decidido (...) parecía ignorarse que una máquina (...) sólo funciona bajo las instrucciones de un fabricante y de un operador. La máquina había hecho que se olvidara al maquinista. (p.12).

Se trataría entonces del descubrimiento de un nuevo modo de reproducir aquello que ya existía en el mundo más que de un nuevo modo de expresión, para inaugurar otro tipo de relación con lo real. Por cierto, Gabriel Bauret (2016) distinguirá entre el concepto de *real* y de *realidad*. Mientras que el primero hace referencia al mundo tal cual existe, sin influencia de cualquier tipo de reflexión, el segundo abarca todo lo que tiene que ver con la percepción y que, por lo tanto, puede representarse. Sin embargo, dirá que “todo lo que se percibe no es necesariamente representable mediante la fotografía” (p.47). Estas concepciones que consideran a la fotografía como la imitación más perfecta de la realidad fueron planteadas también por Phillippe Dubois ([2008]2019), quien señala que esta primera posición ve a la fotografía como una reproducción mimética de la realidad que se debe a “su propia naturaleza técnica, de su procedimiento mecánico, que permite hacer aparecer una imagen de manera 'automática', 'objetiva', casi 'natural' (...)” (p.45).

Física y material, la huella de lo real

En el estudio de las técnicas fotográficas antiguas se evidenció que el daguerrotipo —dado a conocer en la Academia de Ciencias de Francia en el año 1839 por Louis Daguerre— será el principal procedimiento fotográfico que contribuirá a oficializar la invención de la fotografía. El daguerrotipo producía una fotografía única y no reproducible sobre una placa de metal espejada, imagen a su vez positiva y negativa

que se distinguía por su aspecto reflectante debido a la materia del soporte, y a su extremada precisión. Sin embargo, la investigación propuesta se orientó en la recuperación de otro tipo de experiencias realizadas por el inglés William Fox Talbot a mediados del siglo XIX. El procedimiento conocido como calotipo fue patentado en 1841 por el científico inglés, y permitía el copiado de una cantidad ilimitada de imágenes positivas a partir de un único negativo que se colocaba dentro de una cámara fotográfica, algo imposible hasta ese momento por el daguerrotipo. Si bien esta técnica tenía la posibilidad de generar múltiples copias, los resultados tenían poca definición, demasiado contraste —lo que llevaba a que se perdieran tonos medios—, y un tinte sepia que se tornaba de poco interés para la época.

Al mismo tiempo, Talbot desarrolló su propio proceso de producción de imágenes fotográficas que no requerían de la utilización de la cámara oscura. Esta impresión fotográfica en negativo fue conocida como dibujo fotogénico y permitió la aparición de imágenes únicas e irreproducibles por simple acción de la luz solar. A partir de la colocación de distintos objetos sobre un papel sensibilizado con sales de plata, y su posterior exposición a la luz solar directa, era posible hacer aparecer la huella de los mismos sobre el soporte fotosensible. Pero dependiendo si se tratasen de objetos opacos o traslúcidos (en relación con su composición matérica, su grosor y disposición) la luz dejaba su huella en la superficie sensibilizada a modo de silueta en distintos gradientes. En caso existiese una parte totalmente protegida por el objeto, la forma de silueta permanecía clara, mientras que el resto del papel se ennegrecía. Pero, si se trataba de objetos traslúcidos, la incidencia de luz sobre la superficie sensible era menor dejando aparecer los medios tonos [Figura 1].

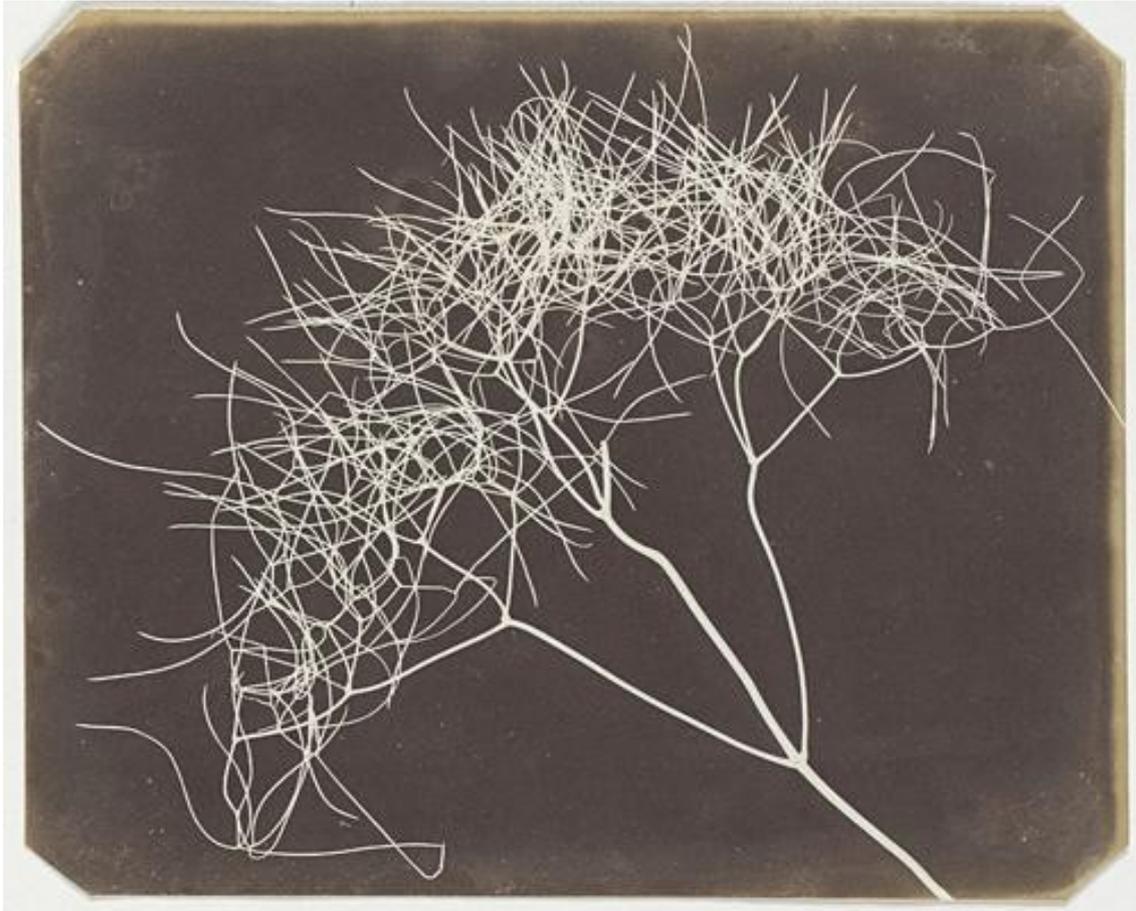


Figura 1. *Hinojo salvaje* (1841), William Henry Fox Talbot. Dibujo fotogénico. Positivo directo monocromo sobre papel.

Las imágenes formadas debían fijarse —para evitar su posterior ennegrecimiento por acción de la luz— sumergiendo el papel en una solución de sal común que disolvía las sales de plata residuales que no habían sido afectadas por la luz.

Al mismo tiempo, se retomaron los trabajos realizados por la botánica y fotógrafa inglesa Anna Atkins en su libro con ilustraciones fotográficas titulado *Algas británicas: impresiones en cianotipia* de mediados del siglo XIX. Allí, se compilaban un gran número de copias directas de helechos y otras plantas a partir de la técnica fotográfica denominada cianotipia. La obra de Atkins no era sólo un trabajo de gran importancia para la ciencia por la gran cantidad de información sobre las algas que había recopilado, sino que también la convertía en la primera fotógrafa de la historia. Sin embargo, la utilización de este tipo de imágenes no fue muy bien recibida por la comunidad científica que seguía pensando que las ilustraciones debían ser mucho más fieles a la realidad. Sobre un papel previamente impregnado con sales de hierro,

Atkins colocaba las algas y las presionaba con un cristal, luego las exponían al sol directo unos quince minutos y las zonas que recibían mayor luz adquirían tonalidades de azul más intenso mientras que las partes opacadas por las algas hacían aparecer los blancos o azules de menor intensidad [Figura 2].



Figura 2. *Algas botánicas* (1843), Anna Atkins. Libro con ilustraciones botánicas realizadas en cianotipia. <https://www.nhm.ac.uk/>

Este procedimiento a base de sales de hierro —descubierto por John Herschel en 1842— permitía la creación de imágenes monocromas en un color azul muy intenso llamado azul de Prusia. La ausencia de utilización de las sales de plata permitió que el cianotipo requiera los productos más baratos en comparación a cualquier otra técnica fotográfica de la época, siendo muy utilizado para la copia de planos por parte de constructores, compañías y talleres. Este proceso luego fue reemplazado por las llamadas copias heliográficas, y es por este motivo hasta hoy en día, que los planos también llevan el nombre de *blueprints*, voz inglesa que significa *proyecto*. Si bien fue un procedimiento muy utilizado para el registro de obras de infraestructuras e ingeniería, perdió éxito durante el siglo XIX ya que su color azul no era compatible con las exigencias de la fotografía comercial de la época.

Es así como frente a la posibilidad de fotografiar con una cámara obteniendo copias que reflejen el exterior de los objetos, se eligieron procedimientos fotográficos que construyeron imágenes a partir de la luz que los atraviesa. “Es que fotografiar –y ver– es lidiar con las sombras, es capturar la luz que una cosa reflejó y la que esa misma cosa obstaculizó” (Tell, 2018, p.7). En este sentido:

La imagen fotográfica aparece, ante todo, simple y únicamente, como una huella luminosa, más precisamente como la traza, fijada sobre un soporte bidimensional sensibilizado por cristales de haluro de plata, de una variación de luz emitida o reflejada por fuentes situadas a distancia en un espacio de tres dimensiones. (Dubois, [2008]2019), p.77)

Esta perspectiva abierta por el autor, define al índice “como la huella física de un objeto real que estuvo presente en un momento determinado de tiempo, (...) esta marca indicial, en su principio, es única: ella no remite más que a un solo referente, el 'suyo', precisamente el que la causó” (Dubois, [2008]2019, p. 89). Es así que, bajo esta premisa, toda *huella luminosa* es resultado de un dispositivo químico como elemento esencial y propiamente constitutivo donde la cámara fotográfica no es un principio indispensable para que haya fotografía. A propósito de esto, Joan Fontcuberta en *El beso de judas. Fotografía y verdad* ([1997] 2015) hará referencia al pueblo japonés Enoshima donde los pescadores realizan carteles promocionando sus ventas con estampaciones de los propios peces que pescan. Según el autor, el contacto del pez sobre el papel sólo permite fijar su propia silueta manteniendo su tamaño real: su huella

directa, sin trampas. Con este ejemplo, Fontcuberta nos invita a interrogar la presunta *objetividad* fotográfica, mostrando que la huella podría tratarse del tipo de imagen que más nos acerca a lo real.

Mirar y registrar, una práctica colectiva sobre técnicas fotográficas experimentales en el taller

Durante la última etapa de la adscripción se propuso experimentar con estas prácticas fotográficas que apuestan al registro de *marcas luminosas* utilizando distintos tipos de matrices de impresión —más allá de los negativos fotográficos— como por ejemplo sombras proyectadas de objetos, hojas, ramas, flores secas o frescas, tramas textiles, puntillas, tejidos, stencils recortados o calados; o pintando directamente con químicos fotosensibles sobre un soporte, sin usar placas de contacto y colocando elementos con volumen. Al igual que en las experiencias de los dibujos fotogénicos de William Henry Fox Talbot (1840), de las copias de ferroprusiato de Anna Atkins (1834) y de los rayogramas de Man Ray (1920), aparecieron rastros fantasmales y aplanados, únicos y no reproducibles, de bordes inciertos por el juego de luces y sombras.

Los resultados obtenidos de esta investigación fueron puestos en práctica en el dictado de una propuesta pedagógica sobre fotografía experimental en el taller FeID. En ese caso se tomó como disparador la convocatoria para la 10° Muestra de Cátedras del Departamento de Plástica en el marco de la 6° Bienal Universitaria de Arte y Cultura *Tramas del Tiempo*, organizada por la Secretaría de Arte y Cultura de la Universidad Nacional de La Plata. El dictado de dicha clase permitió no sólo un acercamiento de lxs estudiantes del segundo cuatrimestre del 2022 a técnicas de copia fotográficas alternativas como la cianotipia sino también la realización de la muestra titulada *Marca registrada*.

En la primera clase se conocieron las características específicas de la técnica, los usos prácticos de la cianotipia durante el siglo XIX, sus fórmulas químicas, las precauciones sobre la manipulación de los químicos y el proceso de construcción de los negativos fotográficos para copias por contacto. Asimismo, se compartieron referentes artísticos contemporáneos que trabajan con la técnica para evidenciar las posibilidades poéticas que se esconden en la recuperación de estos procesos antiguos.

Durante la siguiente clase se realizaron algunas pruebas con la finalidad de que lxs estudiantes puedan conocer los tipos de papeles más idóneos para la técnica y la variedad de matrices posibles para trabajar. Al mismo tiempo, realizaron doble

exposición de negativos fotográficos, blanquearon copias y experimentaron virados del color azul de Prusia—característico de la cianotipia— a partir de tonalizadores caseros con taninos como té y yerba mate. El aula se dividió en tres mesas de trabajo por las cuáles iban circulando lxs estudiantes. Estas eran: 1) mesa de preparación de los químicos necesarios y aplicación de la solución al papel y/o superficie a trabajar, 2) mesa de exposición a la luz solar o luz UV; y, 3) mesa de procesado del papel, lavado de la copia y virados de color. Como resultado de esta jornada, lxs estudiantes realizaron copias de cianotipias a partir de negativos fotográficos utilizando la luz UV —que simula la luz solar— de insoladoras caseras que se construyeron con el equipo de cátedra.

En la última clase se convocó al grupo de estudiantes para la producción de imágenes de gran formato —pliegos de 50 x 70 cm— en el marco de la antes mencionada muestra de Cátedras del Departamento de Plástica a partir de la copia directa de sombras proyectadas de elementos arquitectónicos y vegetales presentes en una de las sedes de la Facultad de Artes. La propuesta pedagógica dictada durante las semanas previas al desarrollo de la obra brindó información útil a lxs estudiantes para la realización de la producción colectiva. Esta última se presentó como un ensayo de reconocimiento del entorno de vuelta a la presencialidad luego del ASPO en nuestro país, para invitar a lxs estudiantes al encuentro con aquellos espacios de la Facultad de Artes que vuelven a ser habitados y transitados siendo la cianotipia la técnica utilizada para registrar estos momentos. El propósito era explorar distintas composiciones que aparecían entre la luz solar proyectada, los objetos encontrados en el patio de la Facultad de Artes y el papel sensibilizado.

Mediante un proceso de relevamiento previo de los espacios, se procedió al emulsionado del soporte con luz tenue para evitar que el químico de la cianotipia reaccione y se vea [Figura 3].



Figura 3. *Marca registrada* (2022), Cátedra de Fotografía e Imagen Digital. Aplicación de la emulsión de cianotipia sobre el papel. <https://feidfa.wixsite.com>

Posteriormente, se expusieron los distintos pliegos de papel emulsionados sobre las sombras seleccionadas por lxs estudiantes. Entre ellas destacamos proyecciones de mobiliarios característicos del espacio universitario —mesas, sillas, bancos—, árboles y bicicletas para su posterior revelado y montaje [Figura 4 y 5].

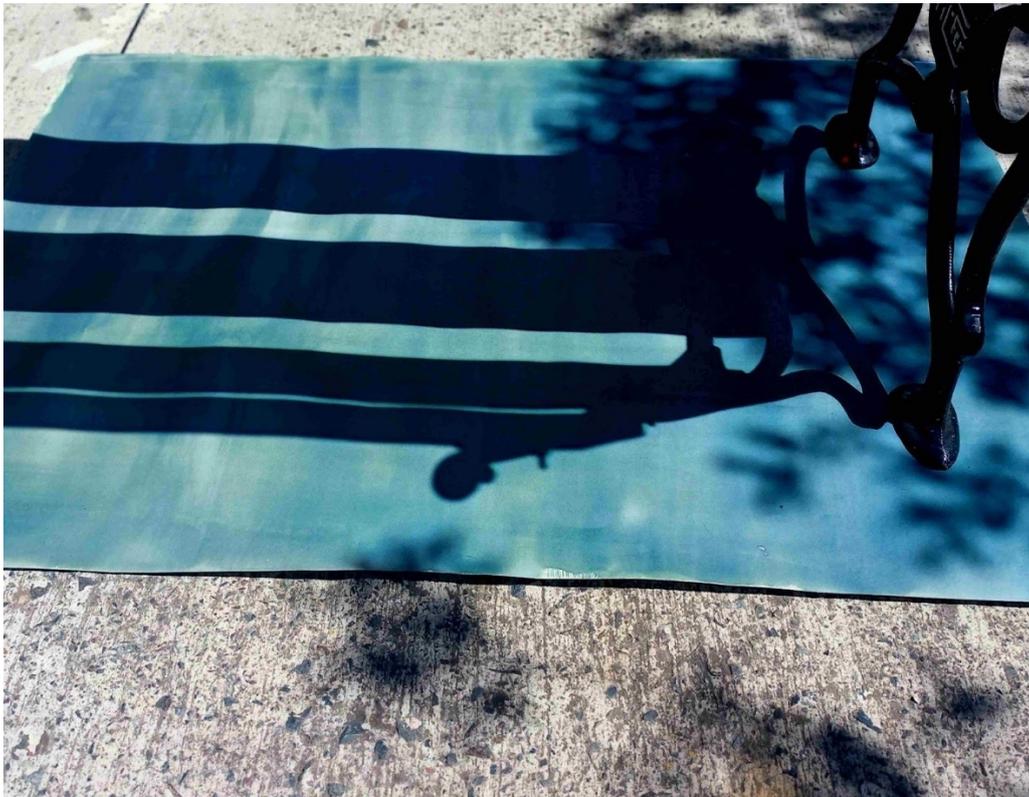


Figura 4 y 5. *Marca registrada* (2022), Cátedra de Fotografía e Imagen Digital. Exposición a la luz solar de los pliegos emulsionados con solución de cianotipia.
<https://feidfa.wixsite.com>

Las copias que se obtuvieron fueron muy variadas. A través de distintas estrategias empleadas —el tiempo de exposición a la luz solar, la distancia entre el objeto y el soporte, y la cantidad de capas aplicadas del químico sobre el papel— las matrices fueron atravesadas o no por la luz para dejar su huella en la superficie sensibilizada a modo de silueta [Figura 6].

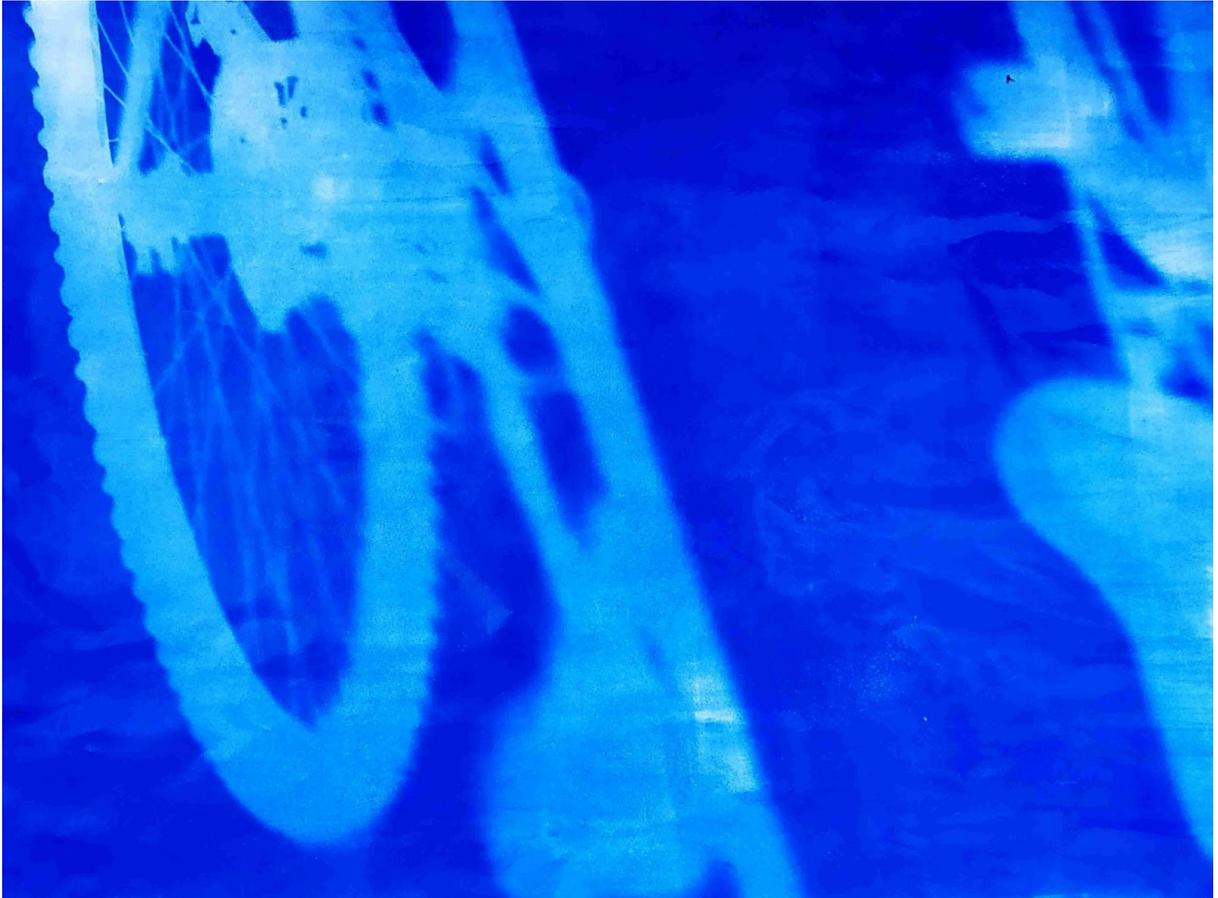


Figura 6. *Marca registrada* (2022), Cátedra de Fotografía e Imagen Digital. Copia directa en cianotipia a partir de una sombra de bicicleta. <https://feidfda.wixsite.com>

Consideraciones finales

Lo expuesto hasta aquí fueron algunos de los aportes a la materia que se pudieron llevar adelante con el acompañamiento de la titular de la cátedra la Lic. Yanina Hualde durante el período de adscripción. A partir del estudio de este universo de indagación pude reflexionar en torno a las tensiones y fusiones que implican considerar lo fotográfico de un modo revitalizado y expandido, sobre todo repensando las nociones de 'registro', 'documento', 'archivo' y 'huella', para hacer visible el gesto de

lo que alguna vez estuvo allí. En el avance de la investigación desarrollada, pude identificar líneas de trabajo específicas que confluyeron en la posterior incorporación como colaboradora en el proyecto *ORILLAS. Prácticas territoriales rioplatenses. Creación de identidades con perspectiva sustentable y en red desde la Cátedra Fotografía e Imagen Digital* (PP23). Este proyecto, que aún se encuentra en curso, propuso el desarrollo de prácticas fotográficas alternativas con emulsiones fotosensibles naturales a partir de la recuperación de material orgánico presente en locaciones situadas a orillas del Río de la Plata: Punta Lara, Berisso y Punta Indio.

Al mismo tiempo, la transferencia de los resultados en el ámbito de la Facultad de Artes se logró a través del dictado de seminarios sobre procesos de impresión fotográfica para el Taller Básica III y TPP de la Cátedra de Grabado y Arte Impreso, FDA-UNLP durante el año 2020 y 2021. A su vez, se concretaron labores docentes en el dictado del curso *Fotografía estenopeica y copiosos alternativos* de la Secretaría de Extensión, FDA-UNLP desde el año 2020 hasta la actualidad. Este curso tuvo como antecedente el *Taller de Introducción a Procesos de Revelados Alternativos* desarrollado de manera virtual en el año 2019 junto con la titular de la materia. El mismo fue gestionado por la Secretaría Académica y la Secretaría de Arte y Cultura de la FDA.

Actualmente, esta temática iniciada en la adscripción se continuó en el ámbito de la investigación en artes para dar profundidad a estos estudios iniciales en el nivel de posgrado como becaria de doctorado.

Referencias bibliográficas

- BAURET, G. (2016). *De la fotografía*. Buenos Aires, Argentina: La marca editora.
- DUBOIS, P. ([2008]2019). *El acto fotográfico y otros ensayos*. Buenos Aires: La Marca editora.
- FONTCUBERTA, J. (2015). *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Barcelona: Gustavo Gili.
- ROSSET, C. (2008). *Fantasmagorías. Seguido de lo real, lo imaginario y lo ilusorio*. Madrid, España: Abada editores.
- TELL, V. (2018). "Condiciones mínimas para una visibilidad errante". En Andrea Oстера. *Obras/Works 1994-2017*. Rosario: Diego Luis Obligado, 139.

EL ANÁLISIS MUSICAL: RASGOS COMUNES EN ANÁLISIS DE ESTUDIANTES INGRESANTES EN LA UNLP- Mugni, Melisa y Hadad, Guadalupe.

Melisa Mugni / melisamugni@gmail.com

Guadalupe Hadad / guadalupehadada@gmail.com

Instituto de Investigación y Producción de Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano (IPEAL) - Facultad de Artes - Universidad Nacional de la Plata.

Resumen

Las cursadas complementarias de Introducción a la Producción y el Análisis Musical reúnen en un mismo lugar a distintos tipos de estudiantes que, por alguna razón, no llegaron a acreditar la materia en el ciclo regular.

En este tramo complementario, así como en la cursada regular, se evalúa a través de un análisis integral de una o varias piezas musicales, en el que se sintetizan los contenidos abordados a lo largo del ciclo. Las dificultades para vincularse con los contenidos no son siempre las mismas y si bien pueden o no estar relacionadas con una falta de familiaridad con la bibliografía propuesta, es posible considerar esto como un factor relevante.

Año tras año, tanto en las evaluaciones escritas como en las orales, se presentan las mismas escenas: relatos cronológicos de los eventos musicales, listas de características, de líneas o de instrumentos, análisis contextuales, narrativas desde la evocación de los sentimientos que les despertó tal o cual obra. Este trabajo se orientará a profundizar sobre los rasgos comunes que presentan los análisis que no llegan a cumplir con la expectativa de aprobación.

Palabras clave

Análisis musical, Cursadas complementarias, Ingresantes universitarios

Las cursadas complementarias

En la Facultad de Artes (FDA) de la Universidad Nacional de la Plata (UNLP) las cursadas complementarias (CC) están vigentes desde el año 2019, cumplen un rol fundamental en las estrategias de retención de estudiantes como parte del Programa de

Rendimiento Académico y Egreso (Alvides, M. 2021) y se implementan en dos modalidades: una destinada a aquellos alumnos/as regulares que necesitan recuperar instancias pendientes y alcanzar la aprobación de la materia, y otra modalidad que prepara a quienes apuntan a la promoción indirecta.

Introducción a la Producción y el Análisis Musical (IPAM) ofrece esta posibilidad a aquellas personas que por alguna razón no han llegado a acreditar la materia en los tiempos estipulados de la cursada regular, adoptando la primera modalidad.

Es un curso de corta duración (entre 4 y 6 clases de 3hs), en las que se trabaja sistematizando un contenido por clase, a partir del análisis de obras musicales, apoyándose en un contenido en particular. Las consignas se inician y concluyen durante el horario de la cursada.

La evaluación que acredita los temas abordados es habitualmente un análisis escrito de una o más obras musicales o audiovisuales.

Analizar es la tarea

IPAM es una asignatura común a todas las carreras pertenecientes a los Departamentos de Música y Sonido de la FDA. Integra la currícula del Ciclo de Formación Musical Básica (CFMB). Su régimen es anual, con una carga horaria de cuatro horas semanales presenciales destinadas a su dictado y a consultas individuales. En el formato regular de la materia los contenidos están basados en la producción y la comprensión de la música a través de la experiencia, así como en el análisis a través de una escucha activa con el propósito de poder explicar el modo en el que está hecha una obra musical utilizando vocabulario técnico.

Las CC, en cambio, se dictan de forma virtual. Esta modalidad nos llevó a encontrar un anclaje en la práctica del análisis, que resulta integrador para poner en juego temáticas trabajadas en la materia tales como Sonido, Materiales, Textura, Melodía, Ritmo, Forma. Analizar involucra habilidades perceptuales y de escucha “la facultad de organizar, apelando a jerarquías témporo–espaciales mediante la captación de estructuras primarias (arriba–abajo, adelante–detrás, figura–fondo, permanencia–cambio)” (Belinche, Larregle. 2006)

Recuperando lo descrito en los Apuntes de Cátedra (2023), un análisis involucra la yuxtaposición o sucesión de diferentes grados de intervención subjetiva:

- Un registro perceptual primario que puede ser un tanto aleatorio y desordenado y establece relaciones muy evidentes, ubica la obra en tiempo y espacio, identifica grandes rasgos y comportamientos, materiales, contextos, etcétera.

- Un momento inicialmente descriptivo y comparativo y luego más “quirúrgico” y detallado, que acaso requiera la disección de algún fragmento y la segmentación y estructuración esquemática de las relaciones que se producen en el interior de la obra.

- Una instancia de recomposición analítica, de síntesis, que permita comprender la música en su totalidad, privilegiando sus formas y su sentido por sobre las capas parciales que la integran, los detalles, los rasgos salientes, y todo aquello que emerja de este examen. (p.49).

- Un tramo en el que todo este proceso se ponga en palabras, ponderando el empleo adecuado del vocabulario técnico, la sencillez y la claridad, evitando auto referencias, repeticiones estériles, comentarios irrelevantes, obviedades, opiniones no fundamentadas, lucimientos retóricos y sobre argumentaciones.

En el espacio de clase, los análisis se efectúan a partir de la previa escucha de obras trabajadas. Generalmente, debido al gran número de alumnos/as y la dificultad de que todos/as puedan participar de manera individual en el formato virtual, desde el cuerpo docente guiamos la escucha con preguntas que apuntan directamente a alguna de las temáticas trabajadas. Luego, en la instancia de evaluación, las obras se reproducen de dos a tres veces dejando tiempo entre cada reproducción para que los estudiantes puedan tomar nota y, finalmente, unos minutos más para elaborar su escrito.

Las evaluaciones también hablan

Atendiendo al hecho de que nuestro estudiantado está conformado por ingresantes, en el imaginario de los/as docentes de esta cursada existe un análisis modelo, un “ideal” que intentamos alcanzar, no sólo como una expectativa sobre nuestros/as estudiantes sino sobre la propia práctica educativa. Muchos/as alumnos/as alcanzan este objetivo y sus escritos son de este tipo:

Sobre Atada en los espejos Elena se peinaba

Un piano ejecuta una sola nota a una intensidad suave y con un pulso estable. Se suma a este material una voz no articulada de carácter melódico que da la idea de una textura de figura / fondo. El piano se detiene al emitir la voz la primera palabra, aquí el

pulso parece desdibujarse. Esto ocurre más de una vez a lo largo de la canción, con fines expresivos. La voz por su parte repite una rítmica uniforme a lo largo de todo el tema y crece en intensidad acompañada por el fondo, su rango es más bien acotado. Se distingue una gran parte que se repite, la segunda vez con mucha más intensidad y con la voz un poco más rasgada. Hacia el final la intensidad de ambas configuraciones decrece, a la vez que resuelve la tensión planteada.

En este párrafo se abordan de lleno los conceptos clave trabajados en clase, vinculados entre sí y de forma sintética. El alumno logra hablar de lo que ocurre a nivel temporal, espacial y formal en la obra.

Más allá de esta situación ideal, año a año nos encontramos con otras producciones que, independientemente de la posterior aprobación o reprobación, podríamos agrupar según los niveles de comprensión, no sólo de los contenidos sino también de la forma de organizar un escrito.

Un primer grupo reúne aquellos análisis que se presentan como una lista de características, a modo de enumeración mental de todos aspectos musicales que se tienen que tener en cuenta, solemos encontrar este tipo de escrito:

- Textura figura/fondo
- Ritmo regular
- Melodía voz
- Guitarra
- Percusión.

Podemos pensar que en este momento del aprendizaje cada estudiante está más pendiente de recordar cuáles son las grandes temáticas a las que tiene que atender que de los vínculos y relaciones que se establecen entre estos elementos. Al mismo tiempo, es posible reconocer cierto grado de confusión en las categorías, dado que todavía suelen mezclarse conceptos, como fuentes sonoras y configuraciones. El involucramiento con la tarea analítica es un tanto evasivo y el/la estudiante no puede volcar su caracterización en un escrito cohesivo.

Otro caso recurrente es el que presenta un relato cronológico de eventos musicales, donde se vuelca en el texto una descripción casi literal de lo que suena, lo cual trae aparejada una gran dificultad para la síntesis. Tomando como referencia el

caso anterior, en estos escritos hay más cohesión y una narración más detallada. Un ejemplo podría ser este:

La obra empieza con un piano haciendo una nota, repitiéndola constantemente mientras una voz aguda juega arriba hasta que se genera un silencio. El piano hace la nota dejándola que suene por más tiempo. En momentos se destaca también y se le agregan otras notas para llenar el espacio y se incorpora una progresión. La voz empieza a cantar con palabras, haciendo una melodía que se repite (...) A la mitad de la obra vuelve a hacer una nota que se sostiene en el tiempo y se le van sumando recursos que son tocados con mayor intensidad llegando a un punto culminante que lo lleva a un reposo (...) La canción termina abruptamente con un piano, una nota con los bajos y la voz arriba.

Se hace visible en este tipo de situaciones que la atención en la escucha es captada por aquello que se presenta como un nuevo evento, ya sea algo que se agrega o algo que se quita, un cambio abrupto, una detención. Estos sucesos se describen como algo lineal, y generalmente no pueden dar cuenta de cómo estos cambios operan respecto de lo espacial, o de lo formal.

En una instancia posterior, un análisis con características similares involucra algunos vínculos con los conceptos trabajados en clase, dando cuenta de la lectura del material bibliográfico y de una cierta habilidad para relacionarlos, a pesar de no poder desprenderse del relato de lo sucesivo. En el ejemplo a continuación, se evidencia cómo el/la estudiante utiliza el lenguaje técnico propuesto por la cátedra y establece algunas relaciones que son adecuadas, como cuando nombra la textura y describe las configuraciones, o el ritmo y habla de la regularidad. Al mismo tiempo, presenta dificultades en tanto que no puede hablar de cómo esto ocurre en la totalidad, atendiendo enfáticamente al inicio y al final de la obra.

La textura del inicio de la canción se compone por una configuración, en este caso el teclado, que sigue una progresión de acordes, luego se suma una voz y sigue durante la canción. El tiempo es regular, sigue un pulso, y cuando termina la obra se desfasa, porque se toma más tiempo en cambiar los acordes, haciendo que la canción se vaya apagando, ya sin la voz, y como única configuración el piano, hasta que no se escucha más, termina.

Continuando con este conjunto de casos, es recurrente que en una porción de exámenes aparezcan descripciones que involucran los temas, dónde los/las alumnos/as entienden cuáles temáticas se ponen en juego, pero los argumentos no terminan de explicar lo que suena, como en este caso: "En esta canción hay dos configuraciones: una como acompañamiento que es el sonido del teclado que se ve en el video y otra configuración que subordina a esta con la melodía principal del tema que podemos decir que tiene esa función por la letra".

Si bien el/la estudiante logra distinguir la cantidad de configuraciones y describirlas, hay una idea de emparentar la fuente sonora con la línea y asociarlas, además de darle relevancia a lo visual por sobre lo auditivo (el teclado lo “vemos” en el video).

El último estadio en esta clasificación está compuesto por los textos en los que se integran bien algunos conceptos, pero se utilizan equivocadamente otros, de la siguiente manera:

En otros aspectos podemos decir que hay figura y fondo, la voz de Astor como figura, y el fondo que es el bandoneón. Si hablamos de tempo, notamos que estas configuraciones van variando la velocidad, interactuando una con la otra; por momentos también el tiempo ralentiza.

Si hablamos de textura, podemos decir que la voz tiene una manera más fraseada de cantar los versos, y va variando intensidades a lo largo de toda la canción, con ataques más fuertes y más débiles si se quiere (al igual que el bandoneón); por momentos podemos notar también cómo las frases cantadas se alargan, se recortan y va variando su velocidad.

El primer párrafo integra coherentemente los contenidos sobre los que se habla. En el segundo, que anuncia que va a hablar de la textura, lo que expone es en realidad cómo está operando la interpretación.

Nos seguimos preguntando

Años atrás empezamos a observar que los “problemas” que encontrábamos en los parciales de nuestros/as estudiantes se repetían en todas las cohortes. Lo que empezó siendo una tarea de desenmarañar y clasificar estas problemáticas, nos lleva a preguntarnos cómo surgen y si, más allá de pensar la evaluación sólo como una

instancia de acreditación de los conocimientos, estaremos atendiendo a los distintos momentos del aprendizaje que cada alumno logró alcanzar hasta ese punto.

Referencias bibliográficas

ALVIDES, M. M. (2021). Institucional. Revista *Clang* N° 7. La Plata: Editorial Papel Cosido. Facultad de Artes. Recuperado de:

<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/clang/article/view/1374/1478>

Apuntes de Cátedra (2023). Cátedra Intro. a la Producción y el Análisis, FDA, UNLP.

Recuperado de:

<http://www2.fba.unlp.edu.ar/introducciony analisis/wp-content/uploads/sites/32/2023/03/Apunte-Introduccion-a-la-produccion-y-analisis-musical.pdf>

BELINCHE, D; Larregle, M (2006) *Apuntes sobre Apreciación Musical* (EDULP)

Introducción a la Producción y el Análisis Musical. (2022). Fundamentación. [Programa de materia]. Introducción a la Producción y el Análisis Musical, Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata. La Plata, Argentina.

<http://www2.fba.unlp.edu.ar/introducciony analisis/wp-content/uploads/sites/32/2020/03/Fundamentación-Introduccion-a-la-Producción-y-Análisis-Musical.pdf>

ORGANIZACIONES SOCIO COMUNITARIAS DEL DISTRITO DE TRES DE FEBRERO. RESULTADOS PRELIMINARES DEL OBSERVATORIO DE GESTIÓN CULTURAL (CUCA - UNTREF) – Bardacs, María Julia

Resumen

Durante los últimos años la escala local ha adquirido un desarrollo tanto teórico como práctico que ha permitido concebirla como un ámbito de actuación cultural posible. De este modo, en este campo sus gobiernos y los agentes que allí se desarrollan han adquirido una relevancia cada vez mayor en el ámbito de lo socio comunitario.

El presente trabajo tiene por objetivo presentar los resultados preliminares del trabajo de investigación articulado entre docentes y estudiantes del Observatorio de Gestión Cultural del Centro Universitario de Cultura y Arte de la Universidad Nacional de Tres de Febrero (CUCA UNTREF), espacio conformado en 2022 en el marco de la carrera de Gestión Cultural de la UNTREF. En este marco, se buscó indagar la configuración, labor territorial, y políticas de gestión de un grupo de cinco organizaciones socio comunitarias ubicadas en diferentes localidades del partido de Tres de Febrero, con trayectorias, inserción territorial y objetivos organizacionales variados y diversos.

El análisis de estas organizaciones se llevó a cabo en torno a tres ejes centrales: organizaciones culturales de matriz socio comunitaria, gestión cultural como disciplina, y territorio. Sobre estos ejes troncales, se trabajaron algunas subdimensiones de análisis como formalidad, sustentabilidad, redes, trayectoria y labor territorial con la comunidad. Estas últimas permiten dar cuenta de forma más específica algunos aspectos del panorama actual de la cultura socio comunitaria en el distrito, como acceso a los recursos, uso del espacio público, conformación de un circuito cultural local, políticas culturales públicas, entre otros. Asimismo, brindan nuevos debates y perspectivas de análisis a futuro, tales como acciones articuladas entre la universidad y la comunidad, y el análisis de la producción cultural de estos actores del conurbano bonaerense.

Palabras clave

organizaciones culturales sociocomunitarias, gestión cultural, territorio, comunidad, cultura local.

Introducción

Durante los últimos años, la escala local ha adquirido un desarrollo tanto teórico como práctico que ha permitido concebirla como un ámbito de actuación cultural posible. De este modo, el espacio local, sus gobiernos y los agentes que allí se desarrollan han adquirido una relevancia que se fundamenta en las potencialidades que aloja este ámbito de gestión. Es decir, se considera que la escala local porta la capacidad de adaptarse y considerar las particularidades socio territoriales, tanto por su proximidad geográfica como política. En simultáneo con tal desarrollo, se instaló la necesidad de indagar en las características y principios que constituyen a los agentes culturales, sus ofertas, agendas de gestión y vínculo con el territorio. Sin embargo, un actor que a menudo no está presente en este tipo de análisis se instala como sujeto necesario en torno a la participación: las universidades públicas.

En el caso del presente trabajo, y vinculado a la gestión cultural como disciplina, la Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF) busca crear vínculos concretos a partir del estudio de las demandas del territorio y sus organizaciones culturales como input, y el análisis y la producción académica como resultantes. Para ello, se crea en el año 2022 el Observatorio de Gestión Cultural del Centro Universitario de Cultura y Arte, con el aval de la carrera de Gestión del Arte y la Cultura de la UNTREF. Este espacio comienza a trabajar en la búsqueda de articulaciones entre la Universidad y los distintos actores culturales del distrito de Tres de Febrero, con el propósito primario de fortalecer la relación entre el tercer sector y las universidades públicas del conurbano. Desde aquí parte la experiencia con un primer grupo de investigación, conformado por estudiantes y graduados de la carrera de Gestión del Arte y la Cultura de la UNTREF, y cuya meta es trabajar distintas líneas de análisis sobre el sector cultural de matriz sociocomunitaria del partido.

En este último sentido se enmarca el presente artículo, cuyo fin es presentar los primeros avances en torno a los modos de configuración de las organizaciones sociocomunitarias en el partido de Tres de Febrero, las trayectorias de sus trabajadores, las vinculaciones con el entorno, los diversos grados de formalidad que adoptan dichas organizaciones, y la sostenibilidad como algunos de los ejes principales de abordaje.

Algunas definiciones

Tal como se mencionó líneas atrás, con la consolidación de la democracia en nuestro país se abre el juego a la participación de la sociedad por medio de la conformación de proyectos y colectivos comunitarios, que obran con ciertas lógicas territoriales sociocomunitarias. En este marco, se fue consolidando una suerte de valorización del ámbito local como espacio de desarrollo en torno a la proximidad con la ciudadanía. (Mendes Calado, 2015). Por esto, la relevancia de las organizaciones sociocomunitarias se relaciona con la existencia de instancias de participación que contribuyen no sólo a la consolidación de la democracia, sino también al desarrollo de las comunidades en sus particularidades.

Si nos referimos al análisis de las organizaciones en clave sociológica, es pertinente nombrar el concepto de “organizaciones como sistemas” de Richard Scott, quien define a las organizaciones como “sistemas abiertos” en los que sus dimensiones internas (estructura, configuración social, configuración material, recursos) se ven afectadas e interrelacionadas con el entorno (contexto) que las rodea (Scott, 2011). A esto, debe agregarse la definición de Adriana Rofman, quien considera a las organizaciones sociocomunitarias como:

Espacios de relaciones y asociaciones relativamente estables, conformadas de manera voluntaria, que se movilizan por objetivos de carácter público y cuya finalidad no es la acumulación indiscriminada de ganancias. Se trata, entonces, de un espacio público no estatal, es decir, acciones y organizaciones que no forman parte del Estado, pero que se proponen intervenir en cuestiones que interesan al conjunto de la comunidad. (Rofman, 2010: 139)

Asimismo, el carácter cultural de estos espacios se vincula con el tipo de acciones llevadas a cabo dentro de estos y por los agentes que las articulan. Es decir, un espacio cultural se caracteriza por representantes que recurren al trabajo cultural de forma consistente como estrategia de comunicación o de intervención (murgas, teatros, bibliotecas). De esta manera, se propone una base para el abordaje de estos espacios que tome en consideración el tipo de actividades que realizan, su motivación, tipo de formación que poseen quienes las llevan a cabo y el perfil de quienes asisten. (Durán Salvatierra, 2013)

Por lo tanto, se han desarrollado organizaciones que llevan adelante diversos modos de gestión y objetivos, desde bibliotecas populares, asociaciones civiles, centros culturales, centros de jubilados, hasta clubes de barrio y escuelas de arte, entre otros. La heterogeneidad que caracteriza al campo implica una necesidad de sistematizar el análisis del mismo a través de múltiples dimensiones, que puedan dar cuenta de sus especificidades. Particularmente se abordará el sector sociocomunitario que emerge como un actor que trabaja especialmente con la dimensión territorial de la gestión local (Bosisio y Roitman, 2014). Por este motivo, es que el desafío de pensar las dinámicas de funcionamiento, los perfiles de sus integrantes y los grados de formalidad de las mismas se vuelve tan relevante para contribuir al desarrollo de herramientas que enriquezcan estas prácticas.

La pregunta central que surge a partir de lo anterior es: ¿Cómo se sostienen dichas organizaciones? Las lógicas que intervienen en este planteo son varias: el análisis del contexto, el proyecto organizacional, y también las dinámicas económicas de este tipo de organizaciones, regidas mayoritariamente por lógicas de reciprocidad (Carranza Barona, 2004), o donación – intercambio, entendidas como un sistema de bienes intangibles cuya contraprestación, más que darse en términos económicos, obedece a prácticas que “con suma frecuencia implican un retorno, un cálculo, y participan de una lógica compleja tejida a partir de los lazos sociales”. (Mairess y Rochelandet, 2022:51)

Este interrogante –eje troncal del presente trabajo-, surge, además de lo antes mencionado, a raíz de la situación vivida en torno a la pandemia de COVID-19, cuyo impacto en el sector cultural fue particularmente notorio y difícil. Las medidas sanitarias de aislamiento, sumadas a una serie de factores, como la informalidad a nivel interna de cada organización, o la falta de políticas culturales públicas en el ámbito local a nivel externo, entre otros, originaron en muchos casos el cierre de estas organizaciones por falta de recursos que garanticen su sostenibilidad, tanto en términos de sustentabilidad económica como de coherencia en el propio proyecto organizacional. En relación a esto último, es propósito fundamental del Observatorio de Gestión Cultural de la UNTREF y de la Licenciatura en Gestión del Arte y la Cultura articular con las organizaciones del territorio en pos de la búsqueda conjunta de dispositivos que permitan intervenir ante tales dificultades.

Casos de estudio: Organizaciones culturales sociocomunitarias de Tres de Febrero.

A partir de lo anterior, se seleccionaron un conjunto de cinco organizaciones, ubicadas en distintos puntos del distrito (cabe mencionar que se dejó por fuera la localidad de Caseros, ciudad cabecera del partido de Tres de Febrero).

Las organizaciones seleccionadas son:

- Fusión 3 (Villa Raffo): es un espacio cultural barrial, que se desprende de un Club Barrial con el que comparten su personería jurídica. Realizan talleres, muestras y distintos eventos. Compuesto por 10 miembros entre talleristas y equipo directivo del espacio, este fue creado en el año 2015.

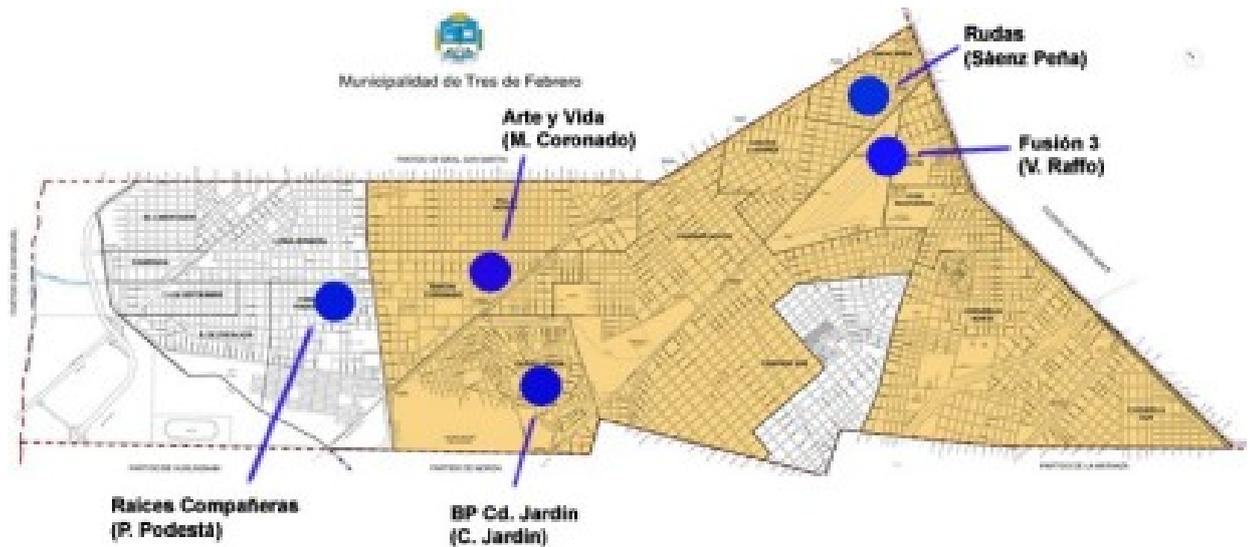
- Rudas (Sáenz Peña): se trata de un colectivo compuesto por unas 25 mujeres, quienes llevan adelante tareas vinculadas a problemáticas de género, y que utilizan el arte como herramienta central de trabajo y concientización sobre dicha problemática. A diferencia del resto de las organizaciones que componen esta investigación, no poseen un espacio físico en el cual desarrollen sus actividades, sino que se constituyen como un colectivo itinerante que utiliza otros espacios (cedidos o prestados) para sus actividades, o bien, utiliza el espacio público. Fue creada en el año 2020.

- Biblioteca Popular Ciudad Jardín (Ciudad Jardín): biblioteca popular y centro cultural. Cuenta con una comisión directiva que responde a la estructura organizacional propia de las bibliotecas populares. Está compuesta por una comisión directiva de 12 miembros, y unos 10 talleristas. Además del espacio de lectura, cuentan con talleres para adultos mayores y actividades para niños. Funciona en el barrio desde 1998.

- Arte y Vida (Martín Coronado): es un centro cultural y sala teatral, que realiza desde 1986 actividades y talleres vinculados principalmente con la difusión de las artes escénicas. Cuenta con unos 35 miembros, entre equipo directivo, talleristas y docentes.

- Raíces Compañeras (Pablo Podestá): Centro cultural y educativo. Realiza talleres, muestras, peñas, y festivales. También allí funciona un espacio de contención frente a problemáticas de violencia familiar y de género, y una sede FINES. Fue creado en el año 2017 y posee en la actualidad unos 20 miembros, entre equipo directivo, talleristas, docentes y voluntarios.

Las organizaciones seleccionadas se encuentran alejadas, como se ha marcado, de Caseros, localidad cabecera del partido de Tres de Febrero y -como tal- donde mayor cantidad de espacios y demanda cultural y comercial existe, a fin de enfocar este primer análisis en las lógicas que atraviesan a las localidades periféricas. En el siguiente mapa se puede visualizar su ubicación:



Fuente: elaboración propia.

En términos metodológicos, se pensó en el análisis de la sostenibilidad de las organizaciones seleccionadas a través de dos herramientas: entrevistas semiestructuradas, y una breve encuesta. Ambas permitieron operacionalizar las siguientes dimensiones centrales:

- Dimensión I: Organizaciones culturales

Entendiendo, como se ha mencionado, la heterogeneidad y complejidad de las organizaciones, esta dimensión intenta dar cuenta de subdimensiones tales como formalidad de las organizaciones, estructura de las mismas, toma de decisiones, programación y actividades, vínculos externos, recursos y sustentabilidad.

- Dimensión II: Gestión cultural

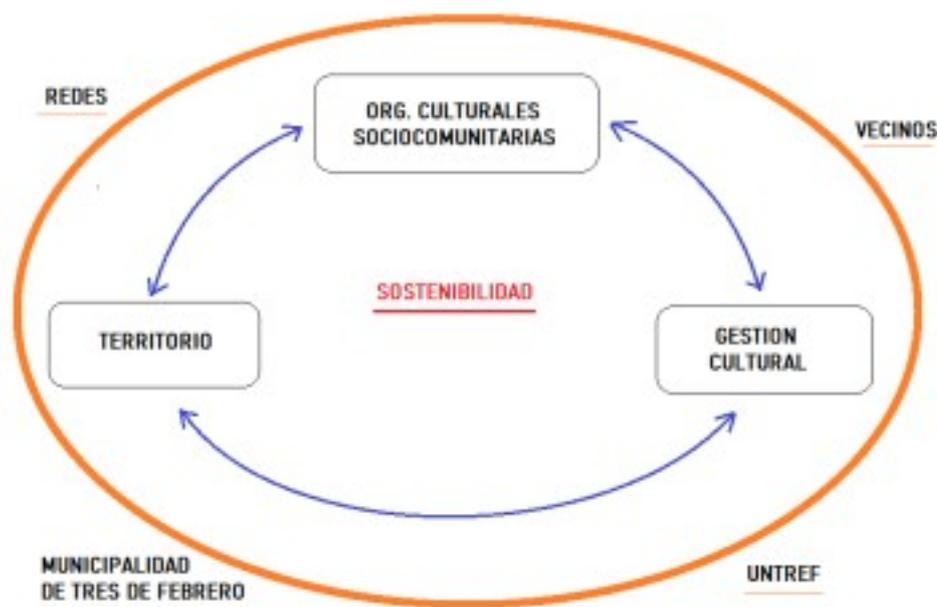
El abordaje de esta dimensión incluye a la gestión cultural como disciplina, ya sea profesional o amateur, las articulaciones posibles entre la UNTREF y el territorio en términos de lazos de cooperación e investigación. Se han planteado subdimensiones como grados de profesionalización, y los vínculos con la Universidad de Tres de Febrero (en particular, con representantes institucionales o estudiantes la carrera de Gestión Cultural).

- Dimensión III: Territorio

A partir de la heterogeneidad de las organizaciones del distrito de Tres de Febrero, se busca indagar las características espaciales y físicas de las mismas, el uso del espacio público, la relación con otros actores, los aspectos sociales y políticos, y las demandas

de los públicos. Todas estas dimensiones contemplarán la búsqueda de respuestas en torno a la sostenibilidad.

El siguiente esquema sintetiza el planteamiento general sobre el que se trabajó. La vinculación interna conformada por la tríada organizaciones culturales, territorio y gestión cultural expresa las tres dimensiones de análisis mencionadas, y los actores externos (parte del entorno), las articulaciones periféricas que hacen al contexto:



Fuente: elaboración propia.

El cuadro que a continuación se presenta, muestra una síntesis de las variables con las cuales se construyeron las herramientas metodológicas para la investigación. Pueden allí divisarse las tres dimensiones centrales antes mencionadas, y dos niveles de subdimensiones que permitieron operacionalizar con mayor rigor los resultados obtenidos tras la salida a campo. (La construcción del cuestionario fue pensada para ser utilizada a futuro con el mismo formato, ante la incorporación de nuevos casos de estudio que den continuidad al presente trabajo).

Dimensiones	Sub-dimensiones	Sub-dimensiones 2
Organizaciones Socio-comunitarias	formalidad	niveles de organización
		reconocimiento /trayectoria
		proyecto institucional
	estructura	Origen
		Organigrama
		cant. miembros
	actividades	Liderazgo/decisiones.
vinculos externos	diversidad / propuestas	
recursos	redes con otros espacios	
sustentabilidad	R.humanos/R. económicos/R. físicos	
Gestión Cultural	profesionalización	solvenia
	Vinculo territorial/UNTREF y territorio	Trayectoria/formación
	Actores	
Territorio	Características espaciales y físicas	quién gestiona?
		Uso del espacio público
	Aspectos sociales	Características edilicias
		Ideología
Vínculo con otras organizaciones-REDES		Demandas

Fuente: elaboración propia.

La segunda herramienta metodológica empleada en el presente trabajo es una encuesta, pensada a los efectos de recabar información más específica de tipo cuantitativa sobre los miembros de las organizaciones. La encuesta, de tipo anónima, fue respondida por un total de 25 personas pertenecientes a dichos espacios, sin considerar qué rol cumplen dentro de cada uno de ellos.

Estas son las preguntas que se incluyeron en el cuestionario:

- Organización a la que perteneces:
- Género:
- Edad:
- ¿En qué año ingresaste a la organización?
- ¿Qué rol cumplís en la organización?
- ¿Cómo llegaste a la organización?
- ¿Percibís remuneración en la organización?
- Si la respuesta anterior es afirmativa, ¿Es tu fuente de ingresos principal? •
- ¿Nivel máximo de estudios alcanzado?
- ¿Posees formación artística o de gestión cultural? (Si/No/Cuál?)

- ¿Formaste parte de otras organizaciones culturales? (Si/No/Cuáles?)

Resultados obtenidos

A continuación, se presenta una síntesis del análisis de los datos recabados en las entrevistas y encuestas realizadas a las organizaciones culturales antes mencionadas. Las entrevistas fueron realizadas durante los meses de octubre y noviembre de 2022 por estudiantes de la carrera de Gestión del Arte y la Cultura de la UNTREF, y miembros del Observatorio de Gestión Cultural. La sistematización quedó a cargo de la coordinadora del proyecto.

Los resultados se dividen en las tres dimensiones centrales de análisis antes planteadas: Organizaciones culturales socio comunitarias, Gestión cultural, y Territorio.

Organizaciones culturales

Las primeras aproximaciones obtenidas de las entrevistas durante el trabajo de campo dan cuenta de los grados de formalidad dentro de las organizaciones socio comunitarias del distrito. En ese sentido, de las cinco analizadas, cuatro poseen personería jurídica. Esto da cuenta de que poseen un marco jurídico y legal que ordena su actividad, y a su vez es indicador de la necesidad de las organizaciones de estructurarse formalmente como condición necesaria para el acceso a distintas fuentes de financiamiento público.

Con respecto a esto, las organizaciones que reciben financiamiento público (tres de las cinco entrevistadas reciben algún tipo de subsidio), sostienen que, si bien este tipo de apoyo es importante, no es la única vía de sustentabilidad económica. Perciben ingresos en concepto de aranceles de talleres, venta de entradas a eventos y espectáculos, cuotas mensuales de los asociados o miembros, buffet y venta de bebidas y alimentos en el desarrollo de eventos particulares, etc. Es decir, quienes reciben subsidios poseen un tipo de financiamiento mixto, versus aquellas organizaciones que, al no recibir financiamiento público, se autogestionan económicamente en su totalidad.

A través de una encuesta realizada a 25 miembros de las organizaciones, desde directivos hasta voluntarios, permitió recabar un dato no menor: sin importar el tipo de financiamiento que pudieran tener las organizaciones, el 60% de las personas encuestadas indicaron que no perciben una remuneración por su labor, mientras que el 40% restante afirma que esos ingresos no son suficientes para sostenerse económicamente. Esto podría pensarse como un indicador de que la sostenibilidad

económica en los espacios culturales no contempla en gran medida a los agentes que los conforman y, por lo tanto, vincularse con la tendencia a no considerarlos como trabajadores.

Todas las organizaciones entrevistadas poseen una estructura interna definida, que permite ubicar roles y formas de toma de decisiones. Con excepción de una de ellas (que, si bien posee personería jurídica, las decisiones son tomadas unilateralmente por el presidente de la asociación), el resto manifiesta poseer una comisión directiva o asamblea abierta a varios de sus miembros, quienes discuten y asumen colectivamente la toma de decisiones.

En otro aspecto, todas las organizaciones manifestaron estar relacionadas o vinculadas con otras organizaciones dentro del circuito local; sin embargo, dicha relación no se instrumenta como vínculos de cooperación, ni existe una red formal que las nucleee, agrupe o represente. Esta informalidad en las conexiones con otros actores del distrito permite pensar nuevos interrogantes y posibles líneas de investigación en torno a este eje.

Gestión cultural

En lo que refiere a esta dimensión, se tuvo en cuenta la gestión cultural como quehacer desde un sentido más amplio, que procure abordar las distintas trayectorias en torno al desarrollo y la profesionalización del campo. Dicho proceso, que en el distrito se presenta como heterogéneo y dispar, parece generar tensiones entre la formación empírica y la académica. Por tal motivo, los datos relevados y su análisis se centraron en observar la articulación existente entre ambos recorridos, y qué rol ha cumplido y/o podría cumplir la Universidad Tres de Febrero como casa de estudios dentro de esa articulación.

Con respecto a la formación de base, puede distinguirse una gran variedad de recorridos por fuera de la formación académica en torno a la gestión cultural como disciplina. Existen agentes que han estudiado o se encuentran estudiando esta disciplina, tanto en la UNTREF como en otras casas de estudios, en tanto que otros agentes actúan como gestores o promotores culturales sin formación académica alguna. Esto da cuenta de los derroteros heterogéneos en las distintas organizaciones, y el desafío que podría darse en torno a la profesionalización de la disciplina.

Consultadas las organizaciones sobre la vinculación con la UNTREF, en todos los casos se obtuvo como respuesta que el vínculo es escaso o discontinuo, en particular

en lo referido a investigación y participación académica en esos espacios. La articulación episódica, la utilización de las relaciones con fines de estudio y la falta de una referencia concreta para el desarrollo de planificaciones a largo plazo podría inferir una visión de las organizaciones sobre la UNTREF como un agente con poca participación en el territorio por fuera de ser un espacio de formación académica.

Territorio

La vinculación con el territorio es otra de las dimensiones analizadas en el presente trabajo, y para ello se pensó en las dinámicas y sinergias que se generan dentro territorio de Tres de Febrero entre los distintos actores (los agentes culturales que lo conforman, otras organizaciones vecinales, políticas, o comunitarias, el municipio, y los vecinos), así como el uso del espacio público para el desarrollo de las actividades, en el caso que corresponda.

Una de las primeras consideraciones que se advierten, es la presencia de una incipiente articulación entre las organizaciones que son parte de este trabajo, tanto entre ellas en tanto organizaciones culturales, como con otras que no están necesariamente asociadas al quehacer cultural o artístico (ligadas, por ejemplo, al campo de la educación, promoción de género, organizaciones políticas, de comerciantes, etc). Un caso que permite ejemplificar la primera de las articulaciones es un Festival callejero que realizaron conjuntamente y en ambos barrios las organizaciones Arte y Vida (Martín Coronado) y Raíces Compañeras (Pablo Podestá) a principios del 2022, así como la invitación que Arte y Vida hizo a la organización Rudas (Sáenz Peña) a participar en un ciclo de promoción de arte y género. Ejemplos como estos permiten inferir la necesidad de estas organizaciones de generar redes para el fortalecimiento de lazos en el plano local. No obstante, esto también devela la falta de coordinación y participación mayor a nivel distrital, lo cual no permite la consolidación de un circuito cultural local.

Lugar aparte amerita mencionar la posible relación entre las organizaciones culturales con los espacios político-partidarios del distrito. Este interrogante se contempla a partir de la participación en espacios políticos por parte de algunos integrantes de las organizaciones entrevistadas. En la mayoría de los casos se evita mencionar públicamente (en términos organizacionales) dicha vinculación si al hubiere, ya que manifiestan posibles resistencias a la hora de lograr una articulación efectiva con los vecinos que participan de dichos espacios. Se podría pensar, como posible línea de

investigación, temáticas específicas que se desprendan del binomio organizaciones culturales y política.

Con respecto al Municipio de Tres de Febrero como actor y representante del Estado a nivel local, la respuesta general de las organizaciones entrevistadas es la inexistencia de un vínculo. En todos los casos las organizaciones hacen referencia a intentos fallidos de acercamiento con las autoridades del municipio. Esta demanda está asociada a la necesidad de herramientas y políticas específicas para el sector, que garanticen la sostenibilidad y fortalecimiento de los espacios, facilidades en torno a la habilitación de estos espacios, el acceso a líneas de subsidios y financiamiento específico a escala local, y la posibilidad de acceso a la solicitud de permisos de uso del espacio público.

Respecto a esto último, cabe mencionar el vínculo que estas organizaciones sostienen con los vecinos del municipio en torno al uso del espacio público. En líneas generales, las organizaciones manifiestan una buena relación con los vecinos, y una buena respuesta y un acercamiento a las propuestas de los espacios (como es el caso de Arte y Vida, quienes han recibido propuestas de los vecinos solicitando “que haya más actividades al aire libre y en la calle”, o Raíces Compañeras, a quienes los vecinos demandan más talleres y eventos al aire libre). Si bien existen algunas tensiones -por ejemplo, en torno a los ruidos-, las organizaciones manifiestan que no representan un problema de gravedad, que habitualmente se conversa entre vecinos para evitar la conflictividad, y que una ordenanza o regulación específica podría mediar en dicho tema.

Conclusiones y reflexiones finales

A partir de los resultados expresados en los párrafos anteriores, y que dan cuenta de los resultados preliminares del primer tramo de investigación del Observatorio, es posible plantear algunas conclusiones y, a su vez, pensar en nuevos planteos e hipótesis de trabajo. En otras palabras, no sólo aplicar este modelo de análisis a nuevos casos de estudio, sino también, indagar sobre nuevas inquietudes que abran otras posibles líneas de investigación.

En primer lugar, resulta relevante señalar que surge del testimonio de los entrevistados una relación de tensión entre la idea del arte “sostenido por el amor al arte”, y la cultura como fuente de trabajo genuino. Esto puede relacionarse con la especificidad del trabajo en el campo cultural, en el que las actividades realizadas van

más allá de generar productos comerciales, sino que es una esfera en la que se dirime lo simbólico. A partir de esta noción (tomando la palabra de los entrevistados), podría pensarse como posible línea de trabajo la idea de cultura como campo de militancia, y quizás, retomar la idea de cultura como recurso, como señalara George Yúdice (2002). Si se pensara la idea de militancia como sistema de ideas y valores, más allá de cualquier remuneración, quizás pueda pensarse también la idea del voluntarismo como dinámica de participación preponderante en el seno de las organizaciones relevadas -y que coincide con lo expresado en párrafos anteriores, en referencia a la lógica del “don” y la reciprocidad (Carranza Barona, 2013).

Se ha dicho anteriormente que las organizaciones culturales de matriz sociocomunitaria poseen una lógica mixta de sustentabilidad, tanto para las que poseen acceso a financiamiento público, como aquellas que no lo poseen (y recurren al financiamiento colectivo o privado como principal sostén de sus actividades). La fragilidad o ausencia en materia de políticas culturales públicas a nivel local podrían leerse como uno de los grandes condicionantes a la hora de darle un marco formal y jurídico-legal a estos espacios. Sin embargo, a pesar de esto, es posible también problematizar otro eje: la recurrente pregunta respecto de si es posible que los trabajadores de la cultura puedan vivir de su trabajo. Los testimonios recabados en las entrevistas apuntan a la búsqueda de herramientas y dispositivos que colaboren en la profesionalización de la actividad, y en ese sentido la gestión cultural -han subrayado- es clave como disciplina profesionalizante. Clave es, se ha expresado también al inicio de este trabajo, el rol que debe asumir la Universidad pública -UNTREF, en este caso- como casa de estudios superiores comprometida con su tiempo y con las necesidades de articulación con el territorio.

Por todo lo anterior, el criterio de sostenibilidad en las organizaciones está, entonces, mediado por la serie de factores antes expuestos: la sustentabilidad económica es fundamental para afrontar obligaciones y gastos, pero también lo son el proyecto organizacional interno, y el entorno que rodea a las organizaciones resulta igual de relevante. El concepto de organizaciones como sistema, justamente alude a ello: Scott las define como “ensamblajes o combinaciones de partes cuyas relaciones se vuelven interdependientes” (2011: 83). En este sentido, sostiene el autor, la idea de las organizaciones culturales como sistemas abiertos implica que éstos “son capaces de auto mantenerse sobre la base de la retroalimentación con los recursos provenientes del contexto” (2011: 89) Por lo anterior es posible afirmar que el contexto, la normativa

interna y los actores externos que se vinculan con las organizaciones culturales inciden de forma conjunta sobre su estructura, producción cultural y sustentabilidad. A la hora de gestionar estos espacios se debe tener una lectura completa y plural de estos factores.

La conformación de un circuito cultural local merece un breve apartado a título de reflexión. Las organizaciones trabajadas han explicitado la necesidad de crear redes y fortalecerse entre ellas. Si bien trabajan en conjunto, no lo hacen de manera sistematizada, o siguiendo un cronograma o agenda conjunta de actividades. Sería un desafío para todos los actores involucrados en el quehacer cultural del distrito el armado de un circuito cultural local, que funcione como una red que articule con todo el entorno. Queda pendiente también -posible línea de investigación por parte del Observatorio- la creación de un dispositivo que presente demandas concretas a nivel de política cultural local, y la creación de una normativa municipal que regule y promueva la creación de centros y espacios culturales, que facilite el acceso a fondos para su puesta en marcha y funcionamiento. Actualmente, según lo expresado por las organizaciones consultadas, el Estado municipal no mantiene relación con ellas, ni brinda herramientas o políticas específicas para mejorar el desarrollo del sector.

Por último, el papel de los gestores culturales (con o sin formación académica) en el tejido social dentro del ámbito cultural comunitario, como mediadores, dinamizadores y agentes capaces de reflexionar prácticas, problemáticas y consumos culturales, debe ser el empuje y puntapié para iniciar una articulación que esté atenta y escuche a todas las voces y actores. Cabe recalcar nuevamente el rol y el compromiso de la UNTREF como universidad pública del Conurbano Bonaerense, y del Observatorio de Gestión Cultural como espacio académico, en tanto partícipes activos en la escucha, la reflexión, la producción de conocimiento, y la búsqueda conjunta y continua de soluciones e ideas frente a las realidades de los espacios del distrito.

Referencias bibliográficas

- BOSISIO, W, Roiter, M. (2014). *En cultura, ¿todo hecho a pulmón? Sobre condiciones y producción cultural de la sociedad civil en el conurbano bonaerense*. VIII Jornadas de Sociología de la UNLP. La Plata: Departamento de Sociología de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Disponible en:

http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/52328/Documento_completo.pdf?sequence=1&isAllowed=y

CARRANZA BARONA, C. (2013). “Economía de la reciprocidad: una aproximación a la economía social y solidaria desde el concepto del don”. En *Otra Economía: revista latinoamericana de economía social y solidaria*, vol. VII N°12 (1er semestre 2013). Recuperado el 01 de Julio de 2020, en <http://revistas.unisinos.br/index.php/otraeconomia/article/view/otra.2013.712.02>

DURÁN SALVATIERRA, S. (2013) *El tercer sector en la cultura: redes, asociaciones, organizaciones*. Observatorio Latinoamericano de Gestión Cultural, Universidad de Guadalajara. Disponible: http://observatoriocultural.udgvirtual.udg.mx/repositorio/bitstream/handle/12345678_9/29/Dur%c3%a1n%20Salvatierra%20%20El%20tercer%20sector%20en%20la%20cultura%20redes%2c%20asociaciones%2c%20organizaciones.pdf?sequence=1&isAllowed=y

MAIRESSE, F. Y ROCHELANDET, F. (2022). *Economía de las artes y la cultura*. Buenos Aires: Libros UNA.

MENDES CALADO, P. (2015). *Políticas culturales: rumbo y deriva. Estudios de caso sobre la (ex) Secretaría de Cultura de la Nación*. Caseros: RGC Libros.

ROFMAN, A. (Comp.) (2010). *Sociedad y territorio en el conurbano bonaerense: un estudio de las condiciones socioeconómicas y sociopolíticas de cuatro partidos: San Miguel, José C. Paz, Moreno y Morón. Los Polvorines: Universidad Nacional de General Sarmiento*. Edición digital disponible en: http://biblioteca.clacso.edu.ar/Argentina/ico_ungs/20171116054225/pdf_112.pdf

SCOTT, W. Richard. (2011). *Organizations. Rational, Natural, and open systems*. New Jersey: Prentice Hall (5° ed.)

YÚDICE, G. (2002). *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*. Barcelona: Gedisa.

REDEFINIR LOS TERRITORIOS TEATRALES: EL CASO DE LA REVISTA
TEATRO SITUADO, REVISTA DE ARTES ESCÉNICAS CON OJOS
LATINOAMERICANOS - Grinspan, Julieta y Szretter, Mariana.

Julieta Grinspan

EMAD

Mariana Szretter

UNGS/UBA

Resumen

Teatro nacional, teatro migrante, teatro barrial. Teatro universitario, teatro de barricadas. Teatros definidos por la lengua que hablan sus actorxs, por la historia que recorre sus escenarios, por las condiciones de financiación de los espectáculos y las condiciones de trabajo de quienes lo hacen ¿Cómo definir el territorio *real* de las prácticas escénicas? ¿Dónde delimitar la frontera entre experiencias diferentes, escenarios distintos, realidades diversas? ¿Qué es lo que define la vinculación de un teatro con su espacio, su tiempo, su mundo? Un dramaturgo alemán, una actriz argentina, una puesta que viaja para ser mostrada a un público peruano: ¿qué define el territorio de esa obra? En esta presentación nos proponemos reflexionar sobre la necesidad de redefinir las nociones de *límite y frontera* (nacional, regional, lingüística, de estilos y géneros, de prácticas) del teatro. Claro que redefinir no significa borrar, en el sentido de globalizar y desconocer identidades y experiencias, sino reconocer y reafirmar en función de la necesidad de lograr una *federación de los lugares* (Milton Santos, 2000) también para las artes escénicas, que permita el intercambio pero no la dilución. A partir del trabajo realizado en la revista Teatro Situado, que recoge experiencias y aportes del teatro de diversos lugares de América Latina y el Caribe, con problemáticas y recursos diversos y desiguales, proponemos pensar en la necesidad de la *internacionalización* del territorio común de todos los lenguajes (artísticos, lingüísticos, políticos, técnicos) de las artes escénicas: el escenario.

Marzo 2020. El mundo se ha vuelto de pronto el escenario global de una malísima puesta: un guionista sin talento nos condena a una obra mundial de ciencia ficción. Nuestros terrores se ven unificados. Nuestras posibilidades de movimiento, mundialmente limitadas, se asemejan a las de un monito en cautiverio. A las de millones de monitos en millones de cautiverios. Fronteras cerradas, puertas cerradas. Aislamiento. Surgen entonces miles de preguntas. Cada quien desde su realidad, o desde

su disciplina, intenta pensar, explicar, sobreponerse. Las preguntas se asocian al devenir, a la humanidad, a la finitud y la trascendencia. Pero también preguntas más urgentes, más coyunturales, vinculadas a las posibilidades de sobrevivir (a la peste, pero también al *stop* que el aislamiento implicaba). Entre todas ellas, se impone una: ¿todos los cautiverios cuentan igual? ¿Se sufren igual? ¿Implican lo mismo? La respuesta es simple por lo obvia, y no vamos a detenernos aquí en eso. Lo cierto es que este gesto totalizador de un bicho infame nos trajo la certeza de algo que sabíamos: la globalización y sus efectos no eran solo un puñado de hamburguesas a precio mundial, ni de series por *streaming*, ni de trabajadores mal llamados golondrina o migrantes, o en tránsito, recorriendo el mundo a precio de jornal. No. Como metáfora (¡qué poema el universo!): el contagio, la peste, la mundialización de algo que podría haberse contenido. Esto, claro, nos llevó a todos a pensar. Pensamos en la muerte, pensamos en la soledad, pensamos en la supervivencia. Pensamos también en los límites y las identidades (nunca somos tan iguales como frente a la muerte, nunca somos tan distintos como frente a las posibilidades de evitarla).

Claro, cada quien con su gobierno, las medidas “sanitarias” fueron diferentes y diferentes también los resultados, aunque todos fueron sombríos. Cada quien encontró su modo de adaptarse al miedo, a las normas nuevas, al aislamiento y la pérdida.

Decimos que la pandemia y sus efectos limitó el movimiento. Sabemos también que impidió el agrupamiento (la posibilidad de estar en un mismo espacio compartiendo un mismo tiempo), y dado que el teatro es una actividad que exige movimiento (desplazarse hacia una sala, mover escenografías, convocar público que habrá también de desplazarse) y además supone el encuentro (de actores en el escenario, de público, de técnicos, de boleteros) toda la actividad se vio primero detenida, luego aterrada.

Si quienes trabajan (e intentan vivir) de las actividades vinculadas a la producción artística y cultural transitaron la cuarentena con el espanto propio de ver las condiciones de subsistencia (vital y artística) amenazadas, quienes no vivían de estas actividades descubrieron que el consumo del arte forma parte de nuestras vidas y no sabemos vivir sin él. Fue necesario repensar posibilidades: los museos del mundo nos hicieron visitas guiadas por sus salones; la literatura fue leída en voz alta y compartida en *podcasts*; hubo recitales y espectáculos *on line*; teatros “abrieron” sus “salas” de manera virtual, actores que compartían sus ensayos y sus trabajos por redes, canales de youtube que funcionaron como plataformas de acceso.

Frente a este desconcierto y a este cúmulo de preguntas es que nace la revista Teatro Situado como un espacio para compartir experiencias, conocer las particularidades: encontrarnos.

Intentamos condensar en su nombre lo que entendimos que necesitábamos: una revista de teatro, que considerara a la actividad como una práctica situada; que implicara una mirada latinoamericana de esa práctica (no solo que hablara del teatro-en-América-Latina). Agregamos a estas definiciones: “revista bilingüe”, sabiendo que el prefijo *bi* no agota el multilingüismo del continente, pero al menos ampliaba la posibilidad de lectura y de la participación a una importante parte de la población.

Resumiendo, decimos que:

1. teatro situado es una revista de teatro
2. teatro situado es una revista que piensa nuestro continente desde el continente
3. teatro situado es una revista bilingüe

1. Teatro Situado es una revista de teatro

Hablaremos aquí de actividad teatral, y no de teatro, para distinguir el lugar físico del espacio simbólico que implican todas las prácticas propias de la *teatralidad* (lo llamaremos así por el momento). Un lugar físico (un teatro) es un escenario, un lugar para el público, una serie de bambalinas, esas luces tan bonitas. Es lo que permite decir cosas como “¿en qué teatro está la obra que queremos ver?” y la respuesta implica una coordenada espacial definida (un barrio, una esquina precisa) o un nombre propio, reconocible (“en el teatro X”). De esta manera, “podemos encontrarnos a la salida del teatro” refiere tanto al lugar físico que indica la entrada-o la salida- de un edificio, como al momento de salir de un espectáculo; “Vamos al teatro” es a la vez una invitación a ir a un lugar, como una invitación a ir a realizar una actividad (ver una obra de teatro).

Quien estudia teatro no es arquitecto de salas, ni estudia al teatro como ciencia, ni como objeto, sino que se dedica a la práctica teatral, estudia con el fin de convertirse en actriz o actor, aprende a dirigir, ensaya la dramaturgia como técnica o como arte, se forma en cualquiera de las muchas tareas técnicas que requiere una puesta en escena.

¿Cuál es entonces la frontera del teatro? Si podemos definir su espacio, deberíamos poder indicar sus límites, sus bordes, algo que topográficamente nos permitiera dibujarlo. Y sin embargo.

Y sin embargo no podríamos. Porque podemos físicamente delimitar dónde termina *un* teatro. Pero no dónde termina *el* teatro. Ni dónde empieza. Ni dónde cambia.

Definiremos entonces a la actividad teatral como el conjunto de prácticas asociadas al evento que sucede en un teatro, *más* sus condiciones particulares de producción, *más* sus actores (teatrales y sociales) entendidos estos como actores, directores, técnicos, público. Incorporamos a nuestra definición de actividad teatral la relación (dialéctica, siempre) entre lo que sucede en este evento-que-suele-darse-en-un-escenario como momento final, y su mundo: todo aquello que sucede ya no dentro del escenario, ni dentro de la sala, ni siquiera entre bambalinas, sino en el barrio, en la ciudad, en su gente y sus modos particulares de aceptar, rechazar, entender el teatro como práctica.

2. Teatro Situado es una revista que piensa nuestro continente *desde* el continente

Pensar en el teatro como una práctica situada nos exige tomar en cuenta (incluir en la mirada) las condiciones particulares de producción (y consumo), habitadas por ecuaciones económicas, realidades culturales e históricas, momentos políticos y administrativos, tradiciones teatrales, lingüísticas y políticas, condiciones geográficas, etc. Y entendemos que es situada la práctica teatral y es también situada la mirada. Es decir, será la mirada también condicionada por los componentes descritos: económicos, culturales, geográficos, políticos...

Por ese motivo, una mirada del teatro del continente que piensa desde el continente debe poder recorrer experiencias y momentos diversos y por eso mismo, válidos.

En este sentido, la revista convoca en cada uno de sus números a investigadorxs e integrantes de grupos y experiencias teatrales de los distintos países de nuestro continente a que compartan sus historias, sus puntos de vista, sus concepciones sobre el teatro, sus estrategias de trabajo / supervivencia / convivencia; las condiciones de producción reales de sus espectáculos, sus festivales o sus giras.

3. Teatro Situado es una revista bilingüe

No es una revista en español con su versión en portugués (ni viceversa). No es una revista que traduce los artículos de Brasil porque de otra manera “no los entenderíamos”. No es una revista con dos versiones. Es una revista bilingüe. Pensada y escrita en dos lenguas. Leída en dos lenguas. Entendemos (porque entendemos) que el

bilingüismo es una fantasía de lingüistas. Una utopía simplista. Sin embargo, motiva este esfuerzo una doble intención: la de volver nuestra revista accesible a la mayor cantidad de lectorxs en nuestro continente (circulan las ideas, circulan las posibilidades); y la de avisar que Teatro Situado sabe que vive en un continente en el que las verdades se dicen en muchas lenguas. No podemos hablarlas todas, es cierto, pero podemos al menos mostrar que lo sabemos.

Por todo lo anterior, consideramos necesario repensar el espacio del teatro (y tomamos el término “espacio” en su sentido metafórico y en su sentido literal a la vez), sus fronteras (geográficas, artísticas, escénicas, culturales), su territorialidad (local, institucional, escénica, nacional, continental) en función de la definición del espacio de Santos (2006), para quien el espacio está formado por “un conjunto indisociable, solidario y también contradictorio de sistemas de objetos y sistemas de acciones, no considerados separadamente sino como el cuadro único en el cual la historia se da” (Santos, 2006).

Pensar así la práctica teatral, como un espacio solidario y contradictorio en el que la historia sucede, nos exige definir de qué historia hablamos, a qué llamamos solidaridad y en qué consisten las contradicciones. No encontramos una manera más acabada de definir al continente. Y es por este motivo, que la revista se propone como un momento para pensar (construir, imaginar) la federación de los lugares (Santos 2000), esa nueva solidaridad opuesta a los principios de la globalización y el borramiento de las particularidades que ésta propone.

4. Teatro situado es una revista de libre acceso

Editar una revista en papel era una quimera inalcanzable. Por lo onerosa, pero también porque implicaba una serie de dificultades de distribución, que iban a terminar obligándonos a una circulación limitada, “cómoda”. Posible. Exigía también, un costo para lxs lectorxs, que tendrían que comprar la revista para poder leerla. Las dificultades previstas, sumadas a la convicción férrea de que las buenas ideas deben circular, son el motivo por el cual la revista es digital.

Ediciones Hasta Trilce (Buenos Aires) y el Instituto Augusto Boal (San Pablo) publican en línea y con libre acceso los números de la revista (<https://edicioneshastatrilce.com.ar/teatrosituado/> y <http://augustoboal.com.br/teatro-situado-revista-de-artes-cenicas-com-olhos-latino-americanos/> respectivamente). Han habilitado, además, sus espacios virtuales y físicos para la realización de diversas

actividades para promocionar y presentar la revista. Ni la Revista ni nuestro entusiasmo tendría lugar sin el apoyo y el aliento constante de estas dos instituciones.

Mientras tanto...

La revista tiene ocho ediciones organizadas en ejes.

El primer número invitamos a lxs autorxs a reflexionar y debatir las artes escénicas en Pandemia El rol de Estado y las acciones que en ese momento se llevaban a cabo. Las alternativas, las posibilidades y las nuevas preguntas que iban surgiendo en ese contexto en particular.. parecía como propuesta, desde la revista, la intención de imaginar *un después de*.

En los dos números posteriores, nos propusimos un acercamiento a las miradas y experiencias pedagógicas en los diversos territorios, aquellas que aparecen como dominantes y las otras, pedagogías teatrales que recorren caminos diferentes a los habituales, otrxs autorxs, otras citas, otras prácticas, otras herencias, quizás no tan difundidas, que sus protagonistas intentan, y que es necesario poner en relieve.

Teatro y territorios fue nuestro cuarto número. Invitamos a escribir sobre experiencias de las artes escénicas que se destacan por su trabajo en el *territorio*. Artistas que buscan otros públicos, que tejen entramados sociales y culturales diversos y que en el modo que tienen de producir teatro, la pregunta sobre su contexto es una de las primeras como eje, como motor de su trabajo.

Los números cinco y seis fueron sobre *Teatro y militancia*. Y no es que nos guste repetir, pero las páginas se vuelven cortas en relación a ciertos temas. Teatro y militancias se llevó un gran número de páginas en las que artistas del continente revisitaron su trayectoria, sus años pasados y presentes. Pudimos acceder a diversos imaginarios y acciones asociadas a la militancia en el teatro y en la vida (como si fuera posible separarlos).

El número siete³ de la revista centró su atención en los Festivales teatrales de América Latina y el Caribe. Su objetivo fue dar espacio y visibilidad a los momentos de celebración y encuentro, pasando revista a algunos de los festivales históricos, y a otros de reciente existencia a lo largo de nuestro Continente.

El número ocho, de reciente aparición, aborda el tema de la Soberanía Cultural. Este número es resultado de un trabajo un poco diferente al llevado a cabo en las

³ Al momento de la realización de las jornadas los números 7 estaba en prensa, y el 8 en proceso de convocatoria y elaboración. Decidimos incorporar la información sobre estos dos números en la versión a publicar en Actas de las Jornadas, ya que para este momento ambos números se encuentran publicados.

ediciones anteriores, ya que al momento de definir las características propias del número, fueron convocadas algunas mesas de trabajo previas con participantes de diferentes países para generar acuerdos, debates, y definir lineamientos generales en torno a la Soberanía Cultural.

Nos gusta pensar que el territorio de nuestra revista es un territorio vivo, con bordes movedizos, con definiciones cambiantes, siempre vinculadas a las prácticas escénicas. Nos gusta saber que hablamos de prácticas situadas, llevadas adelante por hombres, mujeres, personas diversas, con objetivos e historias también diversos, que definen a su vez con su acción el espacio del teatro desde un lenguaje común: el ilimitado e intraducible lenguaje de los pueblos.

*Julieta Grinspan y Mariana Szretter coordinan desde Bs. As. la Revista Teatro Situado. La coordinación en San Pablo está a cargo de Mariana Mayor.



SONIDOS. ESPACIOS QUE RESUENAN

CRISIS DE 2001. AGENCIAMIENTOS TERRITORIALES. UNA POSIBLE
COMPRESIÓN DESDE LA DIMENSIÓN SONORA - Accattoli, Cristian y Rosal,
Mauro.

Accattoli, Cristian / pampacristian@gmail.com

Rosal, Mauro / maurorosal@gmail.com

UNQ-IIES-UBA

Resumen

Nuestro trabajo parte de un acontecimiento televisivo como disparador para pensar el modo en que lo sonoro se agencia con otros dispositivos materiales y, más allá de la intencionalidad de algunos interlocutores, puede dar paso a lecturas renovadas que permiten un concepto abierto de territorio. El 20 de diciembre de 2001, Mirtha Legrand realiza la presentación de su programa dando un mensaje dirigido a sus televidentes y a los políticos del actual gobierno. Junto a sus palabras se oye la cortina musical de su programa y luego “Todo cambia” cantada por Mercedes Sosa. Nos interesa pensar los modos en que se conforma un territorio siguiendo la propuesta de Despret [2022] que sostiene una analogía con el concepto de partitura. Sin embargo, más que una relación polifónica, creemos que se despliega una textura heterofónica, es decir, una convivencia entre materiales que, simbólicamente, presentan naturalezas en tensión. Ahora bien, esta composición, que puede describirse como imagen sonora [Sterne, 2012], muestra cómo la agencia con fenómenos estéticos no puede valerse de un sentido plenamente testimonial, sino que, por el contrario, tiende a la participación y el reparto de la acción política [Nancy, 2007]. Así, frente al caos se producen ciertos efectos de reordenamiento de materiales que buscan, al interior de un territorio, reconfigurar la composición y desjerarquizar ciertos planos cuya direccionalidad tiende a otros lugares. Con este marco conceptual, nos preguntamos: ¿qué supone la superposición de esas músicas al discurso de Legrand?, ¿Cómo pensar el territorio por fuera de la lógica cartográfica y desde una configuración textural?, ¿Cuál es, al menos, uno de los alcances de los fenómenos estéticos abandonando la imagen testimonial?

I

El programa televisivo *Almorzando con Mirtha Legrand* se encontraba en su temporada número 32, se emitía ese año por *Canal 7*, lo que hoy conocemos como la *TV Pública*. La famosa conductora acordó el retorno de su programa con el interventor del canal, ofreciendo no cobrar su sueldo. En mayo de ese año inició un nuevo período en televisión haciendo alusión a la libertad otorgada por el canal para hablar de cualquier tema, según consigna el diario *La Nación*.

La conductora históricamente acostumbraba a realizar un comentario sobre actualidad al inicio del programa antes de lucir su vestuario. El jueves 20 de diciembre, día anterior al fragmento que nos ocupa, su alocución fue centrada en el discurso dado por el entonces presidente De La Rúa, haciendo una airada crítica sobre ciertos dichos del mandatario, pero sobre todo aludiendo a las formas de la oratoria e imagen mediática del presidente, y la falta de empatía para dar explicaciones a los ciudadanos, situándose ella misma como parte de los demandantes.

En la presentación del viernes 21 de diciembre hizo mención a lo convulsionado que estaba el país y se dedicó a los eventos sucedidos en las barriadas el día anterior, enfocada puntualmente en los saqueos: "...ya cuando se meten con la propiedad privada, la cosa es muy muy muy grave, muy serio, eh, bueno...eso ya es una anarquía total, eh..., ahí, en esos momentos es cuando sale el ejército a la calle... (hace una pausa mirando a la cámara y repite en tono grave y casi susurrando): Ahí”.

De fondo se escucha, tímida, la cortina musical del programa que Luis María Serra compuso para el retorno a *Canal 7* y que ese año se estrenó para la presentación –dejando de lado la pieza “Emperatriz”-. La nueva cortina musical es una canción en ritmo de candombe que lleva por nombre “Brillando Mirtha” y dice en su letra: *Mirtha ya llegó/ nuevamente está/ brillando fuerte llegó/ la Legrand. Mirtha ya llegó/ nuevamente está/ brillando fuerte esta vez/ siempre brillando*. Y repite en su estribillo: *Brillando/ brillando siempre/ brillando fuerte/ siempre brillando*. Legrand ya registraba un pasado con la televisión estatal, a través de un contrato firmado en 1981 por 180.000 dólares con Fortunato Galtieri, que luego fue rescindido debido a un tope salarial impuesto por la Secretaría de Comunicaciones y que llevó a un juicio iniciado por la diva y su pareja. El retorno al canal estatal sucedió después de casi una década sin pantalla, en 1990 ni bien asumido Carlos Menem en la Presidencia de la Nación. Esta vez regresaba a la *Tv Pública*, bajo el gobierno de la Alianza y la Presidencia de Fernando De La Rúa, quien, según consigna la propia Legrand en el lanzamiento de su ciclo, se comunicó para decirle que podía hablar de cualquier cosa e incluso criticar al

gobierno: "El presidente me llamó y me alentó a que lo hiciera." En estas condiciones y sin cobrar un sueldo, es esperable que la canción "La Emperatriz", quedara con gusto a poco, sobre todo por su carácter instrumental. Legrand llegó a la *TV Pública* dejando en claro que ella era lo único que de verdad BRILLABA y así quedó plasmado en la canción que escuchamos como fondo mientras habla de la anarquía de los pobres argentinos, que osaban meterse con la propiedad privada.

No obstante, luego de este exabrupto amenazante de la diva, disparó una advertencia que parece cambiar de interlocutor, le habló a los gobernantes y empezó a detallar la conflictividad social y económica de gran parte del pueblo. "El viernes pasado ¿qué dije yo?... atención señores, aquí, aquí paradita, donde estoy ahora... atención, presten atención con el estallido social, la gente está con hambre, la gente está mal, la gente está desesperada. Y se produjo... y se produjo la renuncia del señor Presidente de la República, eh..." Es en ese giro discursivo que se realizó un cambio en la musicalización de fondo, e ingresó una reconocida canción: *Todo cambia*, mientras retomó el tema de los saqueos y la anarquía, y habló sobre la represión y los muertos ocasionados durante el jueves 20 y lo transcurrido del viernes 21.

Surge la pregunta: ¿por qué esa canción llegó a insertarse en el imaginario de Mirtha Legrand o de quien musicaliza? ¿A quién se buscó interpelar con la canción conjugada con el discurso de Legrand?

Todo Cambia pertenece al músico y compositor chileno Julio Numhauser Navarro, quien se encontraba en el exilio en 1982 cuando creó esta canción, producto de la irrupción al poder de la dictadura de Pinochet. Pero el músico chileno no era sólo uno de los fundadores de Quillapayun, sino que había sido designado por Salvador Allende como director artístico de IRT, una empresa discográfica estatal creada a partir de la nacionalización de RCA Víctor en 1971. Residiendo en Suecia realiza esta canción que llega a las manos de Mercedes Sosa quien también se encontraba exiliada, y pronta a regresar a la Argentina, grabando la misma en 1984 en el álbum "¿Será posible el sur?," dejando esta obra marcada a fuego en amplios públicos de habla hispana. En la Argentina ha formado parte de la *playlist* de un amplio abanico progresista e incluso de ciertos sectores del pensamiento de izquierda, en medio del clima esperanzador del retorno democrático.

II

Surgen inmediatamente algunas nuevas preguntas: ¿a quién representaba la diva desde su púlpito televisivo? ¿Qué representaba en medio de la peor crisis de representación política y social de la Argentina? Contamos con un discurso que parece estar dirigido a variados interlocutores, con una musicalización de fondo que evoca la autoridad de Legrand conferida por su propio brillo para opinar y justificar la posible intervención del ejército -y que luego parece buscar una función enteramente evocativa cuando realiza el giro discursivo-.

Retomando aquellas preguntas, resulta indispensable pensar el concepto de representación, y en ese sentido es adecuado volver sobre el hecho de que tanto en las artes como en la filosofía representar es ocupar el lugar de algo, traerlo a la presencia; mientras que en la política tiene que ver con ocupar el espacio-sonoro-del-otro, ser la voz de otro. Aquí resulta importante pensar la representación como lo hicimos en otros textos: “entre ambos sentidos: como un simulacro; y como todo simulacro, siendo una medida de lo productivo y nunca de lo reproductivo. Nunca es ocupar el lugar del otro en un modo pleno. Siempre es una producción de sentido que se disemina en la forma de su propio acontecimiento.” (Accattoli y Rosal, 2022). Podemos agregar aquí que, del mismo modo que la representación nunca permite la ocupación plena del espacio de otro, tampoco permite la presencia absoluta del sentido; esto trae aparejado que lo representado siempre está abierto.

En este sentido es que cada acontecimiento no es más que un agenciamiento de individuaciones que tienden a romperse, a fugarse, guiándonos a poner la atención en los hechos menores, tal como el objeto sonoro que acabamos de describir.

Ahora bien, el estudio de lo sonoro debe, además, inscribirse en un contexto; siempre recordando que todo contexto, al ser producto de representaciones, también se encuentra abierto.

Pensar sonoramente es pensar coyunturalmente sobre el sonido y la cultura [...] El desafío de los estudios de sonido es pensar a través de los sonidos, considerar los fenómenos sónicos en relación unos con otros, como tipos de fenómenos sonoros en lugar de cosas, en sí mismos, ya sea música, voces, escucha, medios, edificios, actuaciones u otros caminos hacia la vida sónica. (Sterne, 2012: 3)

Las “biografías de las canciones” (Mendivil, 2016) y de las personas que intervienen también nos aportan información.

En el caso Legrand, nos encontramos por un lado con una conductora abiertamente antiperonista y sobre todo agresivamente anticomunista. Utiliza esta canción para complementar su discurso e, incluso, podemos inferir que dicha canción por momentos modela su retórica. Legrand utiliza la palabra “cambio” para intentar sintetizar lo que sucedía en Argentina, luego de una repetición del estribillo de la misma –en la forma de un eco, allí donde ese retorno es de lo mismo y de lo diferente al mismo tiempo-. Por otro lado, encontramos un origen de la pieza musical en un autor forjado en las izquierdas latinoamericanas, que contaba con un fuerte compromiso tanto artístico como político. Grabada y puesta en conocimiento masivo por Mercedes Sosa, de la cual eran reconocidas públicamente sus pertenencias políticas y el lugar que ocupaba como artista insignia en amplias franjas de la sociedad. Quizás aquí nos veamos obligados a realizar una primera parada. Un primer territorio se formó, una nueva agencia que es mucho más performática que memorial. Despret piensa la idea de territorio como una partitura –ella parte del estudio de los pájaros y sus modos de habitar- (Despret, 2022). Sostiene que el territorio siempre es multicausal, motivo por el cual toda explicación que intente agotarse en sí misma tenderá a fallar. Esa partitura es, en el escrito de la autora, el reflejo de una composición polifónica. Sin pretender entrar en una discusión acerca de las conformaciones texturales, podríamos arriesgar que en este caso –el de Legrand- se expone una heterofonía –textura que pensamos como la superposición de planos con naturalezas divergentes y que, más allá de permitir una percepción de la totalidad, tienden a mantenerse a una distancia prudente-. Ahora bien, cuando Despret piensa la polifonía, creemos que a fin de cuentas lo que está haciendo es mostrar cómo en ciertos agenciamientos se producen deconstrucciones que operan desde el propio interior –dado que ningún plano sonoro se impondría jerárquicamente sobre los otros de modo permanente-. En cambio, la tensión que se produce entre los planos de una textura heterofónica devela los privilegios ontológicos dentro del discurso. Así, más que una casualidad, lo de Legrand puede entenderse, en principio, como una doble apropiación –de la verdad anticipada en una presencia pasada y de la música cuya carga referencial cede ante las palabras que evocan esa verdad-.

El fragmento de *Almorzando con Mirtha Legrand* “produce re-presentando, se encuentra inserto en los hechos históricos, sin tener un valor testimonial o memorial, sino que participa de los acontecimientos.” (Rosal-Accattoli, 2022).

Coincidimos con Kramer (2011) en que:

...la interpretación abierta [...] depende del conocimiento previo, pero espera que ese conocimiento se transforme al ser utilizado. La interpretación abierta se ocupa de los fenómenos en su singularidad, no en su generalidad. Trata al objeto de interpretación más como un evento que como una estructura y siempre como la actuación de un sujeto humano, no como una forma fija independiente de la agencia humana concreta. (Kramer, 2011)

Si el contexto y el texto, línea imposible de trazar, se encuentran abiertos a los sentidos es porque, además, cada lectura se encuentra anudada a la herencia de la que parte y con la que discute. Esa lectura produce una cadena de sentidos, donde ciertos elementos se iteran internamente (conceptos que son parte de esas herencias) permitiendo que formen un territorio cuya estructura se resquebraja continuamente y muda a otros sentidos.

III

Ahora observemos más de cerca las canciones que intervienen, para eso es necesario partir de lo desarrollado en párrafos anteriores y manifestar las condiciones de nuestra escucha. Según Sterne, escuchar “requiere posicionalidad”. La noción de “imaginación sónica resulta de interés:

La **imaginación sónica** es un neologismo deliberadamente sinestésico: se trata del sonido, pero ocupa una posición ambigua entre la cultura del sonido y un espacio de contemplación fuera de ella [...] Les fascina el sonido, pero están impulsadas a crear una nueva facilidad intelectual para dar sentido a alguna parte del mundo sónico [...] Las imaginaciones sónicas nos llevan a coyunturas y problemas particulares, pero también redescubren ellos desde puntos de vista inesperados (Sterne, 2012: 7)

Acordamos que las “imaginaciones sónicas” trabajan el conocimiento sobre el sonido siempre como parte de negociaciones culturales. No hay una cultura externa al sonido, sino límites particulares que pueden funcionar como “prestaciones”. De este modo se trabaja con “supuestos básicos y tradiciones masivas a partir de las cuales construir, así como convenciones con las que vale la pena jugar o luchar.” (Sterne, 2012: 7)

Retomando los materiales sonoros que nos ocupan, ya se ha descrito algo acerca de la autorreferencialidad de la letra de *Brillando Mirtha*, montada sobre un ritmo de candombe y una armonía simple (I-V/V-V7) sobre la tonalidad de Fa mayor.

Es una canción de características bailable. La tonalidad mayor ayuda a imponer el efecto rítmico y congregacional de las “llamadas de candombe”. El canto es coral, colectivo, y anuncia la llegada de Mirtha, la diva es aclamada por el pueblo dos veces. Luego se da paso a un interludio instrumental que genera expectativa suficiente para arribar al estribillo que también será repetido, intercalando un nuevo material: voces masculinas cantarán repetidamente “Lady, lady, lady” conjugándose con el devenir armónico. Acá quienes aclaman primero son los hombres y luego se le suman las mujeres. En adelante se observan dos solos instrumentales de piano rodhes y de guitarra, separados entre sí por el material “Lady, lady, lady”. El solo de guitarra inicia sobre la base rítmica y se le introduce un mambo instrumental (aunque realizado por las voces como background). En el cierre del solo de guitarra la línea vocal del background es tomada por la sección de vientos que ingresa por primera vez en la canción y, luego, se repite la letra de la estrofa. El final se realiza resolviendo las tensiones armónicas y rítmicas sobre la palabra Legrand, como si metafóricamente se indicara quién puede ejercer la última palabra.

La pregnancia del ritmo -la introducción de una melodía y letra simple y repetitiva- permiten un despliegue instrumental asociable a la cortina musical, y permeable a ser segmentado para el uso en televisión. Una consigna interpretativa nos describe la llegada de Mirtha Legrand, la señora que brilla fuerte, esta vez y siempre. No pocas personas de los medios sostienen lo brillante que es la “Chiqui” a través de los años.

Por otro lado, encontramos una pieza con menos intensidad temporal y rítmica. *Todo Cambia*, en la versión de Mercedes Sosa, es introducida por una guitarra sola, a la que se suma la voz. La canción se estructura alrededor de una progresión armónica repetitiva en un ritmo ternario, sobre el cual se suceden las estrofas de la letra. Siguen cuatro estrofas cantadas. La letra describe la línea de fuerza del cambio, de manera impersonal e incluso no situado, aunque advierte sobre la posibilidad del cambio personal. La frase: “Y así como todo cambia, que yo cambie no es extraño” cierra las estrofas dos y cuatro para dar paso a la reafirmación de ese cambio en el estribillo. Le sigue un interludio instrumental que habilita las siguientes cuatro estrofas. La canción tiene un efecto acumulativo en lo instrumental: en su primera sección inicia con la introducción de una guitarra a la que se suma la voz, y de a poco van ingresando las zampoñas, y luego el charango, conformando así el orgánico con que se desarrolla el primer estribillo. El grano e intensidad de la voz de Mercedes Sosa denota una nostalgia

ante el cambio, que genera expectativa cuando advierte que ella también puede cambiar. Luego de un interludio a cargo de la zampoña, da inicio la segunda sección, de igual forma, guitarra y voz, aunque rápidamente suma zampoñas y charango. Se cantan las dos que le siguen. Queda la advertencia del cambio personal flotando una vez más, irresuelta en la letra, y nuevamente hay un interludio a cargo de la zampoña. La séptima y octava estrofa, dan el giro discursivo a la canción, lo impersonal se vuelve autorreferencial, lo no situado ahora permite identificar claramente marcaciones territoriales en la voz de Mercedes Sosa. El arreglo potencia este giro, introduciendo la marcación de la percusión de manera periódica con el parche del bombo, la resonancia de frecuencias graves y rítmicas, como tópico sonoro para el llamado a la lucha desde tiempos inmemoriales. La reflexión solitaria sobre el cambio a la cual se le va sumando tímidamente adherentes instrumentales, ahora se vuelve consigna, se vuelve a aclamar al pueblo repitiendo las estrofas, y este ingresa con aplausos rítmicos, y realizando un coro que sostiene “cambia, todo cambia”. En ese instante todo es colectivo y territorial, todo se encarna en la biografía de la propia Mercedes Sosa, y la de miles. Todo se vuelve línea de acción, una línea de fuga en donde se desterritorializan y reterritorializan en simultáneo los significantes.

Retomemos ahora la presentación del programa *Almorzando con Mirtha Legrand*. La diva inicia con una alocución plagada de autorreferencialismos y advertencias, una voz acelerada, con un timbre bastante alto en frecuencia que se potencia por el cierre de frases hacia el agudo. Algunos identifican esto con un hablar campechano, otros pueden hacerlo con la intensidad y emoción con que una vecina le cuenta a otra una noticia con potencial para en conjunto verter comentarios y opiniones. Estas características sólo se ven interrumpidas esporádicamente con un tono de la voz más grave y pausado, incluso con silencios que buscan generar expectativa cuando la conductora pretende remarcar o dar un cierre a cierto tema puntual. En general esto sucede también antecedido por un gesto autorreferencial, en el que afirma o informa que ella ya lo había advertido, buscando confirmación en los asistentes fuera de cámara y obviamente en la audiencia a la que en definitiva le habla. Con estas mismas características tímbricas e inflexiones y articulaciones en la voz, Mirtha despliega un discurso segmentado, que parece tener dos interlocutores diferentes: en principio su audiencia mundana, eso que ella llama “la gente”, los nadies, el pueblo; en segundo término, pareciera hablarle a una audiencia con responsabilidades sobre lo que sucede, a los políticos, dirigentes sociales y sindicales, que circulan como invitados asiduos en su

mesa. Uno y otro segmento coinciden claramente con una y otra canción de fondo. Cuando parece hablar a los comunes, entonces se despliega la autoridad emanada del “brillo de la Señora Legrand”; cuando parece hablar al sector político, todos/as pertenecientes sin duda a grupos privilegiados de clase y un *statu quo*, se evoca a la primavera democrática de los 80’. Se inicia con cierta humildad, pero con una impronta que busca responsables y claramente sostiene la necesidad de un cambio. “Es terrible lo que han hecho acá... es terrible, han destruido la Argentina, han destruido este país...”

La descripción inicial de la escena televisiva parecía incongruente, extraña, incluso hasta ridícula cuando se repara en las músicas que forman parte.

La configuración de un acontecimiento, es decir, el agenciamiento de líneas y de series intensivas, es un producto abierto de sentidos que nace del caos. Este caos no es un hecho anárquico e imposible de circunscribir, sino que es la condición de posibilidad desde el cual se advierte el vacío (Accattoli-Rosal, 2022). Por otro lado, el devenir textural expone la territorialidad, es decir, en él se presentan las condiciones que determinan las singularidades de la escucha. Las tensiones y los reposos no son propiedad exclusiva de la superposición sonora –tal como las relaciones armónicas parecen mostrar- sino, también, de la yuxtaposición de eventos y el solapamiento de planos. Así, los territorios se conforman tanto en esa relación de hostilidad signada por la heterofonía reinante del acontecimiento que estamos pensando como en el carácter tímbrico –a través de los usos particulares de los significantes en el discurso de Legrand-.

Observamos que el plano político y el estético se encuentran en continuo diálogo, imbricados. La música no relata, es una instancia de participación en donde lo estético-político forma parte del acontecimiento. Los creadores de las canciones no se encuentran reflexionando sobre estas características sonoras, simplemente utilizan las marcaciones simbólicas estéticas y políticas en la acción que fuerza lo que denominamos “canción”. Y Legrand le aporta otra capa de sentidos a partir del uso conjugado con su discursividad.

Los saqueos sucedieron en gran parte del país -de hecho, se iniciaron en días previos durante la Huelga General del 13 de diciembre-, no obstante, la cobertura de medios más importante fue sobre el Conurbano Bonaerense. El epicentro político del país prácticamente no sufrió saqueos, con excepción del periférico barrio de Lugano en la zona sur. A estos habitantes Mirtha dirige el segmento inicial de su alocución, mientras que la segunda parte parece dirigida a la meca política situada en la Capital

Federal. En simultáneo, en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires prima una sonoridad que desborda estas situacionalidades territoriales: cacerolas y bombos se mezclan en una frase muy potente: “Piquetes y cacerolas, la lucha es una sola”

El territorio es incontenible, está en continuo movimiento, se fuga en sí mismo y se vuelve nuevamente carne. En ese recorrido, aflora algo impersonal. Nadie puede responder más que con vacío al continuo cambio que propone la canción de Mercedes Sosa, o la brillantez de Mirtha Legrand y su texto de dos caras. Observamos aquí con lo descrito que el sentido de un territorio se vuelve imposible, pero sin embargo el arte hace política cuando escucha ese vacío. *Todo Cambia* hace política de igual manera que la aparente ingenua cortina musical *Brillando Mirtha*. “[...] la música descubre el movimiento del vacío a la plenitud que constituye el significado como resultado de la interpretación.” (Kramer, 2011) comprendiendo que el “sentido que produce es siempre otro sentido.”

Así, resulta interesante pensar en cómo afecta la música en la escena que analizamos. “La interpretación musical en el sentido de actuación encarna esta energía proteica independiente de cualquier acto de habla específico; revela el lenguaje mismo como una forma aguda de gesto a través del cual la comprensión se vuelve social y, al mismo tiempo, insinúa el hecho neurobiológico de que el cerebro procesa la comprensión como una polifonía entre los actos del lenguaje y las representaciones mentales de la experiencia sensorial.” (Kramer, 2011) El neurocientífico Antonio Damasio “nos habla de “imágenes recordadas”, “ases de inmediatez mental construidos a partir de huellas de memoria concretas.”

En ese sentido, lo estético, en nuestro caso esta escena televisiva, no recoge una mirada y la cuenta al mundo, tampoco se disocia de la realidad política. Por el contrario, parte de un territorio, participa de él - ¿acaso hay algo que sea más participativo que el sonido, que el impacto que este produce en los cuerpos, que la afección que se refleja, refracta y absorbe? -. Así, estas sonoridades desterritorializan el agenciamiento que se produce desde el caos. Incitan al devenir (Accattoli y Rosal, 2022). En fin, hacen la historia. La misma Mirtha Legrand nos asiste en la reflexión, cuando vuelve a utilizar la canción *Todo Cambia* al cierre de su programa, esta vez nocturno, que coincidía con la víspera de la primera vuelta de la elección presidencial de 2015. Estando en veda electoral la diva colocó al aire esta canción, como un slogan de campaña a partir de la literalidad con el nombre de la coalición política “Cambiemos”, acción que generó una

controversia mediática entre el hijo de Mercedes Sosa y la histórica conductora que intentaron saldar algunas plumas periodísticas.

Hoy, a veinte años, esta presentación, sus sonoridades, podrían parecer que son una pieza de museo que guarda una memoria necesaria. Sin embargo, siempre que abran sus brazos hacia lo otro, el riesgo del vacío sobreviene y más que sostener una memoria, podemos pensar que la inventan: un oyente que a distancia forma un territorio donde el otro no permite que la memoria se clausure (Accattoli – Rosal, 2022).

Referencias bibliográficas

- ACCATTOLI, Cristian (2021). “Argentina 2002-(2002-2008) de Palo Pandolfo. *Cantar cuando todo cae*”. En Liut, Martín (Comp) *2001 Una crisis cantada*. (pp.51-55) Buenos Aires: Gourmet Musical. Ebook.
- ACCATTOLI, Cristian. Rosal, Mauro (2022) “Representación, política y estética: dos acontecimientos entre Pandolfo y Las Manos de Filippi.” *XVIII Jornadas Interescuelas/ Departamentos de Historia*. (UNSE) Santiago del Estero. (aprobado para publicar en actas).
- DELEUZE, Gilles y Guattari, Félix (2002). *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre -textos.
- DESPRET, Vinciane (2022). *Habitar como un pájaro*. Buenos Aires: Cactus.
- HERNER, María Teresa (2009). “Territorio, desterritorialización y reterritorialización: un abordaje teórico desde la perspectiva de Deleuze y Guattari”. En *Huellas (13) UNLPam*. 158-171.
- KRAMER, Laurence (2011). *Interpreting Music*. Los Angeles: University of California Press.
- NANCY, Jean-Luc (2007) *A la escucha*. (Trad.: Horacio Pons.). Bs. As: Amorrortu.
- STERNE, Jonathan (2012). *The Sounds Study Reader*. New York: Routledge.
- STILETANO, Marcelo “Mirta volvió por canal 7”. Diario *La Nación*. 8/5/2001 (online).

APORTES PARA EL ANÁLISIS MUSICAL DE COMPOSICIONES DE LA
SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX EN ARGENTINA. EL CASO DE TREN
EXPRESO DE RAÚL BARBOZA –Troitiño, Ma. Lucía

Ma. Lucía Troitiño / troitinolucia@gmail.com

Instituto de Investigación y Producción de Enseñanza del Arte Argentino y
Latinoamericano (IPEAL) - Facultad de Artes - Universidad Nacional de La Plata.

Resumen

Afirmar que en las últimas décadas del siglo XX el mundo era el mismo que a principios de este periodo, sería pasar por alto algunas transformaciones que impactaron profundamente en la vida social de las personas y, especialmente, en los modos de producción del arte. Las miradas clásicas centroeuropeas sobre la música popular resultan limitadas a la hora de abordar analíticamente producciones musicales de este período, ya que las mismas proponen sonoridades y búsquedas estéticas que no encajan en ese modelo. Para advertir la dificultad que presenta el análisis de músicas contemporáneas desde la perspectiva clásica, se toma como caso la obra *Tren Expreso* del compositor y acordeonista Raúl Barboza y se proponen algunas aproximaciones posibles para abordar el análisis de esta obra, las cuales podrían resultar útiles para ser aplicadas al análisis de otras composiciones surgidas en la segunda mitad del siglo XX.

Las reflexiones e ideas desarrolladas en el texto fueron construidas en el marco de la cursada del seminario *Teoría y Crítica Cultural en América Latina* de la carrera de Doctorado en Artes, de la Facultad de Artes (FDA) de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP) a cargo del Dr. Daniel Belinche.

Palabras clave

análisis musical - siglo XX - música popular – Argentina

El historiador Eric Hobsbawn (1999) indica que hacia finales del siglo XX el mundo cambia al menos en tres aspectos: en primer lugar, Europa deja de ser el centro

de poder científico y económico. Después de las guerras las grandes potencias como la URSS desaparecen y las industrias migran a otros países. En segundo lugar, se pierden las economías nacionales dando paso a los sistemas financieros transnacionales. El mundo empieza a funcionar como una unidad operativa, a estar interconectado y se vive un proceso de «mundialización». En tercer lugar, el autor señala la «pérdida de vínculos entre las generaciones, entre pasado y presente» (p. 25). Los jóvenes conforman un grupo social independiente y la juventud ya no era vista como la preparación hacia la vida adulta sino como la plenitud de la vida misma. Hacia los años sesenta los jóvenes representaban una masa con poder adquisitivo de gran influencia en el desarrollo del mercado.

En este complejo proceso de cambios a nivel mundial, que Hobsbawn desarrolla en mayor profundidad, se gestaron las sociedades de masas y la industria cultural. La Argentina no estaría exenta de este fenómeno.

Para comprender cómo impactan estos sucesos en el campo musical, resulta necesario remontarse a principios del siglo XX donde se pueden observar tres grandes perspectivas que dieron forma a los enfoques teóricos utilizados para analizar la música popular en nuestro país.

Una es la mirada académica del siglo XIX. Para esta perspectiva la música popular era aquella que se producía por fuera de la academia. Era considerada una música simple, de pocos acordes y que no requería de mucha destreza técnica para ser ejecutada. Esta concepción seguiría vigente durante los primeros decenios del siglo XX y entraría en crisis hacia la segunda mitad con la institucionalización de la enseñanza de la música popular en las academias.

Otro de los puntos de vista es la concepción antropológica de la música. Lo *popular* se entendía como aquello que producía el pueblo para una determinada función social y no como un constructo poético. Esta mirada tenía por objetivo ir en busca de los orígenes de los géneros musicales. Su máximo exponente fue el musicólogo Carlos Vega. Desde esta perspectiva se estudia a la música popular como una pieza de museo, un fenómeno antropológico estático que se preserva en el tiempo y hay que «rescatar» antes de que se extinga por el avance de la cultura urbana.

Estas expresiones musicales que estudiaban los musicólogos no circulaban en la radio o la televisión. Sin embargo, han tenido influencia en las producciones de la música de masas y de la música académica del siglo XX. Por ejemplo, en la

construcción formal cíclica o la forma de emisión de las voces. A ello se refiere Daniel Belinche en *Arte Poética y Educación* (2011):

Los grandes circuitos interconectados permitieron el acceso a los materiales de la música popular por parte de los compositores académicos y en paralelo la atención de los músicos populares sobre las estrategias compositivas de las obras burguesas de la época. Poco a poco lo popular se escindió de lo folclórico, reservando esa categoría para la música de comunidades cerradas, en las que los niveles de identificación entre el músico y su entorno eran condición de existencia (Belinche, Daniel, 2011: 187).

Por otro lado, las primeras décadas del siglo XX en Argentina arrastran las discusiones de fines del siglo XIX sobre qué tradiciones constituyen mejor la identidad nacional. La obra literaria de José Hernández *La vuelta de Martín Fierro* (1879) es una concepción de lo popular vinculado a la figura del gaucho, como símbolo de la identidad nacional. Como se ha comentado en las clases del seminario, en el cual surge este escrito, se puede interpretar que cuando se elige el folclore sobre el tango existe una preferencia del gaucho sobre el inmigrante. Estas ideas se consolidan en las primeras décadas del siglo XX donde las costumbres del gaucho, la manera de hablar, vestir y la música que produce y consume conforman un estereotipo industrial de lo nacional-popular.

Podríamos decir entonces que la música denominada folclore se empieza a separar de la música de masas y a distinguirse también de la música producida en las academias.

Hacia finales del siglo XX el panorama musical, al igual que el mundo, es otro y estas miradas no alcanzarán para abordar el estudio de las producciones musicales que emergen en este periodo.

Una música para escuchar

En la primera mitad del siglo XX, en Argentina se movilizaron grandes masas de la población interna hacia Buenos Aires. Los correntinos fueron protagonistas de este fenómeno demográfico. Como la mayoría, llegaban en busca de un mejor porvenir asentándose en el conurbano bonaerense. Su principal actividad sería el trabajo en la industria frigorífica. Con ellos arribaron también sus costumbres y su música. Los primeros chamameceros en llegar a la gran ciudad entre las primeras décadas de este

periodo, difícilmente imaginaban que aquella música nacida en parajes rurales, con mezcla de castellano y guaraní, alcanzaría, posteriormente, los horarios centrales en las emisoras de radio de la época. Ejecutado con instrumentos europeos, el chamamé se desarrollaba sobre un pie binario superpuesto a una ternariedad rítmica, lo que generaba diferentes acentuaciones y desplazamientos. Compuesto en modo mayor y menor y sujeto a los parámetros tonales y estructuras formales clásicas, en los textos abundan temáticas referidas a la nostalgia del pago natal y descripciones de paisajes o situaciones amorosas que se añoran. La idea de partir y regresar, ese amor lejano y la idealización del lugar de origen reflejan el imaginario de los provincianos que arribaron a la gran ciudad en los primeros decenios del siglo XX.

Entrada la década de los cuarenta el chamamé ya tenía su lugar en los salones de la gran capital. Con el impulso de la actividad radial esta música adopta diferentes formatos. Hacia los años cincuenta el compositor y acordeonista Raúl Barboza realiza sus primeras grabaciones para RCA Víctor con el *Conjunto Correntino Irupé*. En una entrevista con Lalo Mir para el programa televisivo *Encuentro en el Estudio* el músico expresa que en ese entonces la única manera de estar cerca del chamamé en Buenos Aires era tocando en los bailes (Encuentro en el estudio, 2012: 00:12:10). Habiendo transitado por el chamamé más ortodoxo y aprendido de los grandes maestros, Barboza tenía el deseo de que la gente se sentara a escuchar su música de una manera distinta a la de los bailes (Encuentro en el estudio, 2012: 00:12:30).

Muchas de las músicas folclóricas de origen rural cuya función era el baile sufrieron transformaciones al ingresar a la industria. Adoptaron otras maneras de producción ampliando sus materiales, su función original, sus canales de circulación y su público. A ello se refiere Diego Fischermann en *Después de la música. El siglo XX y más allá* (2011):

A lo largo del siglo persistirían las formas más ligadas a funcionalidades extra estéticas -la danza, los ritos sociales de seducción y nuevos usos como la meditación o la ambientación- al tiempo que, no siempre de manera consciente, algunos músicos buscarían -y encontrarían- formas de trascender esas funciones incidentales y de ahondar en la especificidad musical, es decir, en su posibilidad de ser escuchada con atención excluyente. (p. 71).

El autor entiende como *música para escuchar* a aquellas formas musicales despojadas de una funcionalidad social. En el caso de Barboza empezó a experimentar con los ritmos, las formas y los materiales de la música del litoral. Esto trajo

consecuencias para los bailarines que de repente quedaban «con la pata en el aire» (Encuentro en el estudio, 2012), lo que no sucedía porque el acordeonista no interpretara bien el chamamé, sino que lo hacía de una manera diferente.

Si se toma como referencia la obra más representativa del compositor *Tren Expreso*, se puede advertir que la dificultad para bailarla de manera tradicional aparece desde el inicio. Compuesta para violín, percusión, guitarra, bajo y acordeón la obra puede dividirse en dos secciones que se suceden. La primera presenta eventos desordenados sobre un tempo poco definido que va cobrando isocronía de manera gradual mediante un acelerando al unísono. Una vez que el tempo se establece y se ajusta a una métrica regular se desarrolla la segunda sección en la cual podemos identificar una melodía tonal cantable que se repite. A su vez esta sección se puede dividir en dos partes. La primera en tonalidad menor y la segunda en su relativo mayor. Estas dos secciones se repiten alternadamente hasta culminar la obra con un desacelerando al unísono.

Si bien la danza del chamamé no posee una estructura coreográfica fija, como sí la tienen, por ejemplo, la danza de la zamba o la chacarera, resulta muy importante para los bailarines que el ritmo esté bien establecido desde un principio. El efecto que produce el inicio de la obra es un desvío de orden estructural para la danza. Por supuesto que hoy en día los bailarines contemporáneos encontraron la manera de producir una coreografía, pero para la época este estilo de chamamé fue muy resistido por los sectores más conservadores del folclore y las programaciones de los festivales folclóricos nacionales.

Los interrogantes que surgen son: ¿Cómo aparece el chamamé dentro de la obra *Tren Expreso*? ¿Cómo se construye la imagen del tren? ¿Con qué materiales trabaja? ¿Existe alguna relación entre los materiales y el contexto de producción de la obra? ¿Se puede pensar la música de Barboza como una vanguardia? ¿Cómo lo hubiera trabajado la vanguardia europea? ¿Cómo lo hubieran hecho los compositores tradicionales de chamamé?

Sonido y contexto

A partir de la irrupción de las vanguardias europeas a principios del siglo XX, se abrió un vasto campo para la experimentación y utilización de una amplia paleta de sonidos. No sólo eran considerados materiales musicales los sonidos provenientes de instrumentos tradicionales, sino que se incluyen los ruidos de las máquinas o de objetos

cuyo fin primario no es producir música. Por ejemplo, el sonido que surge al rasgar las hojas de los diarios o el timbre de una casa. Esta perspectiva supera la diferenciación clásica entre sonido, ruido y silencio, y admite que cualquier sonido puede ser utilizado para construir un discurso musical. Asimismo, se amplían las formas de ejecución de los instrumentos con la exploración de las técnicas extendidas, se fabrican nuevos instrumentos o se utilizan objetos cotidianos para realizar obras, se altera la proporcionalidad de las partes entre sí y el todo mismo. El tiempo es desorden, el ritmo impredecible. Las relaciones interválicas del sistema tonal desaparecen. Los finales no cumplen con las expectativas. La continuidad se rompe. Hay melodías que no progresan. Las voces son roncas y rotas. El silencio también opera como material al igual que una idea, concepto o imagen.

“En el arte, el material es todo aquello de lo que dispone el artista para realizar su obra. Si el material es mutable, es su acumulación en la cultura humana lo que amplía las posibilidades de su transformación” (Alvides, Matilde y Belinche, 2015: 2). Sobre la base de esta cita podríamos decir que las rupturas que se generan en la música en el siglo XX tienen que ver con las transformaciones en la manera de vivir de las personas. La materia prima de la que disponen los compositores para producir nuevas formas es moldeada previamente en el contexto cultural en el que vive cada uno.

En este sentido los materiales utilizados en *Tren Expreso* tienen un vínculo con el entorno sonoro que el compositor frecuenta en su cotidianidad. Él mismo se refiere a la influencia de ello en sus composiciones en una entrevista para Encuentro en el Estudio:

Cuando la gente de Corrientes que vive en el campo se levanta tiene el zorzal que canta, el arroyo que está al lado, el silencio [...] su música sin ninguna duda tiene que ser distinta, y está emparentada con el espacio, con la geografía [...] Yo nací en una ciudad de cemento. Si bien es cierto que tengo el origen guaraní [...] cuando yo me despierto encuentro el ruido de las motos, los camiones, las bocinas, la sirena de los bomberos, la policía, todo. (Encuentro en el Estudio, 2012).

Lo que expresa Barboza subraya un rasgo de época: un compositor que desde la ciudad interpreta una música folclórica de una manera particular y con un trabajo distintivo de los materiales sonoros.

En *Tren Expreso* la idea que prima es el arranque, la marcha y el detenimiento de un tren. Esta imagen está construida de diferentes maneras a lo largo de la obra. Los primeros eventos sonoros que aparecen nos remiten a una estética muy distinta a la de un chamamé tradicional. Además de no estar organizada tonalmente ni poseer un tempo regular en la primera sección, tampoco se puede distinguir perceptualmente entre una figura y un fondo. Se trata de una trama compleja de sonidos sueltos que se superponen y generan un efecto de extrañamiento. Predomina la utilización de clusters y sonidos onomatopéyicos que cualitativamente se asemejan a los de un tren. Uno de ellos es, por ejemplo, el sonido que se produce por la entrada y salida de aire del fuelle del acordeón. La sensación del arranque se genera a partir de que todos los eventos se mueven en homorritmia juntándose cada vez más en el tiempo hasta definir un patrón rítmico estable. A esta regularidad temporal la podemos enmarcar en un compás de 3/4 que estructurará toda la obra. A la base rítmica se le superponen sonidos que hacen referencia a bocinas y sirenas remitiéndose a un contexto urbano.

La marcha del tren va de la mano del desarrollo de la obra. Se distingue una sección más organizada en lo tonal y con un ritmo regular donde se puede diferenciar una figura y un fondo. En la primera parte la figura está compuesta de un material melódico corto que se repite sobre los grados pilares del modo menor ajustando las alturas a los cambios armónicos. Esta melodía ejecutada por el acordeón está organizada sobre la subdivisión ternaria generando desplazamientos rítmicos y acentuaciones que contrastan con la estructura rítmica del fondo. Es una melodía que progresa, asimilable al chamamé, aunque en un contexto estéticamente diferente. El trabajo sobre la subdivisión ternaria y los cambios armónicos generan la sensación de movimiento.

La segunda parte se desarrolla sobre el relativo mayor y presenta un nuevo material melódico que trabaja con notas largas y eventos con mayor separación en el tiempo. El desarrollo armónico también progresa: se enriquece con dominantes secundarias y acordes disminuidos.

La repetición de la primera sección retoma el clima sonoro “ruidista” con algunas variaciones. Se incrementa el uso de disonancias y sonidos sin relación. A diferencia del inicio de la obra, el tempo es regular y se pueden distinguir dos planos texturales: un fondo que mantiene el patrón rítmico en 3/4 y armónicamente se establece la sonoridad del modo menor. A ello se le superpone una masa sonora de ruidos y clusters que sustentan la idea de remitirnos al contexto urbano y la imagen del tren en movimiento.

La segunda sección se repite produciendo una sustitución tímbrica. El violín ejecuta la melodía primero y luego la retoma el acordeón. La figura se complejiza con apariciones momentáneas de otra línea melódica ejecutada por el violín con notas largas, ligadas y en un registro más agudo que la melodía principal. A nivel formal se sustrae un fragmento de la última parte.

La obra culmina retomando el clima sonoro de su inicio y realizando el movimiento rítmico inverso: una desaceleración progresiva al unísono hasta finalizar la obra.

A pesar del contraste entre las secciones la unidad de la obra se mantiene gracias al ritmo continuo del fondo. Es así como de la organización de los materiales provenientes del entorno sonoro del compositor se construye la forma de la obra.

La construcción poética de la obra

Podríamos decir que toda la obra *Tren Expreso* es una metáfora del tren pero, como diría Ricardo Piglia (2011), “un cuento siempre cuenta dos historias” (p.1). En la composición de Barboza la historia 1 salta a la superficie sin dificultad y es siempre la misma: el tren. La historia 2 es un género musical: el chamamé.

Ahora bien, el compositor podría haber tomado solamente los ruidos y sonidos no tónicos para construir la narración sonora del recorrido del tren y, aun así, seguiría correspondiéndose con la temática que sugiere el título de la obra. Por supuesto que esto generaría un cambio formal importante y el análisis del apartado anterior sería distinto.

Al incorporar el chamamé al relato de la historia del tren, se abre un campo reconocible para el oyente. Lo interesante es cómo sucede esta incorporación a la trama y qué rol juega en la construcción poética de la obra. Lo primero que hace Barboza es comenzar de una manera diferente a la del chamamé tradicional. Las formas clásicas del chamamé no presentan introducción. Comienzan directamente exponiendo el tema A y luego el tema B repitiendo alternadamente las veces que el compositor crea necesario. Existen excepciones donde se incluye un tema C. En *Tren Expreso* el chamamé tarda mucho en aparecer lo que produce un desvío en la expectativa del público. Cuando llega resulta extraño y fuera de contexto en relación a los eventos sonoros que lo anticipan. En la mitad de su desarrollo es interrumpido por los ruidos generando un desvío. En su segunda aparición se acorta su presencia. La desaceleración final conduce al cierre de la obra, pero la acumulación de tensión en el último acorde genera la sensación de que las dos historias no se resuelven nunca.

Si se tomara para el análisis la historia del tren por separado podría remitirnos a cualquier espacio y tiempo. Pero si la analizamos en vínculo con la historia 2 la perspectiva cambia. Es el chamamé el que enmarca a la obra en un tiempo y un espacio reconocible para el oyente. Asimismo, es portador de una identidad litoraleña, argentina y latinoamericana. Según Coriun Aharonián (1993) algunos de los factores de identidad de la música latinoamericana son los desplazamientos y acentuaciones rítmicas, las agrupaciones irregulares, como, por ejemplo, los quintillos en la melodía de la segunda sección, la repetición (en este caso del ritmo del fondo), la superposición de agrupaciones binarias y ternarias, es decir, la polirritmia.

A la vez el chamamé forma parte de la construcción poética del movimiento del tren. Entonces esta obra no podría ser analizada sin tener en cuenta el todo, es decir que no podríamos separar el contenido de su forma.

Consideraciones finales

En *Las Tres Vanguardias* (2016) Ricardo Piglia utiliza el término vanguardia para referirse a aquella capacidad de innovación que toma en cuenta lo que sucede alrededor, no para cosificarlo y repetirlo, sino para construir la “liberación de las formas”.

Raúl Barboza se destaca como una excepción dentro de la generación de chamameceros de la década del sesenta en Argentina, en la cual el rock y el pop dominaban como espacios propicios para el desarrollo musical en las ciudades. Desde la temática del tren, símbolo de las sociedades modernas, hasta la manera de presentar los materiales, Barboza expresa la intención de romper con los estereotipos clásicos a través de la exploración de maneras diferentes trabajar con los materiales de la música popular, produciendo una alternativa a las formas ya existentes y sin perder la identidad. Esto demuestra que la capacidad de ruptura y la producción de desvíos en la percepción están presentes en las producciones contemporáneas de música popular argentinas. Históricamente este atributo ha quedado ligado exclusivamente a las producciones de música de las vanguardias europeas del siglo XX. La diferencia radica en cómo trabaja cada cual con la percepción. Por ejemplo, si los compositores de la vanguardia europea tomaran la temática del tren como idea, probablemente no habrían brindado ningún marco de referencia para que el oyente pudiese reconocer que la obra se trata del arranque, la marcha y el detenimiento del tren. A su vez, habrían evitado cualquier tipo de relación con un género musical reconocible para el público.

Si tomamos la idea de música popular planteada por los musicólogos, aparecen ciertas limitaciones a la hora de abordar el análisis de composiciones como *Tren Expreso*. La obra analizada no cumple con la condición de antigüedad y no se produce en un espacio-tiempo remoto, por lo tanto, no sería considerada para su estudio según esta perspectiva. Esta mirada ha contribuido a la construcción de imágenes erróneas sobre lo latinoamericano al reducir a la música de este continente a los cantos rituales de los pueblos originarios.

En otro aspecto, *Tren Expreso* no responde al modelo formal y estético del estereotipo industrial de folklore instaurado por la ideología liberal en las primeras décadas del siglo XX. En primer lugar, su intención compositiva no está dirigida a estimular la danza, motivo por el cual la preocupación por la estructura simétrica no existe. En segundo lugar, no posee letra, lo que abre un campo subjetivo para la interpretación del oyente. En último lugar, la temática que trabaja no presenta relación con las costumbres y vivencias del ámbito rural.

Para finalizar, queda evidenciado lo complejo que resulta el abordaje analítico de esta obra desde una única perspectiva. En el presente escrito se propone abordar el análisis musical desde varias miradas. En primera instancia se pudo identificar cambios en la funcionalidad de esta música en vínculo con el crecimiento de los medios de comunicación y la industria musical que potenciaron la experimentación y construcción de otras maneras de producción musical.

En segunda instancia, y en relación al contexto cultural del siglo XX, se vinculó la incorporación de nuevos materiales musicales que, si bien ya existían, comenzaron a ser incluidos en las composiciones de música popular como *Tren Expreso*.

Finalmente, la obra analizada también permite su abordaje partiendo de la idea de doble causalidad en el arte que desarrolla Piglia sobre la forma del cuento y la manera en que opera la metáfora en la construcción de imágenes ficcionales en la música.

El desafío que queda planteado para seguir reflexionando es el de poder pensar posibles modelos de análisis propios y situados en lo latinoamericano, que permitan advertir los rasgos más sobresalientes de la música del siglo XX en nuestro país.

Referencias bibliográficas

- AHARONIÁN, Coriún. (1993). “Factores de identidad musical latinoamericana tras cinco siglos de conquista, dominación y mestizaje”. En *Hacer música en América Latina*, Montevideo: Tacuabé.
- ALVIDES, Matilde y Belinche Daniel (2015). “Materiales”. En *Colección Textos Breves N° 1*. La Plata: Facultad de Bellas Artes UNLP.
- BELINCHE, Daniel (2011) *Arte, poética y educación*. La Plata, Argentina: Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata.
- Encuentro en el Estudio (2 de marzo de 2012). Raúl Barboza [Archivo de video].
Disponble en: <https://www.youtube.com/watch?v=i3fHPeSjqy0>
- FISCHERMAN, Diego (2011). *Después de la música: el siglo XX y más allá*.
Recuperado de:
<http://fba.unlp.edu.ar/introducciony analisis/archivos/b/Despues%20de%20la%20musica-El%20siglo%20XX%20y%20mas%20alla%20-Diego%20Fischerman.pdf>
- HOBSBAWM, Eric (1999). *Historia del Siglo XX*. Buenos Aires: Crítica.
- PIGLIA, Ricardo (2011). *Formas Breves*. Buenos Aires: Anagrama.
- PIGLIA, Ricardo (2016). *Las tres vanguardias. Saer, Puig, Walsh*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

EL IMPACTO DE UNA FIESTA CUIR EN EL CONURBANO: LA
EXPERIENCIA DE LA FIESTA FRESCA - Rivero Rebossio, Juan; Ruiz,
Mariela y Boso, Lu
UNGS

Resumen

En esta ponencia se aborda el desarrollo de la *Fiesta Fresca* en el noroeste del conurbano bonaerense y los sentidos de pertenencia que promueve esta celebración cuir en la comunidad LGBTQI+ de la zona. Esta temática nos pareció de interés ya que las fiestas cuir han sido fenómenos históricamente anclados a la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (CABA) mientras los movimientos y expresiones que reivindican las diversidades de género en la periferia no han sido investigados ni visibilizados de igual forma.

Ante el surgimiento y popularización de esta fiesta realizada una vez por mes, nos preguntamos qué sentidos identitarios se articulan entre les asistentes y organizadores en vinculación a otras experiencias nocturnas, ya sea en boliches heteronormativos de la zona como en boliches y fiestas de la comunidad en CABA. Para ello, proponemos una investigación basada en una serie de observaciones y luego en el análisis de entrevistas realizadas a les participantes en la fiesta del 24 de mayo de 2023, de modo de recoger las valoraciones y sentidos atribuidos al espacio festivo. Además, sumaremos la noción de subcultura desviada sintetizada por Howard Becker y las herramientas analíticas desarrolladas por Claudio Benzecry en *El fanático de la ópera* para comprender las motivaciones y trayectorias de la comunidad de la “Fresca”.

De la cultura ballroom a la *Fiesta Fresca*



Todos buscan dejar una marca en el mundo. Pero luego lo piensas, y sabes que lo has hecho si algunas personas recuerdan tu nombre. Entonces ahí has dejado una marca. No tienes que llegar a todo el mundo. Creo que es mejor solo disfrutarlo. Paga tus deudas y solo disfrútalo.
Dorian Corey, en el documental *Paris is burning*.

En la década de 1950, surge en la ciudad de Nueva York un espacio de fiestas de la comunidad LGBTIQ+ como espacios de resistencia y reivindicación, conformados principalmente por mujeres trans y hombres homosexuales, en su mayoría de origen afrodescendiente y latinoamericanos inmigrantes. Las personas que se presentaban en estos espacios eran pertenecientes a un grupo específico de la comunidad que consideraban estos lugares como sus propios refugios ya que eran expulsadas de sus casas de nacimiento por no cumplir con la heteronorma. Fueron los primeros espacios donde se llevaron a cabo las *batallas de drags*, que en su momento denominaron *ballrooms*, buscando volverse legendarios en su comunidad, ya que por fuera de ella sería imposible alcanzarlo. En latinoamérica, estas experiencias de socialización también son posibles de visualizar en las principales ciudades: los clubes y las turmas de los jornais cariocas, los grupos lésbicos de las beeter o “fiesteras” en Buenos Aires, las asociaciones de los “felipitos” en Bogotá (Figari, 2011).

Sin embargo, es hacia fines del siglo XX y comienzo del XXI donde este tipo de fiestas empiezan a consolidarse y obtener visibilidad pública en nuestro país, principalmente en Ciudad de Buenos Aires y grandes urbes del interior del país, como un espacio diferenciado respecto a fiestas y boliches heteronormativos, y respecto de

otros modos de socialización de la comunidad (Bilski, 2016), (Sivori, 2005). En los últimos años se empezaron a organizar en distintas zonas del conurbano, siendo *La Fresca* una de las que mayor convocatoria ha desarrollado en muy poco tiempo desde su primera edición (septiembre de 2022), con asistentes del oeste, noroeste y norte del Gran Buenos Aires. Ésta se realiza aproximadamente una vez por mes en diferentes locaciones del ex partido de General Sarmiento (San Miguel, Malvinas Argentinas y José C. Paz) y en diferentes días del mes, por lo general un día pre feriado o los viernes.

De modo de comprender el crecimiento y popularidad de esta iniciativa cultural, este trabajo de investigación se pregunta qué significados y representaciones se le otorga a este espacio alternativo respecto de otras formas festivas del territorio y de la comunidad. A modo de hipótesis inicial, la fiesta *La Fresca* es pensada como un espacio de resistencia identitaria, en tanto busca diferenciarse de las fiestas porteñas de personas LGBTIQ+ y de otras fiestas del conurbano heteronormativas.

Para poder llevar a cabo nuestra investigación hemos realizado un trabajo de campo que consistió en la ejecución de entrevistas a las personas que asistieron a la fiesta y a aquellos que la organizaron. Además, contamos con observaciones participantes en la fiesta del día 24 de mayo del año 2023 y se tomaron diferentes registros, tales como grabaciones de audio y audiovisuales.

A través de una metodología de observación participante se puede constatar como en la fiesta *La Fresca* los asistentes manejan ciertos códigos/valores que reflejan esas particularidades que los diferencian con respecto a otras fiestas heteronormativas. Para el autor “la etnografía... captura la forma del apego a la práctica. Nos permite entender los matices y la diferenciación interna así como una comprensión de los patrones de regularidades” (Benzecry, 2012: 35). Uno de los espacios por medio del cual se establecen ciertas formas de comportamiento y sentido de pertenencia es en las filas, antes del ingreso al establecimiento. Allí fue donde los entrevistadores comenzaron a indagar y preguntar a los asistentes sobre las particularidades que nos interesaban para la investigación.

Este corpus nos permitirá, en primer lugar, desarrollar la descripción de la iniciativa nocturna, los principales acontecimientos y hechos que protagonizan los actores analizados. En segundo lugar, a partir de los relatos de los asistentes y organizadores, podremos comprender las motivaciones y significados que se pueden identificar en sus experiencias festivas, y cómo aparece representado el conurbano según los protagonistas en la fiesta *La Fresca*.

‘Curar la mirada del mundo’ desde el conurbano



Esa es la clave de esta vida: no tomársela muy en serio. Es así como comienza la fiesta. Cuando te tomas la vida demasiado en serio, es difícil divertirse. Si te ríes de tus dudas, miedos y fracasos, la vida te será mucho más sencilla. La vida es para celebrarla, así que comprométete a disfrutarla.

RuPaul, en su programa RuPaul 's Drag Race.

Los registros sobre fiestas de la comunidad LGBTIQ+ en Buenos Aires son amplios y de todo tipo, desde análisis académicos hasta libros, pero por sobre todo viven en los relatos e historias de la comunidad. Lo cierto es que todos estos espacios han estado centralizados en las capitales y grandes urbes desde sus comienzos, por lo que resulta interesante como parte de esta investigación realizar una breve descripción de la vivencia al asistir a esta fiesta.

Al llegar al lugar a la medianoche, nos encontramos con una fila de personas sobre la calle Consejoal Tribulato, vestidas por fuera de lo regular y convencional de las lógicas heteronormativas, siendo muy visibles en la vía pública ya que es un área con muchos bares y boliches bailables. Cuando entramos mostramos la entrada que compramos por la página web (\$1.500), nos revisó el personal de seguridad y más adelante uno de los organizadores nos recibió con un balde lleno de chupetines, entregando uno a cada persona que entraba a la fiesta. Según estimaciones dadas por los organizadores, esa noche entraron 270 personas.

Una vez dentro, nos encontramos con un espacio donde había un cartel de neón en formas de alas con los colores de la bandera del orgullo en el cual podías posar frente a él y sacarte fotos simulando tener esas alas. En el techo había un cartel colgando desde el mismo que dice FRESCA, rodeado de ocho bolas de espejos. El establecimiento contaba con una especie de VIP/Escenario, donde luego se dio la batalla de drag queen pautada para el evento. Por otra parte, la cabina de DJ lucía una bandera del orgullo muy grande en su frente mientras que detrás del disc jockey hay una pantalla donde se ven imágenes de la drag ícono de la fiesta llamada *La Gorda Fran*.

A pasos de la cabina había un stand para poder pintarte con brillos atendido por una maquilladora artística y frente a este, en una de las paredes de la cabina del DJ, se encontraba un cartel que en su parte superior dice “PARA MI LA FRESCA ES” y contaba con una fibra al costado para que las personas puedan dejar su testimonio. Aquí ya se pueden comprender muchas de las apreciaciones que se articulan entre los asistentes a la fiesta: ‘ser libre’, ‘amor’, ‘sentirme libre’, ‘respeto y amor’, ‘amigues’, y la más repetida ‘libertad’. Por otro lado, y para nuestra sorpresa, los baños tenían carteles con distinción de género binario HOMBRE/MUJER, en tanto es un boliche con lógicas heteronormativas alquilado para una fiesta que busca quebrar esas dinámicas.

Por otro lado, resulta muy importante mencionar que la fiesta cuenta con una conductora, una animadora que lleva adelante los acontecimientos de la fiesta, hace concursos, presenta las drags, alienta al público: su nombre es *La Gorda Fran*. Esta se ocupa, entre tanto, del momento en el que regalan champagne al grupo “más quilombero”, en base a la consigna de llamar mucho la atención para ganar. Muchas personas saltaban, gritaban, e iluminaban con linternas, de tal manera que llamaban la atención para poder quedarse con el premio.



A continuación, se dio comienzo a la batalla de drag con una presentación de La Gorda Fran de lip sync, también conocido como playback, que sincroniza movimientos labiales simulando cantar en vivo sobre una canción, en este caso, icónica de la cultura pop. Posteriormente, fue ovacionada y habló sobre la importancia del drag con un discurso que cerró valorando a esta expresión artística como “la cura para la mierda del mundo”.

En la primera performance se presentó a *Jankithi*, quien bailó diversos estilos musicales, entre ellos se encontraba la presencia del Vogue en su coreografía (este estilo de baile es una forma estilizada y moderna de house dance donde los movimientos suelen ser dramáticos y muy exagerados). El público puso toda su atención en lo que estaba pasando en el escenario, en analogía a lo que sucede en un recital, la fiesta no continuaba al margen, sino que el show era todo en ese momento.

La segunda drag en dar su show fue *Glitter Queen*, que entró con un tapado de pana que se sacó al comenzar la primera canción. Ella tenía una peluca rosada y un conjunto muy colorido de top y pollera con botitas con tacón y medias de red. La primera canción que sonó fue *The Edge Of Glory* de Lady Gaga en su versión en vivo, seguida de *Judas y Aura*, de la misma cantante y en su versión en vivo, por lo cual imita todo lo que dijo la cantante en su show, literalmente jugando a ser una popstar. La gente la alentaba y ella comenzó a tirarse el agua de una botella sobre todo su pecho, acto seguido la multitud enloqueció.

La tercera y última performer es *CaneXxx*. Comenzó su repertorio con la canción de Dua Lipa, *Physical*, bailando en el piso con movimientos de altísima dificultad;

saltaba y daba vueltas en el aire finalizando con la icónica bajada al piso del vogue, llamada *drop dead* (es un giro en el cual la persona va a ir metiendo una de las piernas bajo el muslo y la otra estirada con toda la espalda sobre el suelo), acto seguido se levantó, saltó del escenario al público, llegó al suelo y comenzó a bailar y hacer acrobacias entre toda la gente.

Al terminar las batallas de drags, *La Gorda Fran* habla sobre el valor del *drag popular*, la autogestión de sus propias obras performativas, y pidió que colaboren a modo de “pasar la gorra” pero en una frapera. Finalmente, se solicitó al público que ovacionen una a una a las performer para saber quién ganó, lo que dio como ganadora a la bailarina *CaneXxx* quien se quedó con el premio en efectivo (no dijeron cuánto dinero ganó) mientras se volvió a mencionar que sirve mucho para la autogestión de su arte.

Luego del cierre de las batallas, la presentadora anunció un show de un grupo de tres chiques que eran bailarines, en aspecto andróginos, que vestían les tres un conjunto de ropa igual entre sí, pantalones grandes estilo oversize y un top blanco. Luego de este grupo fue presentado otro, conformado por jóvenes que también comparten una corporalidad que no se corresponde con los atributos vinculados socialmente a su sexo. En este caso, si bien no tienen el mismo vestuario, ambas compartían un estilo muy marcado típico de los 2000. Luego de la presentación de los grupos, *La Gorda Fran* se despidió y pidió que sigan disfrutando la fiesta, anunció que pronto se dará a conocer una nueva fecha para el próximo evento y a partir de ahí siguió la música hasta terminar la fiesta.

Un espacio para sentirse bien



Me siento un poco libre porque es una fiesta en donde te sentís cómodo, es un espacio en donde todos están más liberados de ciertas ataduras que impone la sociedad.

Relato de uno de los asistentes de la fiesta.

Durante el análisis de las entrevistas realizadas como parte del trabajo de campo en la fiesta Fresca, se pudo dar cuenta de algunos rasgos específicos que caracterizan y oponen a fiestas nocturnas realizadas en boliches con tendencia heteronormativa. Tal como señalan Blazquez y Lugones (2014) en su estudio de la nocturnidad homoerótica en la Córdoba de los 80', estos lugares como la Fresca "se transformaron en "refugios" donde fue posible encontrarse y (re)conocerse" dentro de la comunidad. Los asistentes entienden a la fiesta Fresca como un lugar donde pueden desenvolverse con naturalidad y libertad, apropiándose de un espacio donde los prejuicios y las discriminaciones no forman parte y eso hace que sea una experiencia agradable para ellos.

Asimismo, las narraciones de las entrevistas deslumbran que el ambiente se percibe distinto a otras fiestas, las interacciones entre grupos de amigos se da en un marco de "buena energía", tranquilo y dentro de una misma comunidad: "acá se siente todo en paz, (...) y allá hay mucha competencia en los boliches normales" afirma otro asistente habitual de la fiesta. Respecto a esta última declaración, damos cuenta cómo los actores etiquetados como desviados, en términos de Becker (2009), reconocen su alejamiento de la norma y, por lo tanto, conforman un grupo social que los identifica en la misma práctica: no corresponder a la heteronormatividad. Así, el autor de *Outsiders* explica que en sus lógicas asociativas e identitarias los agrupa el rechazo a las prácticas y modos de socializar en una fiesta convencional, en palabras del sociólogo, manifiestan "un repudio generalizado contra las normas morales convencionales, las instituciones y el mundo de las convenciones en general" (Becker, 2009: 58).

Por este motivo, la fiesta se organiza bajo valores y dinámicas diferentes a las realizadas por boliches de la zona, en línea a formas y prácticas similares a una popular fiesta de Capital Federal denominada fiesta Bresh. Es así que los asistentes, frente a lógicas mercantiles donde se despersonaliza el consumo de quienes lo producen, en la Fresca se sienten parte de los mismos objetivos que los organizadores, se sienten escuchados y atendidos en la idea de pasarla bien en la noche, según la visión de quienes gestionan y asisten a la fiesta. Ejemplo de ello es cuando, al entrar al boliche, se regalan chupetines a quienes van ingresando, sumando lógicas de kermesse y festival como

stands de maquillajes y carteles que promueven la participación de los jóvenes participantes.

Los organizadores, a su vez, tienen las mismas búsquedas que los asistentes a la fiesta, piensan en valores como la unión y el respeto distinguiéndose de otros espacios: “que no sea el típico baile que pasas y te codean, te miran de arriba a abajo”. Además, los asistentes remarcan que la experiencia es gratificante en gran parte porque está gestionada por personas como ellos, es decir, desarrollan una fiesta que no “usan”, o pretenden no usar, lo diverso con fines estrictamente comerciales que desvalorice la lucha y las reivindicaciones del movimiento, sino que, por el contrario, promueven un espacio pensado por y para la comunidad LGBTIQ+.

De esta forma, a partir de las observaciones pudimos apuntar los shows de drags, los bailes performáticos, los feedback con la animadora, *La Gorda Fran*, que hacen de *La Fresca* una experiencia comunitaria donde la identidad y la diversidad son aspectos centrales del lugar. En ese sentido, los organizadores apelan a representar cuerpos que suelen ser expulsados o no admitidos en otros boliches y fiestas heteronormativas y los agrupa en un colectivo que los reconoce y apoya en sus identidades. Así lo mencionan sus organizadores: “la diferencia la hace la gente que asiste porque siento que es la gente mal llamada minoría porque en realidad no somos la minoría, (...) somos los no aceptados por la hegemonía”.

Mi vestimenta, mi expresión



Es una fiesta que recién se está haciendo y se respiran aires de libertad.

Relato de una de las asistentes de la fiesta.

Uno de los hitos más importantes y denominadores en común está relacionados acorde a la vestimenta y la comodidad de sentirse libre. Para ello a través de los testimonios de las entrevistas resaltaremos a continuación estas cuestiones.

“Me puedo expresar, y me puedo vestir y actuar como soy en realidad”. En muchas ocasiones ser diferente y no seguir las hetero-normas hacen que las personas se sientan excluidas. Lo que se rescata de un testimonio como este es que no se trata de que *La Fresca* sea una fiesta más, sino más bien es un ambiente que fue pensado para dar cercanía, comodidad y libertad a la gente que asiste a ella.

“Conectar con esa libre expresión y decir bueno acá estoy yo y me luzco”. La identidad es un factor de suma importancia para las personas y conectar con gente que se sientan libres de expresar sus emociones refleja la necesidad de crear una comunidad. Parte de esa necesidad fue la inspiración principal de lxs organizadores del evento además de conectar a través del respeto, la armonía, la “buena vibra” que sucede en la fiesta. “Acá te pones la vestimenta que quieras y no te van a juzgar, rompe con lo estructurado”. Romper con lo estructurado es romper con lo convencional.

Además, resaltan que lo que más sienten al poder acceder a estos espacios es la comodidad. Esto es debido a que se destaca la libertad que sienten de poder actuar como quieren, sin tener que ocultar nada de lo que son sino, todo lo contrario, poder expresarse y actuar sin ser juzgados. Lo mejor que tienen estos lugares sostienen: “La idea es que vos seas feliz y te diviertas y puedas demostrar quien sos” y, sobre todo, la libertad de ser sin el prejujuamiento que la sociedad efectúa por sobre otros, “como soy en realidad” así es como reflejan el sentimiento que les genera. Es significativo ver como destacan que cada uno disfruta la fiesta sin estar pendiente de otros asistentes, pero que, a la vez, sienten que son una comunidad: “encontrás gente como vos mismo, te sentís parte de un grupo”.

Ser cuir en el territorio



...no tenemos que viajar tanto para ir a una fiesta así de divertida, entre esto y una fiesta heterosexual que (...) los hombres te agarran el pelo, tienen esos gestos extraños de macho. En cambio, en los boliches así, son más abiertos, no pasan estas cosas, podés salir tranquila.

Relato de una de las asistentes de la fiesta.

La *Fiesta Fresca* nace de la necesidad que sentían los organizadores de la misma por contar con un espacio para la comunidad LGBTIQ+ en el conurbano, sin tener la necesidad de viajar por horas para asistir a este tipo de eventos en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, en palabras de una de las organizadoras:

(...) básicamente yo literalmente estaba aburrida y dije: ‘en San Miguel no hay ninguna fiesta así’, o sea yo cuando tenía 18 por ahí iba mucho a Puerca; Human; Puebla (boliches porteños) pero bueno, hay que viajar, viste tipo ir venir. (...) así que ahí nació en agosto en realidad la idea y ya fuimos organizando todo para septiembre del 2022.

En lo que respecta a cómo se representa el conurbano, desde las entrevistas se puede dar cuenta que la característica fundamental que prima es la cercanía. El vínculo que se establece con el territorio genera un sentido de pertenencia para la comunidad cuir, les significa tener un espacio en donde la gente de la periferia no se tenga que movilizar durante horas hasta la capital de Buenos Aires, incluyendo no sólo la inversión de tiempo que eso conlleva, sino el padecimiento de quienes sufren maltrato y violencia en el traslado. Una de las asistentes afirma “es más accesible para los del

conurbano, viajar hasta la capital es todo un problema”. Asimismo, les entrevistades sostienen que quienes asisten a la fiesta son los habitantes de los alrededores: “Localidad chica, todos nos conocemos”. Es recurrente observar cómo aseveran que tener un espacio dónde una pueda asistir sin tener que realizar grandes trayectos de alguna manera les tranquiliza, en el sentido de que cuando se viaja hasta los boliches de la capital se sufre discriminación y se está ante la constante mirada crítica de otros.

Por parte de la organización de la fiesta Fresca, se plasman ideas muy fuertes respecto de la diferenciación que ellos perciben entre su propio evento y otros que no son cuir en el conurbano. Las principales diferencias que resaltan son el hecho de que el espacio que ellos conformaron tiene la premisa de vincularlo con un estilo familiar para les asistentes, en donde pueden verse “cuerpos disidentes siendo felices”. En una de las entrevistas al equipo de organización nos contaron sobre un acontecimiento en una *pool party* (fiesta al aire libre con pileta incluida) de la misma fiesta, donde una chica con complejos sobre su cuerpo pudo experimentar por primera vez la exposición de su cuerpo en traje de baño, ya que en ese espacio se sentía cómoda, libre y, por sobre todo, no juzgada por su cuerpo. En esta misma línea, también hicieron mención a la cosificación que sufren hombres y mujeres, aunque sobre todo mujeres, en los boliches y fiesta de índole heteronormativo, ya que desde las mismas publicaciones en redes sociales para publicitar los eventos se hacen con fotos de mujeres objetivadas con el fin de atraer al público, y a la vez, marcando el tono de lo que se espera de las asistentes mujeres, por ejemplo, en cómo y qué vestir.

La Fiesta Fresca bajo la mirada de Becker y Benzecry



La Fresca es familia y es realidad también. Son realidades, cuerpos distintos siendo felices.

Relato de uno de los organizadores de la fiesta.

La experiencia registrada en *La Fresca* se vincula con la teoría propuesta por Howard Becker (2009) en su libro *Outsiders*, donde desarrolla que ante personas que mantienen comportamientos etiquetados como desviados por la cultura convencional, surgen organizaciones de grupos que comparten una suerte de objetivos y obstáculos en común, y que, en consecuencia, formulan una subcultura desviada. Para considerar que existe una desviación, las acciones de los grupos investigados tienen que ser públicas y su vez, ser descalificadas por otros grupos, como en este caso, que en sus prácticas en las fiestas nocturnas heteronormativas han tenido experiencias donde son señalados y diferenciados por la etiqueta impuesta.

Ahora bien, ¿cómo es la cultura de un grupo desviado de la norma, en este caso, la Fiesta Fresca y sus asistentes y organizadores? La singularidad de esta fiesta radica no sólo en que se diferencia de fiestas y boliches heteronormativos, sino que también se diferencia de otras fiestas de la comunidad LGBTIQ+ que se llevan a cabo en Capital Federal. Como bien se pudo observar a lo largo del desarrollo de la investigación, los asistentes y organizadores remarcaron que se diferencian de las fiestas y boliches heteronormativos porque reivindican las luchas de la comunidad LGBTIQ+ y no se enfocan en lo mercantil; y se posicionan como una fiesta que se basa en los valores de la unión, el respeto y la libertad para construir un espacio a todes aquellas que nunca fueron admitidas por la heteronorma y los modelos de belleza hegemónica. Respecto a su diferencia con las fiestas porteñas, adquiere centralidad el factor de la territorialidad: el hecho de que sea una fiesta conurbana -como bien expresaron les entrevistades- brinda ventajas, como la cercanía, y comodidad de poder expresarse como deseen en su ámbito cotidiano. Además, como les asistentes son de San Miguel y zonas aledañas, se construye un espacio familiar y un sentido de pertenencia anclado al territorio.

Retomando los aportes de Becker (2009), cuando se produce una interacción entre desviados que cometieron la misma falta ante la sociedad, éstos en algunos casos logran formar una cultura propia en la que comparten problemas, expectativas, valores, opiniones sobre sí mismos y la sociedad. En esta línea, Claudio Benzecry, en su libro *El fanático de la ópera*, postula que a través de la interacción social que se da entre les

integrantes de una subcultura, permite que ese contacto se convierta en una parte sustancial de la identidad personal.

Reflexiones

El ambiente registrado a lo largo de la investigación es creado desde la organización de la fiesta, que espera poder plasmar un clima agradable, de comodidad, y que fomente una comunidad que sea propia del conurbano con los mismos anhelos sobre el ambiente. Esto se plasma desde la organización en no tener criterios de vestimenta específicos que deben cumplir los asistentes, sino que la idea es que vayan como quieran, y puedan ir vestidos. Además de la cercanía como factor primordial al ser una fiesta que se realiza en el conurbano, ya que es una forma de generar identidad sobre su propio territorio, no solo por compartir las formas de pensar, hacer y sentir. Se trata de que la persona que asista a La Fresca pueda reflejarse ante otros y pueda expresarse sin las convenciones de la sociedad que no comparten.

A lo largo de la investigación se dieron nuevos interrogantes, a partir de cómo diferentes entrevistas resultaron en relatos donde se plasmó que los boliches y fiestas heteronormativos del conurbano son más competitivos y menos amigables en lo general y en lo particular con las personas LGBTIQ+, ¿Qué tanta certeza existe en estas afirmaciones y que tanto no? ¿Qué diferencias podrían existir al respecto entre estas fiestas en la capital y en el conurbano? Además, las ideas de libertad y comodidad han sido otro punto recurrente en las conversaciones registradas, pero ¿Podrían existir limitaciones para otras disidencias que no están siendo contempladas y que deberían re- pensarse desde el núcleo de estas organizaciones? De ser así, ¿Sucede lo mismo en las fiestas de la capital?

Referencias bibliográficas

BECKER, Howard (2009) “Capítulo 1”, “Capítulo 2”, “Capítulo 5” y “Capítulo 6”, en *Outsiders*, Buenos Aires: Siglo XXI.

BENZECRY, Claudio (2012) “Introducción”, “Capítulo 3” y “Capítulo 4”, en *El fanático de la ópera. Etnografía de una obsesión*, Buenos Aires: Siglo XXI.

BILSKI, Mariano (2016) en *Queer Dancing: el circuito LGBTIQ de música pop/electrónica en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires durante la última década* [Archivo PDF]

file:///E:/DOCUMENTOS--NO%20BORRAR--/Downloads/admin.+Gestor_a+de+la+revista,+3950-14782-1-CE.pdf

- BLAZQUEZ, Gustavo y Lugones, María (2014) en “*Cositas fuera de lugar*” *Miradas oblicuas en y sobre una noche cordobesa de inicios de los ochenta* en Dora Barrancos, Donna Guy y Adriana Valobra (ed), *Moralidades y comportamientos sexuales (1880-2011)*. Buenos Aires: Biblos. Recuperado de <http://hdl.handle.net/11086/29620>
- BRATICEVIC, Katia (2011). *¿El mercado amistoso? Entre el reconocimiento social de la diversidad sexual y la inclusión en el consumo mediante la estrategia “gay friendly”*. [Tesis de grado, Universidad de Buenos Aires]. Recuperado de <https://comunicacion.sociales.uba.ar/wp-content/uploads/sites/16/2013/02/Braticevic.pdf>
- FIGARI, Carlos (2012). *El movimiento LGBT en América Latina: institucionalizaciones oblicuas*, en Massetti, A.; Villanueva, E. y Gómez, M. (comps.) “*Movilizaciones, protestas e identidades colectivas en la Argentina del bicentenario*”. Buenos Aires: Nueva Trilce.
- SIVORI, Horacio (2005). *Locas, chongos y gays: sociabilidad homosexual masculina durante la década de 1990*. Buenos Aires: Antropofagia.
- JENNIE Livingston. (1990). *Paris is burning* [París ardiendo]. Miramax, Prestige Productions

ATMÓSFERAS LITERARIAS. UN ABORDAJE DESDE LOS FENÓMENOS
INTERMEDIALES - Maldonado Dolgici, Julián
UNGS

Resumen

Generar efectos estéticos a partir de una combinación de lenguajes para diversificar o profundizar el sentido de lo que ocurre en una narración no es tarea sencilla. Elegir una canción o un disco particular que pueda representar lo que la atmósfera de una narrativa propuesta por un autor requiere, o incluso la búsqueda de una línea estética en diferentes canciones para armar una play-list de Spotify, ya sea de manera profesional o recreativa, tampoco es fácil de hacer. En el presente trabajo abordaré el cruce de fronteras entre medios que permiten a diferentes autores ampliar el universo de sentidos tras proponer uno varios cruces de lenguajes artísticos. Las preguntas que intentaré responder refieren a ¿En qué tipo de atmósfera nos puede involucrar el cruce de fronteras intermediales?, ¿qué criterio de selección tiene un autor para elegir este cruce?, ¿qué intensidad de sentido puede generar una intermediación?, ¿para qué involucrar otro lenguaje en lo literario?

Para realizar esta investigación se abordará la propuesta desde el fenómeno de la trasmediación que expone Irina O. Rajewsky (2005) en *Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality*. Plantearé el trabajo desde la particularidad de dos autores argentinos contemporáneos y con recorrido en la industria cultural, como son Mariana Enríquez, *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016) y Juan Sklar en *Garche* (2021).

Palabras claves

intermediación, efecto estético, literatura contemporánea, lenguajes artísticos.

Los estudios académicos sobre la intermedialidad surgieron con éxito en la década de los '90 en Alemania y han sido desarrollados en aumento en diferentes investigaciones desde ese entonces. Para Rajewsky la intermediación funciona principalmente como un término genérico para todos aquellos fenómenos que de alguna manera tienen lugar en los medios. El cruce de frontera entre medios se genera para

hacer presente en un lenguaje un motivo, estética o discurso particular, se da en la variedad de diferentes medios.

Cada fenómeno se da de manera singular y representa una calidad intermedia distinta, por este motivo la autora propone la investigación separada de cada uno. No pueden darse generalidades en estos estudios ya que siempre son motivos particulares. El enfoque que brinda tiene que ver con una dirección sincrónica para la distinción de los procedimientos, pero no escapa de la dimensión histórica que es donde hacen pie estos fenómenos.

Para esclarecer los diferentes sentidos de intermedialidad Rajewsky propone tres diferentes subcategorías: intermedialidad en el sentido de la transposición medial, en el sentido de la combinación de medios y en el de las referencias intermedias.

Para la primera se centra en la forma en que surge un producto de los medios y es transformado para su adaptación en otro medio. La fuente de esta transformación va a depender de qué tipo de medios se hablen, pero siempre va a ser la primera la “original” y la segunda su transformación intermedia. Esta subcategoría es genérica y se orienta a la producción. Un ejemplo puede ser la película *Distancia de rescate* (2021) de la directora Claudia Llosa que tiene como texto fuente la novela con el mismo título de Samanta Schweblin (2014).

En la segunda subcategoría plantea la combinación de dos medios o formas mediales que dan como resultado la constitución y significación específica un producto. Estas combinaciones se dan siempre en el plano de ese medio particular y lo describe como concepto comunicativo-semiótico por la unión de al menos dos formas de articulación medial. La combinación genuina de estos elementos no favorece más a uno que a otro, sino que posee una formación en la que la fundación plurimedial del género se convierte en su especificidad permitiendo la aparición de nuevos géneros de arte o medios independientes. Un ejemplo puede ser la obra de teatro *La vida extraordinaria* de Mariano Blanco, aquí se ensamblan una artista música, las actrices que protagonizan la obra, y se proyectan videos en conjunto formando un total artístico que combina diferentes medios en las artes escénicas.

Por último, las referencias intermedias son estrategias constitucionales de significado que contribuyen a la significación general del producto. Es decir, los fenómenos, dados materialmente, de evocación de un medio en otro. Con los recursos que un medio posee se incluye referencias de deferentes medios. Un ejemplo puede ser *El beso de la mujer araña* (1976) de Manuel Puig, donde se desarrolla la historia de dos

prisioneros que se cuentan historias de cine. La estrategia de Puig es profunda y debe tratarse de manera particular ya que para la época utilizó novedosas técnicas como hacer ilusión a fundidos a negro para terminar capítulos, describir en profundidad los cameos e iluminaciones de las historias en la narración, y la forma en cómo se relatan las secuencias tal como sucede en el lenguaje audiovisual.

Estas subdivisiones de las posibles prácticas intermediales según la autora, no hace justicia ni a la amplia gama de fenómenos ni a la gran variedad de objetivos que caracterizan el debate de la intermediación en su conjunto, pero sí pueden ser tomados en cuenta como punto de partida para el abordaje de estos fenómenos.

En el cuento “Los años intoxicados”, perteneciente al libro *Las cosas que perdimos en el fuego* de Mariana Enríquez, se cuenta la historia de un grupo de chicas que viven en un pueblo a unas horas de la ciudad de Buenos Aires. Está narrado en primera persona por la protagonista de la historia que se encuentra junto con sus amigas Andrea y Paula. Nos ubica en finales de los 80 y principios de los 90, retratando diferentes años atravesados por gobiernos neoliberales donde la escasez de trabajo se hacía presente y la inflación ocupaba toda la atención de los adultos dejando a este grupo de adolescentes a merced de sus impulsos sin límites. Sumando a la falta de una autoridad presente que guíe y propicie un cuidado, estas jóvenes pasaban sus ratos acercándose gradualmente a drogas más potentes y peligrosas de ingerir a su temprana edad.

Los eventos de terror que relata la protagonista se mezclan con lo divertido que le resulta la violencia y los maltratos al resto de las personas. En este sentido se sienten contenidas entre ellas y continúan divirtiéndose de esta forma, como cuando después de drogarse con prensado (marihuana de mala calidad) se meten en la parte de atrás de la camioneta del novio de una de las jóvenes y van a toda velocidad rodando, golpeando, cortándose y en momentos hasta pierden la conciencia.

El primer momento de intermedialidad ocurre luego de que las amigas conocen a Roxana, una joven de 18 años que vivía sola en un departamento y tenía una lámpara de cristal blanca parecida a las que usan las adivinas, que en realidad se trataba de un pote de vidrio que contenía grandes cantidades de cocaína. Las protagonistas comienzan a drogarse usualmente con esta nueva amiga y cuentan que una vez pusieron el disco *Ummagumma* de Pink Floyd (1968) y se sentían perseguidas por algo en la casa, un toro o un cerdo salvaje. La referencia intermedia nos propone involucrarnos en el momento de persecución imaginaria de las jóvenes con la canción “Several species of small furry

animals Gathered Together in a Cave and Grooving with a pic” en la que el orden de los sonidos remite directamente a lo que podría ser una embestida de animales. En este sentido la autora propicia una intensidad momentánea en la sensación que las protagonistas en estado de inconciencia pueden estar viviendo. Hay una evocación a un medio sonoro que si es conocido por el lector puede imaginar en profundidad el momento sensible que pasan el grupo de jóvenes.

Al año siguiente el grupo se reúne a festejar, junto a otras personas desconocidas, el cumpleaños de Paula en la casa de una de las compañeras de colegio. Consiguen para esa fecha un tipo de ácido de Holanda llamado dragoncito y luego de consumirlo reproducen el disco *IV* de Led Zeppelin (1971). La narradora cuenta que Andrea cambió cuando se puso de novia con su pareja punk y que este chico no le cae bien ni a ella ni a su amiga. La descripción de este nuevo personaje como punk la reconocemos en el mundo de la música punk rock y forma de ser en particular, un joven que disfruta de un género musical que se basa en el descontento con el mundo y búsqueda contracultural. Nuevamente hay una referencia intermedia cuando se narra que el joven llega a la casa en el momento en que suena la “más hippie de las canciones del disco”, la canción a la que refiere desde la traducción de la letra “la de irse a California y encontrar una chica con flores en el pelo” es “Going to California” y el personaje se queja expresando que es de viejos chotos, luego le convidan un poco de ácido y lo toma por que le gusta que sea una droga química y artificial, aunque también dice que es algo hippie.

Las menciones a diferentes concepciones de ser, la autora las refleja en la música: los hippies y los punks como contrarios y mezclados en un ambiente musical y de drogas fuertes. Luego de estos eventos la protagonista relata cómo estaban sintiendo el efecto del ácido y describe el descontrol dentro de la casa cuando comienza a sonar el disco *Led Zeppelin III* (1970). Andrea comienza a bailar y gritar “sobre las tierras de hielo y nieve y sobre el martillo de los dioses”, hablando de la traducción de la canción “Immigrant Song” que posee una mezcla de instrumentos y coros intensos que pueden interpretar el momento que pasaba la amiga. Luego hay una última referencia al disco cuando narra cómo Andrea deja de bailar cuando suena “Since I’ve Been Loving You”: “a lo mejor porque era de blues de amor” para voltear y ver a su novio que se ubicaba sentado en un rincón y asustado por los efectos del ácido. esto molestó un poco al personaje principal que decide acercarse de manera lenta y con mirada temeraria de “bruja” para asustarlo y preguntarle si “tiene miedo”. Luego, desde atrás, Paula le arroja

una tijera que lo golpea en la frente y provoca un derrame de sangre que asusto mucho más al personaje envuelto en un clima de gente desconocida, música fuerte, y drogas potentes.

La referencia intermedia involucra una canción que como dice más arriba es un blues de amor, lento y pesado de la banda Led Zeppelin que se caracteriza por sus sonidos psicodélicos intensos, es emblemática y disruptiva para la historia de la música en general, por esta razón puede generar atmósferas intensas que profundizan al relato de Mariana Enríquez. Un clima que va en aumento con la narración entre el terror y la inocencia de un grupo de jóvenes que juegan con el peligro y las drogas sin contemplar que las acciones que realizan podrían terminar en una tragedia mayor.

En el cuento “Verano 1992” del libro *Garche* (2021) de Juan Sklar, se narra la historia en primera persona del personaje Juan un niño de 11 años de edad que pasa las vacaciones de verano en Villa Gesell con su familia. Aquí hay una historia de amor de verano de niños que se ven envueltos entre obligaciones familiares y tempranos descubrimientos sexuales.

El fenómeno de intermedialidad que encuentro en este cuento sucede en el momento en que el personaje principal, arrepentido de haber besado a otra niña y encontrado en acción por su novia Estefi, le expresa la tristeza a su tía y mentora del enamoramiento, Julieta. Acto seguido Julieta decide sacar de su cartera un cassette que lleva una cinta con la frase “Compilado contra la tristeza” y le dice que si esta triste escuchar muchas veces canciones tristes lo ayudarían a imaginar que está en una película triste y que la canción se la escribieron a él y después va a lograr que la tristeza se quede en la canción y se le va a pasar.

Juan cuenta que logra sentirse identificado con una del compilado, y encuentra esa identificación en la letra de la canción que dice “Habla de una terminal, de ómnibus, de arena. Hay alguien muerto de pena, enamorado de las sirenas. Me acuerdo del consejo de mi tía agarro el cuaderno y empiezo a escribir las frases de la canción que me gustan”.

Si bien es una referencia intermedia en el sentido que Rajewsky concibe las subcategorías, también podemos pensarla como una transposición medial en el momento en que ocurre en parte lo que la letra de la canción cuenta. Juan escribe en su cuaderno las letras que le gustan y representan como:

El ómnibus se ha ido
el amor se ha vencido

quise quedarme, pero me fui

Juan se encuentra arriba del ómnibus despidiendo la playa y con deseos de quedarse para poder continuar expresando su amor a Estefi tal como en la canción de rock del artista Charly García, “Filosofía barata y zapatos de goma” (1990) que expresa melancolía con sus teclados en progresiones de acordes tristes. Pero en este caso, aunque los sonidos son importantes, la letra es en donde se centra el sentimiento de tristeza del personaje que identifica su pena.

El autor decide incorporar una canción representativa del rock nacional de los años 90, y a diferencia de Mariana Enríquez que se basa en lo sonoro de lo interpretativo del lenguaje musical, Juan Sklar trae la parte lírica del conjunto sonoro, proponiendo así otra forma de representar el sentimiento y ampliando poéticamente el sentido del cuento desde una intermedialidad centrada en la transposición escrita.

Referencias bibliográficas

ENRIQUEZ, Mariana (2016). *Las cosas que perdimos en el fuego*, Buenos Aires: Anagrama.

RAJEWSKY, Irina (2005). “Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality”. En *Intermedialités: histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, n° 6, 43-64.

SKLAR, Juan (2021) *Garche*, Buenos Aires: Orsai.

Discografía utilizada

GARCÍA, Charly (1990) *Filosofía barata y zapatos de goma*, Buenos Aires: CBS.

PINK FLOYD (1968) *Ummagumma*, Reino Unido: Capitol.

LED ZEPPELIN (1970) *Led Zeppelin III*, Reino Unido: Atlantic.

----- (1971) *Led Zeppelin IV*, Reino Unido: Atlantic.

EL MUNDO Y SUS FORMAS, UNA VIDA EN JUEGO

UNGS/IDES

Resumen

La gran tradición constituyente del lenguaje audiovisual permite identificar ciertas estructuras presentes en los distintos textos cinematográficos, leerlos y ubicarlos de tal o cual manera según sus características internas y su efecto sobre el espectador. Este trabajo analiza la serie de televisión *Arcane* (2021), adaptación del videojuego *League of Legends*, a través del lente del triángulo narrativo propuesto por Robert McKee en *El Guión* (2011). El objetivo del mismo es determinar qué tipo(s) de trama presenta la serie, sirviendo como ilustración de un guion híbrido.

Palabras clave

triángulo narrativo, *Arcane*, arquitecra, antitecra, minitecra, guión.

Introducción

La gran tradición constituyente del lenguaje audiovisual permite identificar ciertas estructuras presentes en los distintos textos cinematográficos, leerlos y ubicarlos de tal o cual manera según sus características internas y su efecto sobre el espectador. Este trabajo analiza la trama de la serie *Arcane* (2021), guionada por Christian Linke y Alex Yee, según la noción de *triángulo narrativo*, propuesta por Robert McKee en su texto *El Guión* (2011), intentando ubicar a *Arcane* dentro del mismo.

Marco Teórico

Según McKee, las piezas audiovisuales son guionadas siguiendo ciertas estructuras, que se refieren a “[selecciones] de acontecimientos extraídos de las narraciones de las vidas de los personajes, que se componen para crear una secuencia estratégica que produzca emociones específicas y expresen una visión concreta del

mundo” (McKee, 2011:31). Estos acontecimientos, o *golpes de efecto*, creadores de valor significativo a través del conflicto, se plasman dentro de las escenas, que a su vez se componen en secuencias, que conforman actos. El compás de cada una de estas categorías es marcado a través de aquellos acontecimientos de mayor intensidad, culminando en el momento de clímax.

Dependiendo de cómo son estas estructuras, McKee propone tres categorías diferentes que una trama puede seguir: la arquitrama, la minitrama, y la anti-trama. Las tres existen como una triada en espectro, en que un texto puede ubicarse más cerca de una arista que de otra, siendo los menos los casos puros.

Aquellas características pueden plantearse en los siguientes ejes:

- Tipo de conflicto: interior o exterior;
- Tipo de protagonista: activo o pasivo;
- Estructuración del tiempo: lineal o no lineal;
- Motor de la secuencia: causal o casual;
- Nivel de coherencia interna: coherente o incoherente;
- Tipo de final: abierto o cerrado.

Una arquitrama o trama de diseño clásico es aquella cuyo único protagonista atraviesa un conflicto exterior de manera activa, a través de secuencias cronológicamente vinculados de manera causal y coherente hasta llegar a un final cerrado. Es decir, existe o predomina una única trama principal en que un personaje tiene un deseo u objetivo concreto que involucra cambios hacia afuera de su persona, lo cual entra en conflicto con su entorno; Para resolverlo, el protagonista pone en marcha ciertas acciones motivadas que luego servirán de causa para otras acciones en un *continuum* lineal, donde el orden en que suceden es claro; Y las reglas internas del universo ficticio en el que se desarrolla son respetadas desde el principio hasta el final, que resuelve tanto el conflicto como las emociones invocadas a lo largo de las escenas.

Para el autor, tanto la minitrama como la anti-trama existen en diálogo con la arquitrama. La primera, “reduciendo” sus componentes; la segunda, “[dándole] la vuelta, contradiciendo las formas tradicionales para explotar, tal vez ridiculizar, la idea misma de los principios formales” (McKee, 2011:39-40).

Una minitrama o trama minimalista suele tener más de una trama con varios protagonistas, que pueden o no solaparse. El conflicto pasa a ser interno, y el

protagonista tiende a ocupar un rol más bien pasivo o reactivo en las acciones secuenciadas hasta alcanzar un final abierto. Esto es, existen varios conflictos separados, transitados por un abanico de personajes que sirven como protagonistas en sus respectivas tramas “secundarias”; estos conflictos tienen más que ver con tensiones entre pensamientos o sentimientos de estos protagonistas, y su resolución es más una posibilidad a cargo del espectador que algo brindado de manera explícita por lo mostrado en pantalla.

Por último, la anti-trama es aquella trama en que los elementos de la arquitrama aparecen subvertidos, de modo burlón o satírico. El tiempo puede ser no lineal, los eventos se vinculan de manera casual, y tiende a la incoherencia. Es decir, el orden cronológico de los eventos no es, por lo general, fácil de descifrar; la lógica intencional y causal de la trama de diseño clásico es reemplazada por la lógica del azar y la suerte; y las reglas internas del universo ficticio pueden ser quebradas sin que esto suponga una reformulación de las mismas.

Sobre la serie

Arcane es un drama de ciencia ficción situado en la ciudad dividida de Piltover: la facción homónima, donde rigen el progreso, la ciencia y la corrupción, por un lado, y Zaun, o “la ciudad de abajo”, oprimida por esta. La historia sigue a dos hermanas separadas tras la muerte de su padre adoptivo, punto en que la mayor, Vi, es secuestrada y encarcelada por la policía de Piltover, y la menor, Powder, es adoptada por quien tomaría el poder “de facto” de Zaun, Silco. En paralelo, se desarrolla la historia de Jayce, un joven académico que aspira a trabajar con un tabú: controlar la magia a través de la ciencia.

La serie es una adaptación del videojuego *League of Legends*, y toma del mismo ciertos aspectos como sus personajes y el universo ficticio donde se desenvuelve(n) la(s) trama(s), dejando afuera aquello referido a las mecánicas del juego en sí. Fue lanzada en la plataforma *Netflix* como tres entregas de tres capítulos: La primera se sitúa en los comienzos de la carrera de Jayce y la infancia de las hermanas hasta su separación; La segunda, años más tarde, muestra el avance en las tecnologías de Jayce y su involucración en la vida política de la ciudad, la vuelta a la libertad de Vi de la mano de una policía que pretende aliarse con ella para dismantelar un conflicto político que pondría en peligro a toda la ciudad, y la evolución de una Powder ahora alineada con Silco y rebautizada como Jinx; La tercera intersecta e intensifica los rumbos de estos

tres personajes a través del conflicto sociopolítico entre ambas facciones de la ciudad ante una crisis del sistema de narcotráfico llevado a cabo por Silco, sirviendo también como final de la serie.

Análisis

Según a qué personaje se tome como protagonista, la serie puede encontrarse en puntos muy distintos del triángulo narrativo.

Si se entiende a Vi como protagonista, nos encontramos frente a una arquitrama. Desde su punto de vista, el motor de la trama son sus deseos, primero de gestar a través de la revolución violenta un mundo mejor para su hermana, y luego de reencontrarse con ella después de años encarcelada. Estos deseos la llevan, por ejemplo, a robar el departamento de Jayce en el primer capítulo, lo cual desencadena el accidente que da inicio a las tres historias; o a aliarse con la policía Caitlyn, quien se encontraba en medio de una búsqueda del culpable de varios disturbios ocasionados en operaciones de tráfico de lo que puede entenderse como una metáfora del *crack*, resultando ser Powder, ahora bajo el nombre de Jinx, la autora de los mismos.

Vi mantiene siempre un rol activo en la trama: busca información en burdeles zaunitas, se acerca a Jayce para conseguir armamento, sale al encuentro de Jinx apenas puede, y lucha contra los secuaces de Silco para poder llegar a ella. Todo esto se da de manera ordenada cronológicamente, desde la primera escena en que descubre la muerte de sus padres biológicos hasta la última en que se condensa todo su conflicto. Las reglas de cómo funciona el mundo, desde lo referido a lo mágico y los niveles de poder físico y político de los personajes hasta aquellos aspectos de personalidad más internos, mantienen una fiel continuidad a lo largo de la serie.

Los otros dos posibles protagonistas muestran un estado de hibridez más marcado. Centrándonos en el personaje de Jinx como protagonista, la trama se acerca más al modelo de minitrama, aunque también es posible encontrar elementos alineados con la anti-trama.

El conflicto en Jinx es decididamente interno. Su necesidad inicial de sentir validación como miembro de la pandilla de Vi, en el primer acto de la serie, no escapa los confines de su emocionalidad; el efecto exterior en esta búsqueda es insignificante comparado con el conflicto identitario que la atormenta. En el tercer capítulo, por ejemplo, su sensación de abandono al no permitírsele acompañar al grupo en su misión de recuperar a su padre adoptivo Vander, secuestrado por Silco, la hace infiltrarse en la

misma con efectos trágicos: una de sus bombas, que no habían funcionado antes, causa la explosión que mataría a Vander y a la pandilla. Su reacción a esto se relaciona más con una defensa de su posición en la pandilla más que con los efectos tangibles que esta acción tendría: se apresura por declarar sus intenciones de asistir y, al ser secuestrada Vi, prioriza entablar un nuevo vínculo de pertenencia lanzándose a los brazos de Silco.

Esta tensión interna vuelve a cristalizarse a lo largo del segundo y tercer acto, esta vez como una contradicción interna entre su identidad fallada, Powder, y su nueva identidad como la sanguinaria Jinx. Todas sus acciones responden a resolver esta tensión: desde robar tecnologías de Piltover que permitirían la creación de armas extraordinarias hasta su enfrentamiento con un amigo de la infancia de las hermanas, Ekko, Jinx meramente reacciona a atentados contra su identidad por sobre los efectos externos que estas reacciones pueden causar sobre su entorno.

Es en este enfrentamiento, ocurrido al final del séptimo capítulo, que se da un pequeño quiebre en la temporalidad y, al hacerlo, las reglas internas del universo se ven contradichas. En quizás la escena más videopoética de la serie, Jinx y Ekko luchan sobre el puente que une a Zaun con Piltover. Este hecho se muestra a través de una superposición entre el juego de ambos siendo niños y la pelea en un tiempo presente. Ambas corporalidades infantiles aparecen después de todo un arco, estableciendo paralelos en la relación entre ambos personajes en los primeros capítulos y en los últimos. Además de este juego temporal, realzado con una estética inutilizada en el resto del texto, se da un breve salto temporal real, presentando nuevos poderes en el repertorio de Ekko.

Por último, si se toma a Jayce como protagonista es posible una lectura de anti-trama. El conflicto que atraviesa el personaje, su necesidad de mantener su unidad moral en un mundo corrupto, opaca el conflicto que se presenta como obvio o dominante, su deseo de controlar la magia a través de la ciencia. Es entonces que, gracias a la serie de eventos que son claramente motivados en las últimas dos lecturas, pero en este enfoque parecieran más coincidentales, Jayce es llevado por la trama a ocupar un cargo político que no espera, desplazando a su maestro, o a intentar dismantelar las redes de narcotráfico de Silco, que culmina con un niño muerto. Casi todo lo que le ocurre a este protagonista surge de lo inesperado, lo contradictorio, y hasta lo burlón: la explosión causada por el accidente de la pandilla de Vi en el primer capítulo da comienzo a una secuencia que culmina con él consiguiendo los recursos necesarios para llevar a cabo sus investigaciones; un descuido de Jinx hace que se

descubra un cargamento de drogas que impulsa su nombramiento como consejero de la ciudad para poder “ocuparse” de este tipo de delito; su intento, en el último capítulo, de firmar un pacto de paz entre Zaun y Piltover se ve frustrado por el impacto de un misil dirigido al edificio del Consejo.

Este impacto da final a la serie, hecho que trae consigo uno de los aspectos más interesantes de la serie. El misil es lanzado por Jinx luego de presentarle a su hermana dos opciones: matar a Caitlyn para poder volver a ser hermanas, volviendo Jinx a su identidad como Powder y dejando atrás a Silco, o dejarla vivir matando, simbólicamente, a Powder. La elección de la segunda lleva a Jinx a disparar contra Silco, matando nuevamente a su padre adoptivo. Es entonces que la tensión identitaria se resuelve; encontrando esta continuidad, Jinx logra aceptarse como tal, y dispara el misil para concluir lo que ese rol implica: la alineación con un Zaun revolucionario y el terrorismo. El final que se presenta es, en este sentido, cerrado, mientras que deja abiertos los otros dos finales. No se sabe a ciencia cierta qué sucede con la visión de Jayce, y Vi puede reencontrarse de manera física con Powder pero no podrá tenerla en términos simbólicos ni psicológicos porque esta ya no existe. Es decir, la minitrama obtiene un final cerrado mientras que la arquitecra y la anti-trama tienen un final abierto.

Conclusión

Enfrentando estas tres lecturas, es posible concluir que *Arcane* es un híbrido entre los tres modelos de trama ya que, dependiendo del enfoque que se le dé, presenta las características que permiten ubicarla en cualquiera de las tres aristas, siendo Vi la protagonista de diseño clásico, Jinx la protagonista minimalista, y Jayce el anti-protagonista.

Referencias bibliográficas

MCKEE, R (2011). “El abanico de estructuras” en *El Guión*. Alba Editorial, Barcelona.

LINKE y Yee (2021) *Arcane*. Disponible en línea https://www.netflix.com/watch/81446667?trackId=255824129&tctx=0%2C0%2CNAPA%40%40%7Cffe4597f-c13f-48a9-8708-855ed2cff0b8-212062060_titles%2F1%2F%2Farcane%2F0%2F0%2CNAPA%40%40%7Cffe4597f-c13f-48a9-8708-855ed2cff0b8-

[212062060_titles%2F1%2F%2Farcane%2F0%2F0%2C%2C%2Cffe4597f-c13f-48a9-8708-855ed2cff0b8-212062060%7C1%2C%2C81435684](#)

LA RECONFIGURACIÓN DE LOS MONUMENTOS POPULARES Y EL ESPACIO PÚBLICO BAJO LALENTE DE LOS VIDEOJUEGOS QUE APLICAN REALIDAD AUMENTADA - Hidalgo, José UNGS

Resumen

El fenómeno de la realidad aumentada (RA) se incorpora de forma progresiva en la vida de las personas, ganando terreno especialmente en el mundo de los videojuegos. La decisión de integrar esta tecnología nace de observar la obsolescencia en los videojuegos que colocan al jugador en primera persona. En este sentido, se afirma que la inserción de realidad aumentada (RA) permitiría al jugador relacionarse con imágenes mejoradas de las condiciones del mundo real, dando como resultado que alrededor del año 2010, los videojuegos con realidad aumentada (RA) amplíen su compatibilidad llegando a los teléfonos móviles, logrando que algunos obtengan reconocimiento a nivel mundial. El interés de esta investigación es analizar cómo la representación y simulación de paisajes, así como la percepción de monumentos históricos, son reconfiguradas a partir de la mediación de interfaces de videojuegos que utilizan realidad aumentada (RA). Para ello, se examinará el caso del videojuego *Pokémon Go* (2016), diseñado para dispositivos móviles, y su interacción con el parque *El Batallón* en Los Polvorines, ubicado en el partido de Malvinas Argentinas.

Para ello, como fuente principal se abordará la tesis *Antimonumentos, desmonumentalizaciones y monumentos populares* de Mariana Corral⁴, valiéndonos de los conceptos de monumento, antimonumento y desmonumentalización que la autora trabaja, ya que nos permitirán poner en tensión la percepción que se tiene de los monumentos populares, gracias a la reconfiguración de sentido propuesta por el videojuego.⁵

Palabras clave

⁴ Mariana Corral es artista visual, profesora egresada de la Escuela Nacional de Bellas Artes “Prilidiano Pueyrredón” I.U.N.A. (1997). Es integrante del GAC -Grupo de Arte Callejero- desde 1997, colectivo que cruza la producción artística con la práctica activista vinculada a la lucha de los organismos de DDHH en Argentina, y la denuncia de las políticas neoliberales. Como parte del GAC, ha realizado múltiples intervenciones urbanas en Buenos Aires y otras ciudades dentro y fuera del país; como así también ha participado de concursos, muestras, encuentros, seminarios y bienales.

videojuego, realidad aumentada, paisaje, monumento, pokémon.

I. Introducción

En este apartado, nos proponemos desarrollar los conceptos trabajados por Mariana Corral. En un principio, la autora define al monumento como:

Toda obra, preferentemente arquitectónica, con algún valor artístico, histórico o social para el grupo donde se erigió. Al principio, el término se aplicaba exclusivamente a la estructura que se construía en memoria de un personaje o de un acontecimiento relevante, pero su uso fue extendiéndose y ha llegado a comprender cualquier construcción histórica enclavada en un núcleo urbano o aislado en el mundo rural. (Corral, 2013)

De esta forma, destaca el concepto de monumento histórico, el cual estaba vinculado, académica y científicamente, a la tarea de restauración de las obras de la antigüedad; como también el concepto de monumento nacional que vio la luz con la promulgación de leyes de protección de éstos. Por otra parte, define como anti-monumento o contra-monumento a la forma simbólica que adhieren las expresiones que cuestionan o impugnan a un determinado monumento. Dentro de esta categorización incluye el concepto de des-monumentalización, el cual ella entiende como el proceso inverso de monumentalizar algo. Finalmente, destacamos la categoría de monumentos populares. Estos, para Corral, son aquellos de origen y creación popular y que comportan un gran poder de identificación. Esta forma simbólica, sostiene la autora, surge de los procesos des-monumentalizadores que se dieron, y aún se dan. (Corral, 2013)

II. Pokémon como fenómeno transmedia

Como se mencionó al principio, la franquicia elegida para este análisis es una de las más exitosas en la historia de los videojuegos: *Pocket Monster*. Más conocido como Pokémon, tiene origen en Japón durante el año 1996, cuando su creador Satoshi Tajiri, con el apoyo financiero de la empresa Game Freak, lanzó dos ediciones de un videojuego para la consola Nintendo Game Boy Color (GBC): *Pokémon Rojo* y

⁵ Trabajo realizado en el marco de la adscripción en investigación al proyecto “Del paisaje a los signos agenciados en lo viviente. Territorialización de los formatos artísticos” dirigido por la Mg. Claudia Valente.

Pokémon Azul. Estos títulos, que pertenecen al género RPG (juego de rol), introducen al jugador en un mundo poblado por estas criaturas fantásticas. Un aspecto innovador de estos juegos de video es la capacidad de interacción entre jugadores, permitiendo no solo combates sino también el intercambio de Pokémon. A este respecto, Martín Fernández Cruz, periodista especializado, afirma: “la fórmula era tan sencilla como adictiva, el público se volcó masivamente al juego y la crítica lo elogió hasta el hartazgo. Poco tardó en convertirse en un fenómeno global”.⁶

II. I. Historia, mecánica y popularidad de Pokémon

Los Pokémon son criaturas ficticias que viven en un entorno salvaje o con las personas. Su diseño está basado en animales del mundo real, objetos cotidianos animados, pero también en el folklore japonés y de otras culturas, en otras producciones de ficción y en conceptos imaginativos que surgieron en las mentes de los mismos empleados de Game freak.⁷En la actualidad hay más de 1000 pokémon habitando este universo.

Los “Entrenadores Pokémon” los capturan, los crían y los cuidan. Durante sus aventuras, los Pokémon crecen y adquieren más experiencia, e incluso, en ocasiones, evolucionan para convertirse en versiones más fuertes. El Pokémon más conocido a nivel mundial es Pikachu. Su fama nace gracias a ser el primer Pokémon y acompañante del protagonista del anime, Ash. La popularidad fue tal que Pikachu se convirtió en protagonista de miles de productos de *merchandising*, desde peluches, llaveros, remeras, hasta consolas con skins con su diseño.

II. II. Pokémon go y su propuesta disruptiva

Pokémon Go es un videojuego de realidad aumentada desarrollado por Niantic para dispositivos iOS y Android. Fue lanzado en 2016 bajo la supervisión de The Pokémon Company y su propuesta adapta la jugabilidad clásica. Funciona como una aplicación de realidad aumentada que es compatible en una amplia gama de dispositivos y que utiliza, por medio del GPS, la localización en tiempo real para posicionar al

⁶ Martín Fernández Cruz es un periodista especializado en cine, series y cómics. Productor de radio, colabora en medios españoles dedicados a la crítica de historieta, ¡y conduce Bits Alive!, un podcast sobre videojuegos retro.

⁷ <https://vandal.lespanol.com/reportaje/cual-es-el-origen-de-los-pokemon-y-en-que-se-basa-su-diseno>

usuario en su entorno físico. Por ende, para poder jugar es necesario estar conectado a internet y tener activada la ubicación.

La mecánica es similar a la de los videojuegos principales. Consiste en buscar y capturar Pokémon, con la diferencia de que el jugador debe hacerlo en ubicaciones del mundo real, lo que lleva a que deba desplazarse por distintos lugares para progresar en la aventura.

Para Vidal Alegre:

el juego de realidad aumentada sucede en un espacio donde se pueden ver objetos superpuestos en la realidad cotidiana a través de una pantalla, sin embargo, suceden y aparecen otras cosas que no son visibles y que podemos llegar a ellas a través de la exploración de otros sentidos y sensaciones para entender mejor el concepto en cuestión. (Vidal, 2017)

En este sentido, las calles en *Pokémon Go* están representadas en forma de un mapa que muestra el lugar donde se ubica el jugador y las diferentes poképaradas, las cuales funcionan como punto de descanso donde se podrá recolectar una variedad de objetos.

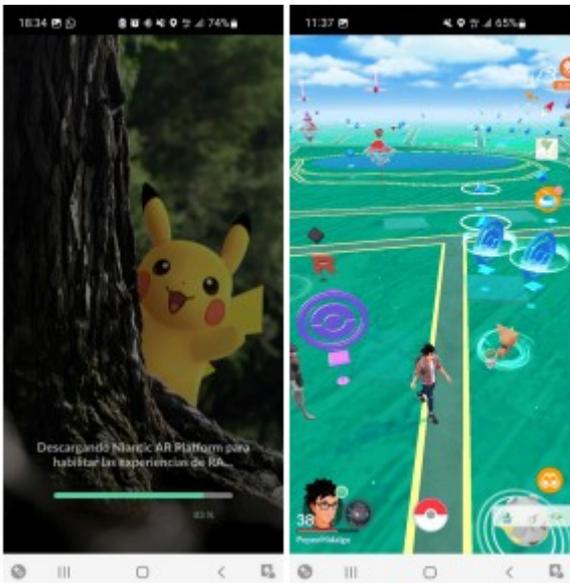


Imagen 1: Pantalla de carga del videojuego *Pokémon Go*.

Imagen 2: Interfaz del videojuego *Pokémon Go*.

II.III Poképaradas y gimnasios como lugares de interés

Las poképaradas y los gimnasios son puntos de interés estratégico para progresar dentro del juego. Las poképaradas son espacios físicos que funcionan como punto de descanso, al que acuden los jugadores para obtener objetos -como pociones, bayas, pokébolas- o colocar cebos para atraer Pokémon. Estos lugares se encuentran representados en espacios como plazas, monumentos, grafitis, fuentes, edificios, etc, aunque dentro del juego se ven como si fueran una gran pokébola de color celeste.



Imagen 3: Interfaz de una Poképarada.

Imagen 4: Misma Poképarada entregando ítems al jugador.

Los gimnasios, por su parte, son también espacios virtuales. Estos funcionan como punto de encuentro y se puede acudir a ellos para combatir, asignar un Pokémon para que lo defienda o realizar una incursión. Estos lugares están representados de igual forma que las poképaradas -en espacios como plazas, monumentos, grafitis, edificios, etc, aunque dentro del juego se ven como si fueran rascacielos.



Imagen 5: Aspecto exterior de un gimnasio Pokémon.

Imagen 6: Aspecto interior del mismo gimnasio Pokémon.

II. IV “Recuerda que la aventura está esperando”

Es interesante analizar la decisión que tomó Game Freak al momento de incorporar a su extensa lista de videojuegos de Pokémon el primero que se propusiera apuntar a una categoría nueva de jugador, o una hibridación con los más antiguos: el jugador andante. Esta categoría nace con el objetivo principal de este juego, el cual es que el jugador se corra de la idea de tener que asociar un videojuego con la experiencia de sostener un mando o una consola y permanecer estático en un sitio. Esto se sostiene en su lema: “Recuerda que la aventura está esperando, ¡así que sal ahí fuera y atrapa todos los Pokémon que puedas!”.

En *Tecnoestética del videojuego*, Boito y Mercadal plantean que:

Como lo que distingue al juego es una ‘salida’ a las calles de la ciudad, la primera definición del territorio retoma la representación social dominante, asociándolo a lo peligroso. De allí las recomendaciones para garantizar la seguridad en la interacción lúdica. (Boito y Mercadal, 2017)

De este modo, podemos observar que las advertencias no sólo tienen por finalidad despertar el interés en jugadores novatos sino también poner en tensión esta experiencia con la de jugadores más tradicionales que están acostumbrados a una experiencia de juego más pasiva.

III. El teléfono inteligente como dispositivo de juego

Volviendo al tema de la realidad aumentada, podemos observar cómo el smartphone pasa a ocupar el lugar que corresponde al mando (o *joystick*), e incluso a una consola portátil, reemplazando la función de estos de servir como nexo entre el jugador y el videojuego. A este respecto, una nota de la BBC News⁸ expresa:

Cuando el jugador enciende la cámara de su teléfono, se puede encontrar con una imagen virtual de un Pokémon, superpuesta sobre la escena real tras la lente (...) Esta es una de las características por la que se considera que el juego se basa en la realidad aumentada,

⁸ Recuperado de: <https://www.bbc.com/mundo/noticias-36736858>

ya que permite ver la realidad mezclada con elementos de ficción a través de un teléfono inteligente.

A su vez, esto sugiere que para que el jugador avance en el videojuego se verá obligado a explorar diversos ecosistemas, para poder así aprovechar al máximo todos los recursos con los que el juego cuenta.



Imagen 7: La experiencia jugable como realidad intervenida. Recuperado de:

<https://www.aspirantsg.com/pokemon-go-guide-which-pokemon-go-team-is-the-best-and-why/>

IV. Los inicios del “Batallón”

Vamos a hablar ahora del espacio elegido para el análisis: El Batallón. Este es un predio que se encuentra abierto a la comunidad, ubicado en la localidad de Los Polvorines, partido de Malvinas Argentinas.

Jorge Colman⁹ lo define como un apéndice de Campo de Mayo, ya que era utilizado como lugar de almacenamiento de municiones (de allí su mote “el polvorín”). El espacio se aprovechó también para la formación de soldados, oficiales y suboficiales del ejército tomando como modelo de referencia al ejército europeo de finales del siglo XIX y principio del siglo XX. Entre las actividades que se realizaban allí encontramos ejercicios de combate que “combinando fuerzas de diferentes armas con edificaciones y accidentes geográficos, enseñaron a adaptar las formaciones de las tropas.” (Colmán, 2022)

En este sentido, podemos establecer un nexo entre el Batallón y Campo de Mayo¹⁰ ya que ambos dependieron directamente del Comando de Institutos Militares y

⁹ Jorge Colman es profesor de historia, coordinador general de la Agencia Popular de Comunicación.

¹⁰ Predio considerado la principal guarnición militar, ubicado entre la localidad de Los Polvorines, Don Torcuato y San Miguel, Buenos Aires.

la Escuela de Servicios para Apoyo de Combate “General Lemos” (Escuela de Suboficiales). Su ubicación es estratégica porque estaba pensada para facilitar el acceso al Ferrocarril Central Córdoba, el cual llegaba hasta la estación Retiro en la Capital Federal y conectaba además con el centro y norte del país. Desde Campo de Mayo y sus anexos partieron los golpes de Estado que vulneraron a nuestro país. En este predio funcionó el centro clandestino de detención 601, denominado *El Cilindro*, donde según testimonios se realizaron detenciones en los años 1976 y 1978, siendo el inicio del golpe cívico militar y el mundial de fútbol.

IV. I. El fin del batallón y su preservación ecológica

El Batallón dejó de funcionar como tal en el año 1998, durante la intendencia de Jesús Cariglino, cuando el Municipio de Malvinas Argentinas ya se encontraba separado del ex partido de General Sarmiento. Los terrenos fueron comprados, gracias a un acuerdo con el Gobierno Nacional, se construyó el Palacio Municipal, el Concejo Deliberante, el Consejo Escolar y se dejó la parte que corresponde al Batallón como “preservación ecológica del área verde”.

Como se mencionó anteriormente, el predio se encuentra, a día de hoy, abierto a la comunidad, conservando las edificaciones que allí se encuentran funcionando ahora como oficinas municipales, entre las que encontramos la oficina de control vehicular, la dirección de cultura, el centro de jubilados, la casa de la cultura y el arte, entre otros. A su vez se encuentran exhibidos algunos objetos que pertenecieron a las FF.AA, como son un helicóptero, un tanque de guerra y alguna que otra placa conmemorativa, a los que volveremos más adelante.

Al respecto, Laila Robledo¹¹ sostiene:

El objetivo de convertir el antiguo Polvorín en el principal centro de referencia de la población de Malvinas Argentinas implica proponer un sitio para el desarrollo del conjunto de actividades que definen la centralidad. A su vez, desde el Plan se toma como una de las estrategias construir una nueva imagen de la ciudad. (Robledo, 2011)

¹¹ Laila Robledo es Licenciada en Urbanismo, Diplomada en Ciencias Sociales, especializada en Ecología Urbana y políticas de suelo. Actualmente, es directora de geomática en el Municipio de Malvinas Argentinas. Trabaja en la integración de la información territorial para la optimización de la toma de decisiones en la Dirección General de Planeamiento.

IV. II. Los monumentos que descansan en el predio

Para acceder al parque, los peatones deben ingresar por la entrada habilitada que se encuentra cerca a la estación de tren Los Polvorines. Una vez dentro pueden visualizarse las distintas construcciones que se encuentran. En el sector lateral izquierdo se aprecia la zona infantil donde se encuentra el primer monumento del que hablaremos. Se trata de un helicóptero Aerospatale SA-330L Puma que fue la última máquina perteneciente a la Fuerza Aérea Argentina en abandonar suelo malvinense un 21 de junio de 1982.

Esta máquina prestó servicio embarcado en el buque hospital ARA Bahía Paraíso y fue el único Puma pintado con un esquema blanco y configurado como sanitario. Desde el 31 de mayo de 1982 operó indistintamente desde el Buque Hospital británico “SS Uganda” y Puerto Argentino evacuando heridos y prisioneros. Estuvo operando hasta 1993 y fue preservado en Campo de Mayo.

El 21 de marzo de 2002 fue montado sobre un pedestal en el centro de una fuente como parte del monumento “Aviación de Ejército en Malvinas” (Fuente: Museo Malvinas e Islas del Atlántico Sur).¹²



Imagen 8: Retrato del monumento al helicóptero. Recuperado de:

<https://www.facebook.com/photo/?fbid=302496476749892&set=pcb.302496613416545>

¹² Enlace a la página de Facebook del Museo *Malvinas e Islas del Atlántico Sur*.

<https://www.facebook.com/museomalvinas/photos/un-helic%C3%B3ptero-aerospatale-sa-330l-puma-fue-la-%C3%BAltima-m%C3%A1quina-perteneciente-a-l/2319531354799834/>

En dirección diagonal a este monumento, encontramos un avión de observación táctica que cumplía tareas de vigilancia en el campo de batalla. Actualmente, se encuentra emplazado sobre una plataforma de concreto, con una valla a su alrededor y sin ningún tipo de identificación.¹³



Imagen 9: Fotografía del monumento al avión.

El último monumento que vamos a destacar es una placa conmemorativa que fue colocada el 24 de marzo del 2006, por el Municipio de Malvinas Argentinas en el marco del cumplimiento de los 30 años del retorno a la democracia. En la placa puede apreciarse el siguiente mensaje: “A 30 años del golpe que interrumpió el proyecto colectivo de construcción de una patria justa y soberana. En memoria de sus víctimas. Todo el pueblo argentino”. Nos permitimos una salvedad para explicar que, para este tipo de monumentos, Mariana Corral prefiere categorizarlos como conmemorativos ya que su función es “la de conservar la memoria de un hecho, persona o grupo de personas, usualmente fallecidas”. (Corral, 2013).

V. La reconfiguración del espacio y del monumento a partir de la experiencia jugable

Robledo cita a Barthes para argumentar que:

¹³ <https://aerospotter.blogspot.com/2017/12/las-aeronaves-de-los-polvorines.html>

La ciudad es un discurso y es en la relación con sus habitantes que se genera un diálogo donde se inscriben y leen marcas individuales que involucran biografías personales, pero también marcas colectivas, tanto fundacionales de la ciudad o la nación, como del reciente. De esta manera, los espacios atravesados por la experiencia devienen en lugares. (Robledo, 2011)

En este sentido, es interesante analizar qué sucede cuando los jugadores -sobre todo los más jóvenes y/o extranjeros- se enfrentan cara a cara con el avión, con el helicóptero o con la placa que descansan en el parque. Siendo el mismo juego el que los redirecciona, se produce una tensión entre lo real y lo ficticio, dado que el monumento puede observarse como una miniatura a través de la interfaz del videojuego y esto se contrapone con la sensación que genera en el jugador cuando lo tiene de frente. Tanto en la mente de quien conoce el monumento, como de quien lo conoce por vez primera -o que nunca le había prestado atención- se produce esta reconfiguración de sentido y posterior des-monumentalización de este.

Respecto a la relación jugador-monumento, como se mencionó en párrafos anteriores, la misión principal del juego consiste en que el jugador interactúe con diversos ecosistemas capturando y coleccionando Pokémon, cumpliendo distintas misiones y coleccionando diversos objetos que pueden ser utilizados. En línea con esto, dentro del universo del videojuego, el monumento histórico -o cualquier otro tipo de monumento- pierde la carga simbólica, se lo des-monumentaliza y pasa a reconfigurarse adoptando el sentido que le confiere el mismo videojuego, sea el de funcionar como una poképarada o un gimnasio.

Agregando a lo anterior, cuando el jugador se aproxima a una poképarada el juego provee un párrafo breve que describe el nombre del monumento y lo que representa/significa, evidenciando la intención de conectar la experiencia jugable con el mundo real. Sin embargo, esta información no es relevante para que el jugador pueda avanzar en la trama, razón por la cual podría obviarse.

V. III. La reconfiguración de sentido que sugieren los videojuegos con RA

Retomando la conceptualización de monumento planteada por Corral surge el interrogante respecto a qué sucede cuando el jugador se enfrenta a una poképarada y ésta resulta ser en la vida real un monumento de carácter histórico o memorial. En ese

momento, el jugador ¿lo interpreta con el sentido que corresponde a dicho monumento, se produce un vaciamiento y se reconfigura el sentido o simplemente lo ignora?

Partiendo de esta pregunta sostenemos como hipótesis que, a causa del cruce producido por la mediación entre el mundo real y el mundo virtual, el significado de los monumentos históricos se reconfigura en la psiquis de los jugadores pasando a configurar un nuevo significado resultado de la hibridación entre el significado original del mismo y el que le otorga el videojuego. De esta forma, estos monumentos atraviesan un proceso de des-monumentalización ya que el mismo jugador reestructura en su imaginario el significado, quitándole el carácter histórico-político y otorgándole un sentido dentro del juego.

En relación con esto, las preguntas disparadoras que orientan esta investigación son:

- ¿Cambió la percepción que tenían los vecinos del espacio “El Batallón” que funcionó mucho tiempo como un centro clandestino de detención a partir de la experiencia mediada por el videojuego?
- ¿Cuál es la relación que existe entre el jugador y el monumento?
- ¿Es relevante para el jugador conocer qué representa ese monumento?
- La información que brinda el juego a través de la poképarada, ¿permite al jugador obtener información acerca del monumento que representa en el mundo real?
- ¿De qué forma se reconfigura el significado de ese espacio para el jugador a partir de la experiencia de este videojuego?

VI. A modo de cierre

Las preguntas disparadoras permitieron vislumbrar que el significado de ese espacio mutó por diferentes razones. A este respecto, Robledo sostiene:

El significado que se le otorgaba al espacio en el pasado era negativo. Este significado está relacionado a malas experiencias, mientras que en las descripciones del predio a partir de su apertura denotan una significación positiva, relacionada a una sensación de disfrute. (Robledo, 2011)

De esta manera, se produce una contradicción en los jugadores más jóvenes. Por un lado, nos encontramos con distintas situaciones que, de alguna manera, reivindican lo militar -como los desfiles o las exposiciones- y por el otro la intención del municipio

de convertir este espacio en un lugar de recreación para la sociedad. A esto se le suma, toda esta nueva subjetividad producida por la inserción de los videojuegos con RA y el cambio de perspectiva.

Respecto a la percepción que tenían los vecinos del parque, Robledo sostiene que entre los testimonios que ella recolectó surge una interpretación y representación colectiva del espacio. Esta interpretación está marcada por acontecimientos trascendentales como la Dictadura Militar y el retorno de la Democracia. En una primera instancia, con respecto a la forma de referirse al lugar. A pesar de las intenciones del Municipio de “crear una nueva identidad”, esto no sucedió debido que hace décadas que la gente nombra al predio como “El Batallón” y lo seguirá siendo.

Por otro lado, respecto al impacto que tenía en los vecinos, este cambió gracias a la decisión del Municipio de adquirir ese parque con la intención de posicionar un Centro Cívico y que todas las actividades conduzcan a este. Como consecuencia de esto, el predio fue tomado en cuenta por los desarrolladores de Pokémon Go para colocar poképaradas y gimnasios en toda su extensión. En síntesis, se puede afirmar que la percepción que tenía la gente del Batallón cambió mucho antes de la llegada de Pokémon go, lo que contribuyó a que la experiencia para los nuevos jugadores sea mucho más amena, quitándole al parque todo rastro de su pasado dictatorial y concediendo nuevas subjetividades que se generan día a día.

Referencias bibliográficas

BOITO, M.E. y Mercadal, S.L. (2017): “Tecnoestética del videojuego: Pokémon Go o el viaje en círculo de encierro”, *Methaodos*. revista de ciencias sociales, 5 (2): 260-275. <https://www.redalyc.org/pdf/4415/441553367004.pdf>

COLMÁN J (2022, 27 de abril). El “Batallón” y su historia de terror: El Centro Clandestino de Detención “El Cilindro”, *Agencia popular de comunicación suramericana*. <https://agencia-popular.com/2022/04/27/el-batallon-y-su-historia-de-terror-el-centro-clandestino-de-detencion-el-cilindro/> [fecha de consulta: 27/03/2023]

¿Cómo se diseñan los Pokémon? ¿cuál es su origen y en qué se basan?

[reportaje/especial](s.f). Vandal videojuegos. Recuperado de:

<https://vandal.espanol.com/reportaje/cual-es-el-origen-de-los-pokemon-y-en-que-se-basa-su-diseno> [fecha de consulta: 08/04/2023].

- CORRAL, Mariana (2013): “Anti-monumentos, des-monumentalizaciones y monumentos populares. Formatos conmemorativos divergentes y/o cuestionadores surgidos de las prácticas del arte activista en Argentina post 2001”, *tesis para la Licenciatura en Artes Visuales orientación Pintura, Instituto Universitario Nacional del Arte (IUNA)*.
- GRAPSAS, T (2019): “Conoce la realidad aumentada y las posibilidades de interacción que la hacen sobresalir en el mundo digital”. Recuperado de: <https://rockcontent.com/es/blog/realidad-aumentada/> [fecha de consulta: 27/05/2023].
- Guía de información básica de Pokémon Go: Todo lo que tienes que saber [reportaje/especial]. (s.f). Vandal videojuegos. Recuperado de: <https://vandal.elespanol.com/guias/guia-pokemon-go/informacion-basica> [fecha de consulta: 08/04/2023].
- Las aeronaves de Los Polvorines (04/12/2017). Roll Out - Aerospotter. Recuperado de: <https://aerospotter.blogspot.com/2017/12/las-aeronaves-de-los-polvorines.html> [fecha de consulta: 08/04/2023].
- Pokémon Amarillo (s.f). [videojuegos]. Pokémon Wiki. Recuperado de: https://pokemon.fandom.com/es/wiki/Pok%C3%A9mon_Amarillo [fecha de consulta: 08/04/2023].
- Pokémon: la historia detrás del fenómeno (2016). La Nación. Recuperado de: <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/television/pokemon-la-historia-detras-del-fenomeno-nid1918059/> [fecha de consulta: 28/08/2023]
- ¿Qué es Pokémon? Descubre el fenómeno Pokémon en este artículo dedicado (2016). Nintendo en español. Recuperado de: <https://www.nintendo.es/Noticias/2016/agosto/-Que-es-Pokemon-Descubre-el-fenomeno-Pokemon-en-este-articulo-dedicado-1128960.html> [fecha de consulta: 08/04/2023].
- Qué es Pokémon Go, el juego de celular que pone a la gente a caminar y ya causó problemas con la policía (s/f). La Nación. Recuperado de: <https://www.bbc.com/mundo/noticias-36736858> [fecha de consulta: 08/04/2023].
- ROBLEDO, Laila (2011). *La experiencia cambiante del espacio: Representaciones y lecturas sobre ‘El Batallón. VI Jornadas de Jóvenes Investigadores’*. Instituto de

Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.

VIDAL ALEGRE, M.A (2017): “Pokémon Go: realidad y fantasía en la construcción social de la realidad aumentada”, *tesis para optar el grado de Magíster en Antropología Visual, Pontificia Universidad Católica del Perú (PCUP)*.
<http://hdl.handle.net/20.500.12404/9918>

POÉTICAS Y MUNDOS POSIBLES

MONSTRUOSIDADES, SANGRE Y VÍCTICAS EN EL CINE EXPRESIONISTA
ALEMÁN: NOSFERATU Y M, EL VAMPIRO DE DÜSSELDORF – Calligaris,
Yanina
UBA/UNGS

Resumen

El cine expresionista alemán surgió luego de la Primera Guerra Mundial bajo la República de Weimar. Aquel contexto, por demás complejo para una nación, fue el que por mucho tiempo se utilizó para explicar el por qué de su estética y temáticas.

Uno de los textos más emblemáticos, *De Caligari a Hitler* escrito por el sociólogo Siegfried Kracauer en 1947 construye y analiza de forma cronológica la corriente expresionista, destaca antecedentes y también plantea un origen: *El gabinete del Doctor Caligari* dirigida por Robert Wiene y estrenada en 1920. Podemos afirmar que esta visión se transformó en hegemónica y le otorgó a este film un lugar privilegiado.

Por otra parte, el crítico Vicente Sánchez-Biosca en su libro de 1985 *Del otro lado, la metáfora: modelos de representación en el cine de Weimar* discute, entre otros, con algunos conceptos expresados por Kracauer e ingresa en un análisis que, por momentos, genera más incertidumbres que certezas, aunque afirma: "... el expresionismo es [...] el paradigma de la vanguardia, el movimiento en el cual el caos del referente se manifiesta como caos programático, como contradicción latente, y en el que la ingenuidad de la respuesta es signo inequívoco de su dificultad y debilidad consecuente." (Sánchez Biosca, 1985: 29).

Por tanto, y solo focalizando la mirada en dos críticos, comprendemos que, a diferencia de otras corrientes, pero a semejanza de muchas, el cine expresionista no es sencillo de definir. Si bien existe casi un acuerdo tácito sobre el contexto social de su nacimiento no ocurre lo mismo al demarcar su inicio. Entonces bien, qué sucederá cuando se quiera hablar de la estética y la narrativa ¿encontraremos acuerdos o solo discrepancias?

Aquí nos proponemos intentar dilucidar cuál es la discusión sobre el cine expresionista, por qué su estética y narrativa impactó tan fuerte y genera miradas tan dispares. Para ello, analizaremos tan solo dos películas: *Nosferatu* de Friederich Wilhelm Morneau, 1922 y *M el vampiro* de Fritz Lang de 1931. Se seleccionó exclusivamente estos dos films porque si bien es un corpus acotado, permite contrastar no solo dos

grandes directores sino también lo que entendemos como dos propuestas diferentes enmarcadas en esta compleja corriente cinematográfica.

Palabras clave

Expresionismo alemán- *Nosferatu- M el vampiro- El gabinete del Doctor Caligari*

En el principio era el caligarismo

Comenzamos mencionando la dificultad en cuanto a definir qué es el expresionismo alemán y adelantamos que son muchos los críticos que discuten una única definición. Julio Cortázar afirmaba: “En el fondo el único que tiene razón es ese humorista español -creo- que dijo que la poesía es eso que se queda afuera, cuando hemos terminado de definir la poesía: se escapa y no está dentro de la definición” (Cortázar, 2013: 26) Esas palabras podrían aplicarse a esta corriente cinematográfica.

No siento que sea necesario profundizar en la incertidumbre, pero sí me interesa exponer una idea que puede dar una mayor comprensión a la dificultad de responder qué es el expresionismo:

El expresionismo pasa a ser el paradigma de la duda agresiva. Y aquí reside el carácter «específico» del expresionismo. Específico, sin duda, en la insalvable contradicción, en la encrucijada: singularmente revolucionario en su proclamación de la problemática del significante artístico, el expresionismo se impregna del sentimiento de lo siniestro que acude a su cita desde el más arcano romanticismo alemán. (Sánchez-Biosca; 1985: 34).

Entonces, hablamos de un sentimiento que acecha a las obras catalogadas bajo esta corriente (volveremos a ello oportunamente más adelante). Pero también tenemos que adentrarnos en una cuestión estética visual que permite a esa presentación: iluminación, encuadre, escenarios.

Y así como los críticos no coinciden en dar una definición, sí lo hacen en nombrar a *El gabinete del Doctor Caligari* como el gran primer film expresionista y por ello debemos detenernos en una mención de su representación visual y su narrativa.

En cuanto a lo primero, presenta un despliegue que se ha reconocido como un estilo propio del cine expresionista “es una especie de pintura en movimiento, de formas y perspectiva distorsionadas [...] vestuario extravagante, mobiliario entre exótico y vanguardista” (Sánchez Noriega, 2016: 14). Todo el film presenta escenografías que a

cualquier espectador llamaría su atención. El rodaje se realizó completamente en estudio y permitió construir los distintos decorados que, a partir de sus curvas, extensiones y falta de líneas rectas, nos trasladan a sentirnos dentro de un terrorífico mundo artificial que a su vez combina con los personajes, los gestos, vestuarios y densos maquillajes. Todo se siente exagerado y, por supuesto, grotesco (ver imágenes 1, 2, 3 y 4).

La iluminación es también un punto esencial. Deleuze (1985) afirma que la luz expresionista se presenta como un “poderoso movimiento de intensidad” dado a partir de la luz y la sombra. Tampoco podemos dejar de enunciar los letreros con una caligrafía “gotizante”. Es así como la estética representada se observa como ominosa y acompaña una narrativa que pone en escena a un Doctor muy peculiar el cual en una feria presenta al sonámbulo Cesare ¿Qué temas se trabajan a partir de esta terrorífica historia? Kracauer cuenta en detalle los motivos que llevaron a Hans Janowitz y Carl Mayer a escribir este guion. No solo eso, sino que también se mencionan los cambios que sufrió el original a partir de la incorporación del prólogo y el epílogo los cuales, por supuesto, modifican la narración. Sin embargo, el centro es el doctor Caligari, un personaje amenazador que utiliza la ciencia con propósitos atroces y no conoce límites. Utiliza el sonambulismo para tener un asesino controlado, aunque finalmente la justicia logra encontrarlo, devela su verdadera historia y parece poner fin a sus planes.

Entonces, este film nos permite comenzar a dilucidar las bases del cine expresionista alemán.

Se pone en escena un mundo visual distinto al nuestro, que nos ingresa a un clímax abrumador, hostil, deformado, propicio para una narración de intriga sobrenatural. ¿Esto sería entonces el expresionismo? ¿Qué elementos continúan vigentes luego del éxito de *El gabinete...?*

“Después de las tinieblas espero la luz”: *Nosferatu: una sinfonía del horror*

En 1922 el cineasta Friederich Wilhelm Mornau estrena *Nosferatu: una sinfonía del horror*. Film basado en la novela *Drácula* de Bram Stoker y, como es de público conocimiento, la viuda del autor inició una demanda por esta versión y además de la retribución económica, en 1925 consiguió que se destruyeron las copias del film, pero sobrevivieron aquellas que ya no estaban en Alemania. Más allá de lo anecdótico, se puede realizar un paralelismo entre la narrativa y los eventos que se desataron luego del estreno del film en Alemania: no se logró evitar la llegada de *Nosferatu*.

Comenzaremos el análisis de los elementos expresionistas partiendo por lo estético. Una de las cuestiones más llamativas son los escenarios. Morneau crea dentro del castillo habitaciones oscuras con mobiliario opulento y desproporcionado, pisos con geometrías confusas, arcadas, curvas redondas u ojivales, diagonales. Un ambiente que al igual que *El gabinete...* nos ubica en un mundo sobrenatural y de horror. En contraste, y a diferencia del film de Weine en donde no salimos de este ambiente, tenemos los interiores iniciales de la casa Hutter, espacio más luminoso en donde encontramos a los enamorados. (Ver imagen 5).

En complemento y diálogo con los ambientes privados, tenemos los distintos exteriores: colinas irregulares, playas con cruces, olas furibundas y caminos rocosos que nadie quiere transitar. Cada uno conforma un diálogo con la trama y los personajes. La naturaleza se abre y se muestra salvaje a partir del viaje de Hutter hacia “el país de ladrones y fantasmas”. Desde allí, la naturaleza habla, como es el caso de las colinas rocosas e irregulares, expresan un mundo diferente e inseguro y anticipan el castillo. (Ver imagen 6) “Morneau no tiene que falsear, por medio de iluminaciones contrastantes, la fisonomía de la pequeña ciudad del Báltico; no es necesario incrementar el misterio de esas callejuelas mediante un claroscuro artificial” (Eisner; 1985: 77).

Referencia especial merecen los distintos seres vivos que aparecen durante el film: el zorro, la araña, una planta carnívora y hasta un pólipo con tentáculos. Estas criaturas cumplen funciones de analogía en relación a Nosferatu. El zorro como el temor que acecha en caminos vacíos y hace huir a los caballos, la araña por su forma de cazar, la planta por sus asesinatos y el pólipo como un ser fuera de lo común. La ciencia en este film nos muestra que en la naturaleza existe la violencia *sobrenatural* y la muerte. (Ver imagen 7)

Cierta caracterización de los personajes también recuerda a *El gabinete...* En un primer momento tenemos a uno de los primeros personajes, el inmobiliario Knock de quien ya se nos adelanta que existen rumores. Su frente, cejas tupidas, la curvatura de espalda y sonrisa lo posicionan dentro de lo extraño y armoniza con las acciones que realiza: envía a Hutter hacia las tierras del Conde Orloc.

Por supuesto, la apariencia de Nosferatu es la de una criatura sobrenatural: sus largas y finas extremidades, uñas y dientes filosos y puntiagudos al igual que sus orejas y nariz. Una gran calva. El horror corporeizado que proyecta sombras siniestras, aparece

y desaparece, tiene un andar veloz o pausado según la necesidad de la tensión narrativa. (Ver imagen 8).

Estamos de acuerdo en aceptar que todos estos elementos apuntan al terror:

Por significantes que sean sus planos en los que confluye tanto la veta esotérica más depurada como la iconografía intertextual más rica y sugerente procedente del romanticismo y del gótico principalmente, las rimas, los ecos, las miradas off, etc. apuntan al lugar del anclaje del terror y la fascinación. Todos los significantes convergen en un significado (Sánchez-Biosca; 1985: 78)

La construcción del film es ordenada y cronológica a partir de la división en actos, la estructura narrativa se ordena en presentación de personajes, inicio y desarrollo del conflicto y el final.

Nosferatu se plantea a través de la estructura de marco y relato enmarcado. El primer acto comienza con un texto: “Registro sobre la gran mortandad en Wisborg en el año 1838”. La siguiente página nombra a Nosferatu y advierte su peligro. El narrador de este texto se enuncia como ciudadano de esa ciudad que nos va a relatar la historia, la verdadera historia. Si bien luego se abre lugar el relato enmarcado y los personajes de Hutter y Ellen, la escritura aparece en otros momentos e irrumpe la narración. Una situación importante es cuando menciona que Ellen no pudo contenerse a tomar el libro y se hace presente al final. Esta decisión argumental da una respuesta a la mortandad: la culpable no es la peste sino la presencia de Nosferatu. Lo sobrenatural, lo menos esperado es la verdadera causa de la gran tragedia.

Del mismo modo que en *El gabinete..* la criatura sobrenatural llega desde otro espacio e inserta el caos. Pero a diferencia de este, Nosferatu es nombrado desde un inicio y si bien en un momento su llegada se vuelve inevitable, se logra crear un clima de tensión a partir del viaje que emprende en el barco y las muertes que ocurren en el camino. Aquí también viajan las ratas, las cuales son consideradas la causa de la tragedia y no Nosferatu porque solo Hutter y Knock (cómplice de Orloc) conocen la verdad.

El objeto libro como portador de *La verdad* está presente también en ambos films. Si bien en *Caligari* es un momento de revelación, en *Nosferatu* Hutter encuentra un libro “De espíritus aterrorizados por vampiros, sortilegios y los siete pecados capitales” y comienza a leerlo. Allí se describen características de estos seres, pero el personaje

descrie de la información. Ese mismo ejemplar es el que tendrá la respuesta de cómo vencer a la criatura y por suerte aquella que puede acabar con él es quien tiene acceso a esa lectura.

“El infierno está vacío y todos los demonios están aquí”: *M, el vampiro de Düsseldorf*

Si bien Fritz Lang no consideraba a su cine como expresionista, ya estamos en condiciones de reconocer en su película de 1931 *M, el vampiro de Düsseldorf* distintos elementos que hemos identificados como propias de esta corriente.

Pero antes de ello, mencionemos, al igual que en la introducción a *Nosferatu*, un dato interesante en relación a su distribución. Por su contenido, basado en un hecho real, fue censurada en Alemania, Hungría y Checoslovaquia. También recibió amenazas durante su rodaje.

Es además una de las primeras películas sonoras del director. Como bien dice Bazin en relación a la aparición de este elemento: “El sonido no desempeñaría más que un papel subordinado y complementario: como contrapunto de la imagen visual” (Bazin; 2012: 84) porque si bien algunos oponen el cine mudo frente al sonoro, este crítico reconoce que hay ciertos valores que permanecen.

En el caso de este film de Lang, se observa que este nuevo sistema permite una fluidez diferente a la narración y en la caracterización de los personajes.

Así como destacamos en *Nosferatu* la inclusión de exteriores y el uso de la naturaleza, resaltamos en Lang la construcción del espacio, en este caso se trata de una ciudad que cuenta con un peligro, un asesino de niños, un monstruo que al no haber sido aún identificado (lleva ocho meses actuando) transforma, a los ojos de la policía, a todos los pobladores en sospechosos. El tiempo y una nueva desaparición, que sucede en la primera secuencia del film, genera que las fuerzas de seguridad circulen por toda la ciudad y eso permite conocer hasta las zonas más marginales.

Del mismo modo que las otras películas, el personaje central, que encontramos en cada uno de los títulos, representa a el mal y el caos que más tarde desarrollaremos.

En el caso de *M*, el culpable no es una criatura sobrenatural o un científico, pero los actos que lleva adelante lo ubican en esa línea. A los quince minutos de iniciada la película se nos muestra cómo el villano, se mira al espejo y hace gestos con su cara dando un aspecto más diabólico, mientras seguimos escuchando la conversación del policía con el ministro que explica procedimientos y resultados sobre las evidencias. (Ver imagen 9)

La primera aparición del asesino se da a partir de su sombra que se acerca a su futura víctima. Este recurso de la sombra también es usado en *Nosferatu* (y *El gabinete*..) pero no del mismo modo. Sánchez Biosca analiza en detalle los fuera de campo de este film y afirma en relación a las sombras: “Pues aquí la violencia tiene lugar en campo, instituyendo, sin embargo, el espacio físico del agresor en off. Imposibilidad de no mostrar e irrepresentabilidad del lugar del terror y la fascinación, es la sombra la que se cierne sobre los personajes agredidos en una rima cuidadosa” (Sánchez Biosca; 1985: 78).

Por otra parte, Fritz Lang en 1975 es entrevistado por William Friedkhin 1975 y, en relación a esta escena afirma:

Odio mostrar violencia. Lo hice en una o dos películas porque creo que el público se vuelve mi colaborador. Yo no puedo mostrar diez casos en el que un asesino ejecuta niños porque sería de mal gusto. Yo mismo hubiera odiado mostrarlo. Pero, al no mostrarlo todo el público pensaría en lo más horrible que puedan imaginar. Y es por eso que el público se vuelve mi colaborador. (Ver imagen 10)

Más allá del uso de la sombra, en este film se tienen varios momentos en los cuales observamos al personaje y su reflejo, un juego de una identidad múltiple. Esto que se sugiere a través de las imágenes termina siendo verbalizado por el personaje: “¿Cómo liberarme de esta tortura en mi interior? ¿El fuego? ¿Las voces? ¿Las tormentas? [...] Siempre percibo que alguien me está siguiendo. Soy yo ¡Mi propia sombra! [...] Me siento a veces como a la caza de mí mismo...” (Ver imagen 11).

El factor central que une a los protagonistas de estas películas es el asesinato. Luego de la llegada de *Nosferatu* y las ratas, se desata la muerte. La embarcación sin sobrevivientes funciona como preludeo de *Wisborg*. Se erigen cruces en las puertas de las casas de los difuntos y vemos cómo se trasladan los féretros por las calles mientras los sobrevivientes se encuentran puertas adentro, atemorizados y desconociendo el acecho del ser sobrenatural que desembarcó en la ciudad. En *M*, como ya se ha mencionado, estamos ante Düsseldorf donde la policía invade las calles y lleva adelante una investigación muy minuciosa, se presenta en escena la investigación formal: rastrillajes, huellas dactilares, análisis grafológicos e informes psiquiátricos. Pero la otra investigación, la llevada adelante por los líderes de las organizaciones delictivas que se reúnen porque entienden que este personaje hunde su negocio y “no pertenece a nuestro

mundo”, realizan su propia búsqueda a través de los mendigos, quienes representan lo invisible en oposición a las fuerzas uniformadas.

En ello entendemos que la búsqueda del culpable es necesaria para reestablecer el orden perdido y hacer frente a la muerte como el gran factor desordenador.

En el caso del film de Lang esa búsqueda es colectiva, (y hasta lleva al pueblo a reunirse como un juzgado para condenar a la víctima por fuera de la ley) mientras que, si bien en *Nosferatu* en un momento también el pueblo intenta hacer justicia al buscar a Knock por el asesinato de un guardia, solo Ellen puede salvarlos y reestablecer el orden porque no dejamos de estar frente a un melodrama. (Ver imagen 12)

Conclusiones

El cine expresionista alemán se desarrolla durante la República de Weimar, en un país derrotado durante la primera Guerra Mundial y por ello en muchas ocasiones se lo ha interpretado como un cine que produce un ambiente oscuro, sobrenatural y pesimista.

Reconocidos críticos, en distintos momentos históricos, han aportado sus miradas y análisis. Si bien no hay una coincidencia o una definición última, varios coinciden en que *El gabinete del Doctor Caligari* es su piedra inicial. Por ello, recorrimos ciertos aspectos visuales y narrativos y los pusimos en diálogo con dos películas importantes de ese periodo: *Nosferatu* de Morneau y *M* de Fritz Lang con el fin de hallar elementos compartidos y constitutivos de este cine.

En cuanto a lo visual tenemos dos propuestas distintas, el mundo terrorífico de Morneau que sale de la filmación en un estudio y muestra paisajes naturales sugerentes frente a la ciudad propuesta de Fritz Lang que ya no es segura para los niños, donde la primera escena del juego inicial se transforma en una realidad de pesadilla. En términos visuales, en los tres films se construyen con dedicación, detalle y esmero una atmósfera de terror, una presencia ominosa y un sentimiento opresivo y amenazante. El espectador siente lo mismo que los habitantes de esos mundos ficcionales. Los fotogramas con geometrías grotescas, cuadrículas eternas, encuadres con superposiciones de líneas y escenas con patrones confusos, inciertos y enrevesados construyen un mundo otro, un mundo expresionista cuyo impacto visual nos sugiere algo más, una lógica perversa que gobierna nuestra percepción de la realidad.

Y en esos mundos, donde se ha perdido el orden y se ha instalado el caos, aparecen como protagonistas personajes monstruosos de diferentes maneras: para las dos obras del cine mudo, con caracterizaciones exteriores claramente marcadas como

cuerpos curvados, ojeras cadavéricas, garras animales, cuerpos lánguidos y oscuros...; para el caso del cine sonoro, si bien se matiza el aspecto físico, se construye desde la oralidad y, en este caso especial, con la melodía del silbido. El asesino de niños, el conde hijo de Belial y el sonámbulo comenten sus crímenes fuera de campo y muchas veces solo alcanzamos a ver, como espectadores, la sombra ceñirse sobre la víctima y tomar su vida. En este contexto y de acuerdo con el romanticismo, la sombra conforma una dualidad con el sujeto, es su parte más oscura y la perpetradora del crimen. Si bien su utilización resulta excepcionalmente efectiva en el cine de la época, su uso en esta corriente no deja de ser un significante más del significado general, el terror.

Así también, los villanos de estos films representan lo que Freud analiza como “lo siniestro”, a grandes rasgos, es aquello familiar, hogareño o cotidiano que, a causa de una represión, es liberado como algo extraño o ajeno cuya reacción es el espanto, miedo o angustia. Los miedos despertados en las películas trabajadas tienen un claro asidero en el elemento siniestro: En *El gabinete...* el sueño del hombre común puede ser utilizado por el sonambulismo para que este pierda su albedrío; en *Nosferatu*, cuyo tema central es el vampirismo, los ejemplos que brinda la naturaleza nos recuerdan que el humano puede incluirse como presa en la cadena alimenticia; finalmente, *M* pone explícitamente en conflicto la crisis de una comunidad que se desconoce, que desconfía entre sí y que amenaza lo más sagrado para las familias.

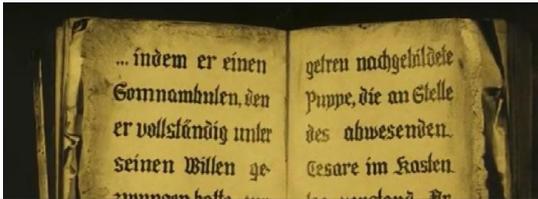
Por último, las consecuencias o reparación del desorden causado por los villanos en esos mundos que parece prestarse a sus intenciones perversas: un pueblo activo. Pese al pesimismo de los films, la comunidad surge como un personaje colectivo, unánime y bueno por naturaleza. Sus intenciones son nobles, justas y responsables de su propia organización. Ante el caos impuesto intentará buscar responsables y restablecer orden.

Retomando la propuesta del presente análisis visual y narrativo podemos aproximar elementos en común entre *Nosferatu*, *sinfonía del horror* y *M, el vampiro de Düsseldorf*, (ambas alejadas entre sí por temáticas, directores y técnicas), y que a su vez se hallan en *El gabinete del Doctor Caligari*, principal exponente del cine expresionista alemán. Entendemos que desde lo visual se plantea un mundo apenas distinto al nuestro, lo suficiente para entender que otras fuerzas lo gobiernan y permiten, ya en lo narrativo, la existencia de una monstruosidad que amenaza a los hombres. La persecución, en ese mundo otro se tornará siniestra, dejará víctimas cuya comunidad lamentará y reaccionará en consecuencia y con valentía en la búsqueda implacable de detener al

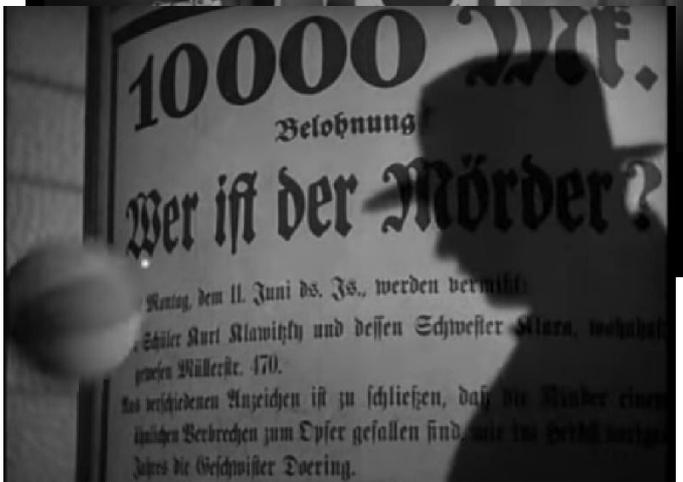
villano. Es, desde esta perspectiva, una representación oscura del impulso romántico para narrar la lucha entre el Bien y el Mal.

Anexos:

El gabinete del Doctor Caligari (Imágenes 1, 2, 3 y 4 de izq. a der.)



A black and white close-up of a woman's face, likely Jean Seberg, looking upwards with a concerned expression. Her hair is styled in a voluminous, dark, wavy fashion.



Nosferatu (Imágenes 5, 6, 7 y 8 de izq. a der.)



M (Imágenes 9, 10, 11 y 12 de izq. a der.)

Referencias bibliográficas

BAZIN, André (2012) “VII La evolución del lenguaje cinematográfico”. En *¿Qué es el cine?*, Madrid: ediciones RIALP S.A.

CASAS, Quim (1991) *Fritz Lang*. Disponible en lectulandia.com

CORTÁZAR, Julio (2013), *Clases de literatura: Berkeley, 1980*. Buenos Aires: Alfaguara.

DELEUZE, Gilles (1984) “3. Montaje”. En *La imagen- movimiento. Estudios sobre cine I*, Buenos Aires: Paidós comunicación.

EISNER, Lotte (1996) *La pantalla demoníaca*, Madrid: Cátedra.

Entrevista realiza a Fritz Lang en 1975 por William Fiedkin. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=D9AqC19EKjE&t=1155s>

FREUD, Sigmund; “Lo siniestro”. Disponible en: <https://www.ucm.es/data/cont/docs/119-2014-02-23-Freud.LoSiniestro.pdf>

KRACAUER, Siegfried (1985), *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*. Buenos Aires: Paidós.

SÁNCHEZ BIOSCA (1985) *Del otro lado de la metáfora. Modelos de representación en el cine de Weimar*, Valencia: Hiperión Ediciones.

SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis (2016) “Sobre el caligarismo y el cine expresionista alemán”. En *Estudios de arte y cultura visual*. Madrid: Icono 14. Disponible en: <https://eprints.ucm.es/id/eprint/50570/1/Sobre%20el%20caligarismo%20y%20el%20cine%20expresionista%20alema%CC%81n.pdf>

LA MIRADA DESCENTRADA SOBRE LA METRÓPOLIS EN GIRL, WOMAN, OTHER DE BERNARDINE EVARISTO – Jacovkis, Lina

Resumen

El propósito de este trabajo es realizar una mirada descentrada sobre la novela *Girl, Woman, Other* (2019), en la que la escritora Bernardine Evaristo pone en cuestión y genera tensiones sobre una literatura tan central como la británica. La primera mujer negra en ganar el prestigioso premio *Booker* en 2019, Evaristo elabora una novela coral donde cada experiencia es única y donde mujeres y femineidades, especialmente negras y migrantes, arman una cartografía de un Reino Unido polifónico y contradictorio. Conviven acá cuerpos, edades, colores, racializaciones con historias de vida que se cruzan y desplazan, puntos de vista que por momentos se depositan sobre un mismo evento para mostrar formas de mirar y contar, y luego se despegan en sus propias trayectorias.

Evaristo trabaja con una rareza genérica. Su novela tiene más de verso que de prosa, pero a pesar de la lírica de su prosa, la representación resulta mucho más cercana al realismo hipercontemporáneo que a la opacidad poética. Asimismo, la novela impone repreguntarse por la relación entre literatura poscolonial y literatura mundial. Premiada y celebrada, de un género difícil de clasificar, la obra elabora una cartografía metropolitana desde la mirada y voz de quienes suelen ser paisaje y no protagonistas.

Como señalamos, desde el punto de vista formal notamos que esta novela, como ya había ocurrido en obras previas de la autora como *The Emperor's Babe* (2001) y *Lara* (1997), está narrada en verso. Esto le permite una libertad y musicalidad en la escritura/lectura que pueden resultar desconcertantes al principio, pero que rápidamente se consolidan. A pesar de la versificación, no encontramos, como pasaba en *The Emperor's Babe*, un uso de convenciones estrictas de la métrica. A su técnica de prosa versificada Evaristo la llama “ficción fusión”. La autora entiende que la influencia de su educación religiosa está presente en esa elección (como indica en *Gustar*, 2015), aunque en otra entrevista agrega que el motivo de su elección de esta forma de escritura, sin punto final, con oraciones largas, es que esta fluidez le permite entrar y salir de la mente de los personajes y también romper con la temporalidad: “I have a term I came up with called fusion fiction –that’s what it felt like, with the absence of full stops, the long sentences. The form is very free-flowing and it allowed me to be inside the characters’

heads and go all over the place– the past, the present”¹⁴ (Evaristo en Sethi, 2019). La interpretación del uso de esta técnica depende un poco de quien critica. Según Bucknell, (2019), esta forma de organizar el texto le permite a Evaristo transmitir experiencias de las que sería difícil hablar con oraciones completas.

Si pensamos en el enfoque necesario para el análisis de la novela, se pone en tensión la relevancia, o no, de situarla en el marco de la literatura poscolonial. La etiqueta “poscolonial” no deja de ser controversial y en especial en este caso. Evaristo es una escritora británica, hija de un padre nigeriano y una madre irlandesa, y ella misma resulta a veces displicente a la hora de utilizar categorías acuñadas por los intelectuales de la poscolonialidad, como el tercer espacio de Bhabha (2004). Sin embargo, como señala Courtois (2019), en *Girl, Woman, Other* hay un ataque fortísimo a las categorías de centro-periferia como naturales, especialmente la noción del 'Otro' marginal (por excelencia), es decir, las lesbianas negras. Cedric también señala aquí que el "Centro" está encarnado en la novela por el Teatro Nacional, en Londres, en el corazón mismo del gran centro colonial que representaba Gran Bretaña. La complejización de Londres en la obra de Evaristo no es novedad; sobre el retrato de su Londinum imperial en *The Emperor's Babe* decía Cuden-Domínguez (2004): “Evaristo's vision of a plural, cosmopolitan London seems to have led her as well to search for new fictional forms”¹⁵ (p. 182).

En la entrevista que le realiza Sethi en *The Guardian* (2019), Evaristo indica entre los motivos para la escritura de esta novela estaba su propia frustración ante la ausencia de mujeres negras británicas en la literatura. La autora indicaba además que le interesaba trabajar la alteridad de varias maneras: “There are many ways in which otherness can be interpreted in the novel – the women are othered in so many ways and sometimes by each other. I wanted it to be identified as a novel about women as well”¹⁶.

Girl, Woman Other relata la historia de doce protagonistas (once mujeres y un personaje que transiciona hasta ser no binario) que forman parte de esos márgenes no

¹⁴ Tengo un término que inventé yo que llamo fusión ficción. Así es como se sintió, sin puntos, con oraciones largas. La forma es muy libre y me permitió estar dentro de la cabeza de los personajes y salirme por todo el espacio, el pasado, el presente.” (La traducción es propia).

¹⁵ “La visión de Evaristo de una Londres plural y cosmopolita parece haberla llevado a una búsqueda de nuevas formas ficcionales”. (La traducción es propia).

¹⁶ “Hay muchas formas en las que se puede interpretar la otredad en la novela: las mujeres son alterizadas de tantas maneras, y a veces las unas a las otras. Quería que también se la identificara como una novela sobre mujeres”. (La traducción es propia).

representados normalmente en la literatura británica. Sin embargo, estos personajes van armando un retrato detallado y rico de ese tejido nacional. Hay algo de lo nacional, de hecho, que no deja de ser un factor tan importante como el de género y raza en la novela. En este sentido, podemos pensar en las estrategias de escritura nacional femenina que menciona Bohemer (2009), quien señala que las posibilidades de alteración y/o transformación de un texto nacionalista masculino pueden verse en dos formas principales en la escritura de las mujeres: la textual y la temporal/territorial. Para esta académica, la primera se produce a través del texto como medio, en la sustancia de la escritura, e implica interrumpir el lenguaje del discurso de literatura nacionalista oficial con la voz de las mujeres. Como señala Bohemer (2009), la nacionalidad tiene una relación con la textualidad, con las historias "definitivas" y las mitologías oficiales. Por lo tanto, componer un tipo de texto sustancialmente diferente, utilizando formas vernáculas, no literarias y fáticas que forman parte de la experiencia cotidiana de la gente, es ya un desafío a los discursos normativos de la nación (Bohemer, p. 94-95).

Aunque Bohemer se refiere aquí a la representación nacional de las nuevas naciones creadas a partir de su independencia del Reino Unido, el mecanismo descrito nos sirve para pensar en la operación que realiza Evaristo sobre la representación nacional no ya de las ex colonias, sino de la propia metrópolis.

Para pensar en términos de lo poscolonial, tomando a McLeod, el autor establece que, en términos sencillos, el poscolonialismo incluye al menos una de las siguientes opciones:

-La lectura de textos producidos por escritores de países con una historia de colonialismo, principalmente aquellos textos que tratan sobre el funcionamiento y el legado del colonialismo en el pasado o en el presente.

-La lectura de textos producidos por quienes han emigrado de países con una historia de colonialismo, o por quienes descienden de familias de emigrantes, que tratan principalmente de la experiencia de la diáspora y sus múltiples consecuencias.

-La relectura los textos producidos durante el colonialismo a la luz de las teorías de los discursos coloniales, tanto de los textos que abordan directamente las experiencias del Imperio, como de los que parecen no hacerlo. (McLeod, 2000)

En este sentido, siguiendo a McLeod y retomando una de las preguntas iniciales de este trabajo, podemos considerar esta obra como parte de la literatura poscolonial —y, mucho más claro está, la podemos leer de una forma poscolonial— no solo porque se trate del segundo caso (el de la literatura de hijos de migrantes) sino porque podemos

ver en la obra una forma distinta de pensar en el último caso de Macleod: la propia novela ofrece una lectura a contrapelo sobre los textos y discursos coloniales. Toda *Girl, Woman, Other* es una forma de discutir varios discursos coloniales, empezando por el de la nación británica. Sus sujetos son Otros dentro y no fuera de este centro. Es decir, se mueven en los márgenes del centro, no en la periferia, armando su propio entramado. De acuerdo con Sankaya-Sen (2021), la novela también tematiza e interpreta la conceptualización de Rodríguez Magda de la "red", en contraposición a la noción moderna de "centro" y a la idea posmoderna de "dispersión". En lugar de una cronología lineal y progresiva, la novela avanza y retrocede en el tiempo, entrelazando acontecimientos de finales del siglo XIX con otros que llegan el siglo XXI, y abarca numerosos lugares geográficos.

En este texto, ciertos interrogantes aparecen tematizados desde la posición y los conflictos que atraviesan distintos personajes (las dudas sobre montar o no una obra en un teatro *mainstream*, sobre "venderse", los debates sobre los feminismos) con personajes que discuten ideas, pero que nunca "encarnan" ideas o tipos ideales vacíos. Se proyecta así el sentido de una novela polifónica que traza un mapa, inmenso pero siempre incompleto, de aquellos que hacen lo que pueden y quieren con la parte de la historia que les ha tocado en suerte. Un ejemplo lo podemos ver cuando el personaje de Megan/Morgan comienza a adentrarse en el terreno del feminismo y reflexiona sobre el lugar del movimiento para muchas mujeres a partir de la ignorancia sobre el mismo:

Megan discovered that feminism was massive right now, how could it have passed her by?

she thought of her mother who'd disparaged feminists as man-haters, not for me, she'd say whenever it came up, I like men, I like being domesticated and I love your father, so how can I be a feminist?

Dad would nod his head and say something like, you've seen what happens when I try to hang up the washing or make the bed.¹⁷ (Evaristo, p 319)

Como señalan Carrera Suárez y Rodríguez González (2008, p.94), la historia de Megan/ Morgan es narrada de forma cronológica inversa en una de las secciones del

¹⁷ Megan descubrió que el feminismo era enorme ahora, ¿cómo se le podía haber pasado de largo? pensó en su madre que trataba a las feministas de odia-hombres, no es para mí, decía cada vez que salía el tema, a mí me gustan los hombres, me gusta ser domesticada y amo a tu padre, así que ¿cómo voy a ser feminista? Papá asentía y decía algo así como: Viste lo que pasa cada vez que trato de colgar la ropa o de hacer la cama. (Traducción propia).

texto y se relaciona íntimamente con las preguntas y cuestionamientos sobre el “ser británico”. En esta sección de la novela, primero se cuenta la historia de Megan/Morgan, que se autopercibe como sin género y pide que se le use el pronombre "they" (elle) para referírsele. Luego se sigue por su ascendencia matrilineal: Si bisabuela Hattie, que se casó con un soldado afroamericano después de la Segunda Guerra Mundial. La propia Hattie es hija de Grace, que es a su vez hija de Daisy y del llamado "abisinio". Este linaje femenino, que se extiende desde 1895 hasta el presente, permite una incursión en los enredos de historia imperial y global a lo largo del siglo XX (Carrera-Suárez y Rodríguez-González, 2008, p. 94). Este linaje también refuta la creencia popular de que Gran Bretaña fue blanca hasta la llegada de la generación Windrush¹⁸, un tema que Evaristo había ya elaborado en su novela *The Emperor's Babe*.

Como *Girl, Woman, Other* va narrando las historias de doce personajes, es difícil encontrar una protagonista, pero tal vez podríamos decir que es Amma, la dramaturga de mediana edad que está por llevar su obra sobre *La última amazona de Dahomey* al National Theatre luego de una vida viviendo en los márgenes y moviéndose por el circuito underground contracultural. Este movimiento hacia el centro no ocurre sin debates ideológicos sobre política, arte y representación, y no tiene la misma aceptación por parte de quienes rodean a Amma. A partir de este personaje podemos ir esbozando otros más o menos ligados a ella (su ex novia y amiga Dominique, su amiga de la infancia Shirley, su hija Yazz, una exalumna de Shirley, etc.). Son lazos que se van volviendo más difusos y circunstanciales y que se encontrarán mayoritariamente la noche del estreno. Hay un tejido entre estas subjetividades donde se arman vínculos de amor, de amistad, pero también de rivalidad y competencia.

La novela interroga, además, la profundidad amorosa y sexual de estos personajes, su sistema de relaciones, amistades, lealtades y traiciones, en una erótica a veces dura pero en general compasiva y siempre deseante. Uno de los vínculos más fuertes que atraviesa la novela es el de Amma y su amiga y ex amante Dominique.

¹⁸ El 22 de junio de 1948, el buque HMT Empire Windrush llevó a un grupo de 802 inmigrantes al puerto de Tilbury, cerca de Londres. Era un buque de tropas que se dirigía de Australia a Inglaterra a través del Atlántico y que paró en Kingston, Jamaica, para recoger a los militares que estaban de permiso. Muchos ex militares aprovecharon esta oportunidad para volver a Gran Bretaña con la esperanza de reincorporarse a la RAF, mientras que otros pasajeros decidieron hacer el viaje sólo para ver cómo era Inglaterra.

La llegada de los pasajeros se ha convertido en un hito importante en la historia de la Gran Bretaña moderna, y la imagen de los antillanos descendiendo por la pasarela del barco ha llegado a simbolizar el inicio de la moderna sociedad multicultural británica. (Phillips, 2011).

La llegada de inmigrantes antillanos en el Empire Windrush no era esperada por el gobierno británico, ni tampoco fue bienvenida (Hansen, 2000, p.57).

Cuando casi al final de la novela y luego del estreno exitoso de *La última amazona de Dahomey*. Dominique, que está de visita en Londres, se relaja en casa de su amiga y recuerdan el pasado, se miran, se preguntan por el estado actual de las cosas, vuelven a surgir discrepancias en las formas de entender el mundo. Dominique se queja del ataque que ha sufrido por parte de la comunidad trans, insiste en que no es transfóbica, Amma dialoga con ella y, en un afán ultraconciliador, ambas mantienen sus ideas en paz sin que ello afecte el vínculo. Amma se vuelca al argumento más indiscutible: deberíamos festejar que más y más mujeres estén reconfigurando el feminismo y que el activismo de base se expanda (p. 438). Dominique se muestra de acuerdo y parece que incluso uno de los debates más polémicos y dolorosos del feminismo es, para bien o para mal, dejado de lado o cubierto por un manto de silencio en pos de un lazo de amistad, amor y familia que lleva años de historia.

Girl, Woman, Other toma también otro de los grandes debates contemporáneos de lo que se ha llamado displicentemente como la generación *woke*, la pregunta por el privilegio. Junto con el “tenerlo” o “detentarlo”, la pregunta por el privilegio lleva a pensar justamente en qué lugar de no-privilegio se encuentran los sujetos, en términos de diferencias estructurales. Cuando Yazz, la hija de Amma, incluye a Courtney, la única amiga blanca su grupito de la universidad, le advierte que de ahora en más será una mujer blanca que sale con negras y marrones y que debe justamente “chequear sus privilegios”. Esta frase generacional, la ya trillada noción de “chequear el privilegio”, le es discutida a Yazz por Courtney cuando pone en relieve una noción de clase que Yazz está desconociendo, ya que Courtney viene de una zona pobre, no tiene contactos con la clase alta, su familia está endeudada. Para completar su argumento, Courtney le cita a una de las autoras favoritas de Yazz:

Courtney replied that Roxane Gay warned against the idea of playing “privilege Olympics” and wrote in *Bad Feminist* that privilege is relative and contextual, and I agree, Yazz
(...)

Yazz doesn't know what to say, when did Court read Roxane Gay --Who's amaaaazing?¹⁹
(Evaristo, 2019, p. 66)

Evaristo tematiza en este intercambio la teoría de la interseccionalidad de Crenshaw (1991), y nunca nos permite olvidarnos de que estos personajes tienen más de una dimensión, que además de su género y su raza, también su clase social, su estatus nacional y demás factores son relacionales y pueden tener peso diferente en contextos diferentes.

No es solo a partir de discursos que lo relacional se hace evidente, sino a partir de los personajes que se muestran tridimensionales. De hecho, a pesar del éxito de la obra de teatro que monta Amma, Carole, una mujer que ha logrado salir de una sordidez a la que parecía condenada en base a muchísimo esfuerzo y trabajo, siente la incomodidad de la representación elegida por Amma para las “mujeres negras”.

It was so odd seeing a stage full of black women tonight, all of them as dark or darker than her, a first, although rather than feel validated, she felt slightly embarrassed if only the play was about the first black woman prime minister of Britain, or a Nobel prize-winner for science, or a self-made billionaire, someone who represented legitimate success at the highest levels, instead of lesbian warriors strutting around and falling for each other.²⁰ (Evaristo, pp. 418-419)

Evidentemente, en toda elección hay un recorte y Evaristo parece estar narrando con ironía el riesgo implícito en tomar un personaje como representativo. Tanto en el caso de Amma, como en el de las amazonas como en el de Carole. Es también Carole quien nota que la percepción del público blanco hacia ella ha cambiado a raíz de la obra:

¹⁹ Courtney le respondió que Roxane Gay advertía contra la idea de jugar a las “Olimpiadas del Privilegio” y que había escrito en *Bad Feminist* que el privilegio es relativo y contextual, y estoy de acuerdo, Yazz
(...)

Yazz no sabe qué decir, ¿cuándo leyó Courtney a Roxane Gay (que es geniaaaaaal)? (Traducción propia)

²⁰ Era tan raro ver un escenario lleno de mujeres negras esta noche, todas ellas tanto más oscuras como ella, por primera vez, aunque en lugar de sentirse validada, se sintió ligeramente incómoda si tan solo la obra fuera sobre la primera mujer negra en ser primera ministra de Gran Bretaña, o una ganadora del Nobel de ciencia, o una multimillonaria que se hizo a sí misma, alguien que representara el éxito legítimo en los niveles más altos, en lugar de guerreras lesbianas que se pavoneaban y se enamoraban entre ellas. (Traducción propia).

During the interval at the bar she noticed a few members of the white audience looking at her differently from when they'd all arrived in the lobby earlier, much more friendly, as if she was somehow reflected in the play they were watching and because they approved of the play, they approved of her.²¹ (Evaristo, 2019, p. 419)

Nuevamente, la novela parece ponerse en guardia contra aquellas operaciones a las que puede ser sujeta. *Girl, Woman, Other* sabe que la literatura tiene efectos reales en las percepciones y que, como suele repetirse en internet sin pausa, “la representación importa”. A su vez, sabe que la representación no alcanza y que los efectos no son necesariamente los esperados, que entre la literatura y el mundo operan mecanismos complejos.

Evaristo realiza una elaborada composición de femineidades en su mayoría negras, pero se permite simultáneamente dejar en claro que toda representación es incompleta y que en este espacio de diferencia siempre existe una Otra que se resiste a nuestras buenas intenciones.

Referencias bibliográficas

- BHABHA HOMI K. (2004). *The Location of Culture*. Routledge.
- BOEHMER, E. (2009). *Stories of women: Gender and narrative in the postcolonial nation*. Manchester University Press.
- BUCKNELL, C. (24 Oct 2019). “Fusion fiction”. En *London Review of Books* V4No 20. <https://www.lrb.co.uk/the-paper/v41/n20/clare-bucknell/fusion-fiction>
- CARRERA-SUÁREZ, I y Rodríguez-González, C. (2008). “Growing up multiply: British women write the ampersand experience.” En L. M. Lojo-Rodríguez, J. Sacido-Romero y N. Pereira-Ares (Eds). *Postcolonial youth in contemporary British fiction* (pp. 81-99). Brill.
- CRENSHAW, K. (1991). “Mapping the margins: Intersectionality, identity politics, and violence against women of color”. *Stanford Law Review*, 43(6). pp. 1241-1299. Doi:10.2307/1229039

²¹ Durante el intervalo en el bar notó que algunos miembros del público blanco la miraban de forma diferente que cuando habían llegado al lobby más temprano, de una forma mucho más amistosa, como si ella de alguna manera estuviera reflejada en la obra que estaban viendo y, como aprobaban la obra, la aprobaban a ella. (Traducción propia).

- CUDER-DOMINGUEZ, P. (2004). Ethnic cartographies of London in Bernardine Evaristo and Zadie Smith. *European Journal of English studies* Vol. 8, No. 2., 173-188 DOI: 10.1080/1382557042000294710
- COURTOIS, C. (2019). “Bernardine Evaristo’s ‘Black’ British amazons: Aesthetics and politics in *Girl, woman, other*. *Études Britanniques Contemporaines*” <https://doi.org/10.4000/ebc.10651>
- EVARISTO, B. (2019). *Girl, woman, other*. Penguin.
- EVARISTO, B. (1997) *Lara*. Bloodaxe Books Ltd.
- EVARISTO, B (2001). *The emperor’s babe*. Penguin Books
- HANSEN, R. (1 junio 2000). *Citizenship and immigration in postwar Britain*. Oxford University Press.
https://web.archive.org/web/20120409224724/https://www.bbc.co.uk/history/british/modern/windrush_01.shtml
- MCLEOD, J. (2000). *Beginning postcolonialism*. Manchester University Press.
- GUSTAR, J. (2015). Putting history in its place: An interview with Bernardine Evaristo. *Contemporary women’s writing*, 9(3), 433–448. doi:10.1093/cww/vpv003
- RODRÍGUEZ MAGDA, R. M. (2019). “The Crossroads of transmodernity” (Trad. J. Aliaga- Lavrijsen). En J. Aliaga-Lavrijsen y J. Maria Yebra-Pertusa (Ed.). *Transmodern perspectives on contemporary literatures in English* (pp. 21–29). Routledge.
- PHILLIPS, M. (10 marzo 2011). Windrush - The passengers. *BBC Online*.
https://web.archive.org/web/20120409224724/https://www.bbc.co.uk/history/british/modern/windrush_01.shtml
- SARIKAYA-ŞEN, M. (2021) “Reconfiguring Feminism: Bernardine Evaristo’s *Girl, woman, other*, *The European Legacy*, 26:3-4, 303-315,
DOI:10.1080/10848770.2021.1898109
- SETHI, A. (27 abril 2019). Bernardine Evaristo: “I want to put presence into absence”. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/books/2019/apr/27/bernardine-evaristo-girl-woman-other-interview>

EL SUJETO ENAJENADO Y EL FENÓMENO DEL EXTRAÑAMIENTO EN LA LITERATURA Y EL CINE – Alles, Milagros Soledad

allesmilagros@gmail.com

Universidad Nacional General Sarmiento

Resumen

Desde la lectura del cuento “El gran ruido” de Franz Kafka y el visionado del film cinematográfico *Mr Nobody* de Jaco Van Dormael (2009), se desarrollará cómo se pone en función el concepto de extrañamiento en relación a la idea de enajenación en los protagonistas de las obras seleccionadas. Se partirá de la postura que el fenómeno del extrañamiento se desarrolla por consecuencia del desequilibrio y falta de pertenencia del sujeto en la sociedad moderna y dividida por instituciones en la cual pertenece –y no se siente perteneciente-. Por ende, se sostiene que el extrañamiento refleja un resultado político y psicológico a las presiones que es sometido un individuo. Para argumentar esta presunción se utilizarán los conceptos de “alusión” de Roland Barthes (1993), “enajenación”, “literalidad” y “neurosis” mencionados por Theodor Adorno (1970), la teoría de Gilles Deleuze y Félix Guattari (1993 [1978]).

Palabras clave

Enajenación- extrañamiento – literalidad – traumas – ruptura

Introducción

A partir de la modernidad, el desarrollo de la ciencia y la tecnología, se generaron nuevas formas de organización social a través de la burocratización e instituciones que marcan limitaciones en los espacios en los cuales las personas desarrollan actividades (como el trabajo, la escuela, la iglesia, la familia etc.). En consecuencia, para que el individuo pertenezca a la sociedad debe renunciar a ciertos deseos e instintos, para poder enmarcarse dentro de la cultura y la sociedad.

Como punto de partida, se utilizará el concepto de “extrañamiento”, el cual se lleva a cabo a través de arrojar un elemento extraño a un escenario, con el objetivo de quebrar el sentido, desatando lo absurdo. En sintonía, el fenómeno de “alusión”

desarrollado en La respuesta de Kafka de Roland Barthes (1993), indica que dicho concepto es una técnica que deshace la analogía de lo que se está narrando, apenas se la ha propuesto, generando una ruptura con la lógica del texto. Desde la perspectiva marxista de *Crítica, cultura y sociedad* de Theodor Adorno (1970), se absorberán conceptos como “enajenación”, para enmarcar el estado que se encuentra el individuo en las obras elegidas, “literalidad” para demostrar el grado de fidelidad respecto a lo que se dice y cómo se demuestra, “neurosis” como síntoma que los personajes no intentan sanar, sino mostrar la otra cara de la sociedad moderna. Desde la teoría de Gilles Deleuze y Félix Guattari (1993 [1978]), se tomará como base la desterritorialización de la lengua/la articulación de lo individual en lo inmediato-político/el dispositivo colectivo de enunciación, para desarrollar la manera en que el individuo enajenado se transforma en una figura colectiva y sujeto político para visibilizar la voz de muchos.

Por lo tanto, en un marco de sociedad capitalista, con instituciones delimitadas y burocratizadas, que delimitan y organizan la vida de las personas para evitar el desvío, es preciso cuestionarse ¿Qué ocurre con la minoría agobiada y excluida por el sistema? ¿El fenómeno del extrañamiento podría cumplir un rol político? Por ende, se partirá de la premisa que en las obras seleccionadas el sujeto enajenado desata la práctica del extrañamiento a partir de la ruptura con la institución familiar, llevando a cabo el incremento de *lo monstruoso* para visibilizar *lo absurdo*. En consecuencia, dicho fenómeno desata una forma de coexistir entre lo real y lo absurdo como forma de supervivencia.

El individuo enajenado

La estructura del individuo enajenado parte de un sujeto que pertenece a muchos lugares y no pertenece a su vez, vive en la dualidad de ser parte de un sistema mayor, pero que busca incesantemente encontrar refugio en sí mismo por no sentirse perteneciente. Es a partir del extremo aislamiento y singularización del mismo, donde se universaliza la mirada del mundo desde su visión, de esta manera cada problema individual, por ser parte de una literatura menor -como voz de una minoría que hace bullicio dentro de una lengua mayor-, se politiza lo singular, adquiriendo un valor colectivo.

En el cuento “El gran ruido” de Kafka, se desarrolla la historia de un sujeto que se encuentra en su habitación, escuchando todos los ruidos de su casa, y cómo su familia invade su privacidad y él carece de espacio personal. Compara a su habitación con una

cárcel, mencionándola como “el cuartel general del ruido de toda la casa”, utiliza esta metáfora como sinónimo de incomodidad. La enajenación se lleva a cabo a partir de que este integrante de la familia, se siente excluido del círculo familiar –institución-, ya que ignoran su presencia y necesidades. En la película *Mr. Nobody* (2009), la institución familiar nuevamente aparece como punto de inflexión de la sociedad moderna, pero a través de la libertad absoluta hacia la elección y presión que los padres ejercen sobre Nemo –el protagonista- para tomar una decisión a sus nueve años: vivir con su padre o con su madre. La historia muestra al niño corriendo hacia el tren para alcanzar a su madre, y en el trayecto comienza a imaginarse los múltiples escenarios que ocurrirán dependiendo de las elecciones que él tome. Dependiendo con quien se quede, recibirá cierta educación y tendrá que resolver a temprana edad diferentes problemas para conformar a sus padres, lo cual le generará traumas y formas de relacionarse sexo-afectivamente en su adultez. En su cabeza, por la presión de decidir, cada posibilidad coexiste de manera simultánea, y a su vez no existen porque son sólo posibilidades. Esto responde a la presión del sistema familiar, que oprime los deseos y preocupaciones de un niño común –traumatizándolo-, reemplazándolos por una toma de decisión que condiciona su existencia, que lo agobia y le genera traumas a tal punto de buscar en un pensamiento obsesivo posibilidades de lo que podría pasar.

El extrañamiento como respuesta a la sensación de agobio

En ambas obras se repite el mismo patrón de alusión como dice Barthes cómo “una fuerza defectiva, deshace la analogía apenas la ha propuesto (...) todo procede de una especie de contradicción semántica (...)” lo cual implica que al construirse el relato se arroja un elemento extraño y absurdo, a lo que podría ser una ficción realista. Ese elemento, es ejecutado por el personaje principal con total literalidad - y es aceptado sin cuestionamiento alguno. En el caso de “El gran ruido”, la voz narradora cuenta lo que padece con su familia, pero el efecto de extrañamiento se pone en manifiesto cuando dice “arrastrarme como una serpiente hasta la habitación contigua (...)”. Se genera la incertidumbre sobre qué figura posee el sujeto que cuenta la historia. En primera instancia, se puede pensar que es una persona con discapacidad motriz, ya que en el comienzo del cuento se menciona que está sentado en su habitación, por ende, se podría sostener que está sentado en una silla de ruedas, lo cual implica estar limitado y aislado a los movimientos de la casa, y por eso necesita arrastrarse como un “serpiente”, y desde el suelo pedirle silencio a su hermana. Sin embargo, es relevante preguntarse

¿Qué relación hay entre el sujeto y su analogía con un animal? En el “arrastrarme como una serpiente” se marca el quiebre de alusión, se inyecta el extrañamiento como respuesta a su inconformidad con su familia, y su analogía con un animal es el resultado de la individualización, como si no perteneciera a la especie con la que convive: se comporta de forma animalesca y/o monstruosa por no ser parte. En esta segunda concepción de la frase, la literalidad se pone en manifiesto.

En cambio, en *Mr. Nobody* se llevan a cabo una variedad de alusiones que desembocan a distintos objetos extraños. El fenómeno extraño principal se genera a través del niño y la dicotomía por no saber qué decisión tomar, creando universos paralelos en los que en cada uno ocurre una vida diferente y coexisten análogamente entre sí. A su vez, lo extraño se desplaza aún más, ya que Nemo a través de diferentes elementos como fotografías, actos fallidos, o sensaciones de deja vu, puede trasladarse de una forma de vida a otra. El personaje de Nemo en sí, posee características absurdas y no convencionales, como por ejemplo cuando antes de nacer un ángel se olvidó de marcarle encima de su boca la cicatriz que borra todos los recuerdos de la vida pasada, por ende, él recuerda cuando “eligió” a sus padres. Esta extrañeza hace pensar si su personaje cumple el rol de un “elegido” por tener una visión atemporal sobre las múltiples vidas, o carga sobre sí mismo una condena de tener que elegir a muy temprana edad el destino de su vida, desembocando a una incompreensión por parte de sus padres y de la sociedad misma hacia él –inclusive hasta la sociedad que él construye en sus pensamientos-. También lo literal se pone en juego, en el trauma de Nemo ahogándose en la pileta, lo cual desata posteriormente en cada una de sus vidas el recuerdo inconsciente del agua, la sensación de ahogo y agobio: la aparición del agua en cualquiera de sus vidas refleja una situación límite.

Las dos obras no reflejan de forma directa la imagen de la sociedad moderna, sino que utiliza los “desechos”, aquello que es poco relevante y/o excluido de la sociedad muriente, generándose de esta manera, una desterritorializando la lengua. Esto significa, que en estas dos piezas artísticas se presenta un alejamiento del interés de la cultura moderna y sus instituciones, para mostrar la otra cara de la sociedad: la que no encaja, es minimizada y olvidada. Por ende, el sujeto a partir de la desfamiliarización y exponiendo su enajenación, expresa al mundo con la práctica del extrañamiento la disconformidad, el quiebre de sentido, deja de ser un sujeto alienado y pasa a ser un sujeto político que exterioriza la opresión, visibiliza lo absurdo en una sociedad que lo reprime e intenta racionalizar todas las esferas de la vida. El sujeto político de cada obra

no busca curar lo extraño, ni la neurosis que la cultura releva para que no se produzca desviamientos en los comportamientos, sino que expone lo caótico, lo absurdo y fuera de lo “normal” para naturalizar y exponer a las instituciones -que en este caso es la de la familia- que los oprime.

Conclusión

A modo de cierre, el resultado obtenido tras el análisis sobre el método del extrañamiento como práctica política y psicológica, en respuesta a las presiones que es sometido un individuo enajenado, demuestra que la hipótesis fue corroborada. Dicho procedimiento no es una práctica inocente, sino que es un recurso que, por un lado, desconcierta y genera un impacto de shock en el lector-espectador. Pero, por otra parte, tanto en los cuentos de Kafka en general, y en “El gran ruido”, en particular, como en la película *Mr. Nobody* (2009), se lo utiliza como procedimiento de llamado de atención, como cuestionamiento, quiebre, para perturbar los esquemas mentales de quien consume tanto el cuento como la película. No obstante, este análisis demostró que el mismo problema atraviesa dos períodos históricos diferentes, por ende, se pone a la luz la ineficacia de la sociedad moderna y las instituciones en solucionar el problema del individuo que no se siente parte del sistema.

Referencias bibliográficas

- ADORNO, T. (1970). *Crítica, cultura y sociedad*, Barcelona: Ediciones Ariel.
- BARTHES, R. (1993). “La respuesta de Kafka”. En *Ensayos críticos*, Barcelona: Seix Barral.
- DELEUZE, G. y Guattari, F. (1993 [1978]) “Kafka, por una literatura menor”. México: Era.
- FREUD, S. (1929) *El malestar en la cultura*, Barcelona: Ediciones Folio.
- KAFKA, F. (2009) *Cuentos completos*, Madrid: Valdemar Ediciones.
- VAN DORMAEL, J. (2009), *Mr. Nobody*. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=a6-QNC__BrA&ab_channel=MAYA

REGISTROS, FICCIÓN Y LITERATURA DOCUMENTAL: RULFO,
PONIATOWSKA Y RIVERA GARZA – Mondella, Natalia; Segovia, Irma; Sosa,
Evelyn y Villaruel, Vanina

eveeaye00@gmail.com

UNGS

Resumen

En este trabajo nos proponemos esbozar una relación entre el Boom latinoamericano como movimiento estrictamente literario y sus respectivas características y “Nos han dado la tierra” en *El llano en llamas* (Rulfo, 1953), *La noche de Tlatelolco* (Poniatowska, 1971) y *El invencible verano de Liliana* (Rivera Garza, 2021).

El Boom latinoamericano no puede definir su inicio en un año específico, aunque podemos decir que ocurre entre los años ‘60 y ‘70. Los autores que elegimos abordar en el presente trabajo pueden situarse cercanos al Boom latinoamericano debido a los temas que abordan en sus relatos y las particularidades de los mismos.

Una de las características principales de los cuentos y las novelas enmarcadas dentro del Boom es que la mayoría de sus personajes son personas corrientes o mestizos e indígenas que se han visto perjudicados de una u otra manera por la opresión de una élite.

Sin embargo, estos oprimidos cobran voz en la literatura a través de los escritores elegidos. Si bien Rulfo lo hace con relatos ficcionales, Poniatowska y Rivera Garza utilizan la literatura documental de no ficción para tratar estos ejes.

Los escritores del Boom eran conscientes del contexto socio-histórico en el que estaban inmersos. Un contexto social de revueltas estudiantiles. Un contexto histórico de guerra fría, inmediatamente posterior a la Segunda Guerra Mundial, en el que el bloque capitalista y el bloque socialista del mundo estaban en una constante tensión por el poder. Los autores del Boom escribían para el mundo entero y no solamente para el interior de sus respectivos territorios. Es la mundialización de la literatura latinoamericana. Había una toma de conciencia de una identidad latinoamericana que no se alineaba ni con el capitalismo ni con el socialismo, sino que optan por una nueva forma de concebir la política, lo social y lo cultural a través de sus relatos.

En este punto, podemos decir que tanto Rulfo, Poniatowska como Rivera Garza se encargan, a través de la ficción y de la ficcionalización; de enunciar una verdad, que no fue dicha por los discursos oficiales, con el realismo mágico y con los testimonios orales como fuentes únicas de la voz del oprimido. Estos autores articulan múltiples herramientas para mostrar de manera explícita lo que las minorías no podían aclamar, es por esto que buscan dar otro testimonio, para que desde su perspectiva cuenten lo que estaba sucediendo en el mundo en aquel periodo.

Si bien no podemos decir que Rivera Garza pertenezca al momento histórico del Boom, podemos incluirla debido a la utilización de la voz del oprimido frente a la violencia ejercida por el asesino de Liliana. A su vez, la autora utiliza como fuentes los diarios de Liliana para recuperar su historia y como puntapié inicial de su búsqueda de la verdad. Una verdad que fue silenciada por el Estado a través de la negativa de investigar acerca de la muerte de su hermana. Esta novela con tinte de documental nos relata sobre un caso de una persona que ha sido testigo (víctima) de violencia.

Por otra parte, en el cuento “Nos han dado la tierra” (Rulfo, 1953) se aborda de manera mágica la cuestión ligada a la reforma agraria y la repartición de la tierra para los campesinos.

Siguiendo a Eudave (2004), la representación de la tierra es un elemento estratégico en la conformación espacial ya que la tierra posee diversas connotaciones: en primer lugar, podemos decir que se vincula a lo fértil de la agricultura “Del río para allá, por las vegas, donde están esos árboles llamados casuarinas y las paraneras y la tierra buena.” (Rulfo, 2014,10). Y, por otro lado, refiere a lo infértil del Llano mexicano que podría considerarse como un desierto, “Y a la gota caída por equivocación se la come la tierra y la desaparece en su sed.” (Rulfo, 2014, 8).

En *El llano en llamas* se refleja la manipulación estatal por sobre el pueblo mexicano. A los protagonistas se les otorga un pedazo de tierra con la promesa de adquirir riquezas y una mejor calidad de vida gracias al desarrollo agrario. En este sentido, podemos ver que en el transcurso de la historia a los personajes les han dado un pedazo de tierra. Sin embargo, aquel pedazo de tierra quebradiza no era lo que el gobierno había prometido, es decir, era todo lo contrario. La tierra prometida constaba de una fuente simbólica de vida que es el río, mientras que, el Llano con sus tierras sin vida solo representan un símbolo de muerte y desolación.

En cuanto a la redención y condena, en palabras de Eudave (2004), podemos afirmar que la tierra es necesaria para recuperar el poder cooptado por los opresores, es

decir, luego de la revolución mexicana es necesario que los campesinos oprimidos recuperen la voz y sus tierras que les fueron quitadas por el Estado y dadas a los grandes latifundios. Esto Rulfo lo ejemplifica muy bien cuando a los personajes les dan un vasto terreno, queriendo callarlos y conformarlos. Sin embargo, cuando los personajes protestan al respecto del fragmento de tierras que les toca en el reparto los mandan a quejarse con el latifundio.

Nosotros paramos la jeta para decir que el Llano no lo queríamos. Que queríamos lo que estaba junto al río (...).

Pero no nos dejaron decir nuestras cosas. El delegado no venía a conversar con nosotros. Nos puso los papeles en la mano y nos dijo:

-No se vayan a asustar por tener tanto terreno para ustedes solos.

-Es que el Llano, señor delegado... (...)

-Eso manifiésteno por escrito. Y ahora váyanse. Es al latifundio al que tienen que atacar, no al Gobierno que les da la tierra.

- Espérenos usted, señor delegado. Nosotros no hemos dicho nada contra el Centro. Todo es contra el Llano... No se puede contra lo que no se puede. Eso es lo que hemos dicho... (Rulfo, 2014, 10).

En esta línea de pensamiento, podemos plantear que los personajes del cuento “Nos han dado la tierra” son los campesinos oprimidos de Jalisco. Si bien, una de las características de este antecesor del Boom latinoamericano es la no especificidad del territorio en el que se desarrolla la historia, podemos inferirlo. Los personajes en varios pasajes del cuento expresan su imposibilidad de quejarse, tal como se menciona en el fragmento anterior. También hay otras marcas de silenciamiento de su voz, que Rulfo plasma en sus narraciones, esto se puede observar esto cuando se habla de la quita de las armas y de los caballos, dando a entender que los han dejado despojados de todas sus pertenencias, excepto de su gallina ya que ésta es pensada como un ser vivo y no como un bien comercial. Esto, Rulfo, lo expresa muy bien con las marcas de oralidad a través de la recreación de diálogos e inclusión de expresiones populares mexicanas. Los cuatro personajes que llegan al pueblo son personas comunes, mestizos pobres.

-Oye, Teban, ¿dónde pepenaste esa gallina?

-Es la mía, dice él.

-No la traías antes. ¿Dónde la mercaste? Eh.

-No la merqué, es la gallina de mi corral.

-Entonces te la trajiste de bastimento, ¿no?

-No, la traigo para cuidarla. Mi casa se quedó sola y sin nadie para que le diera de comer; por eso me la traje. Siempre que salgo lejos cargo con ella.
(Rulfo, 2014, 12).

Estos personajes demuestran un tono social frente a las injusticias propias del contexto de producción de la obra.

La noche de Tlatelolco (Poniatowska, 2017) logra dar voz a los oprimidos y capturar sus experiencias a través de la técnica del testimonio y la recopilación de múltiples relatos. La obra presenta una polifonía incluyendo a estudiantes, a madres de desaparecidos, a testigos y a otros actores involucrados. Es importante destacar que se relatan los sucesos trágicos ocurridos el 2 de octubre de 1968 en la Plaza de las Tres Culturas de la Ciudad de México durante el Movimiento Estudiantil de ese año, así como también los momentos previos y posteriores a la masacre. Este hecho marcó un punto de inflexión en la historia de México y tuvo un impacto significativo en el contexto social, político y cultural del país.

El Movimiento Estudiantil de 1968 fue una expresión de descontento social ante estas condiciones dictatoriales y autoritarias del gobierno mexicano y se caracterizó por marchas y acciones de protesta pacífica. En consonancia con esto, Gilman (2003) postula que el Movimiento Estudiantil mexicano estaba enmarcado dentro de un contexto de manifestaciones estudiantiles alrededor del mundo, como lo fueron el Mayo Francés del '68 y la Primavera de Praga de ese mismo año, entre otros.

El estilo narrativo que podemos leer en el relato testimonial de Poniatowska (2017) se acerca al lenguaje oral, lo cual refleja la diversidad de las voces y las emociones de los protagonistas y testigos de la violencia ejercida. La autora recoge las historias personales de aquellos que vivieron los eventos trágicos de la masacre. Esto permite que el lector tome dimensión de la perspectiva de los oprimidos y comprenda su sufrimiento, indignación y lucha por la justicia.

Tanto Poniatowska como Rulfo “se colocan como cronistas de la alteridad, intérpretes de ella mediante la escritura” (Torres, 2010). La voz de la otredad invisibilizada se manifiesta a través de relatos desgarradores, testimonios de dolor y resistencia, y la expresión de las demandas y aspiraciones de los estudiantes y sus familias. Los relatos revelan el miedo, la angustia y la violencia que enfrentaron los

manifestantes, así como el coraje y la determinación con los que lucharon por sus ideales.

Poniatowska (2017) utiliza un sujeto colectivo para darle voz a los otros (Torres, 2010) y, ese otro es la voz de las minorías. La autora pone en evidencia la represión y la injusticia del régimen político de la época, pero también muestra la resiliencia y la solidaridad de aquellos que se atrevieron a desafiarlo. La obra no solo documenta los hechos y las cifras, sino que también humaniza a los protagonistas, transmitiendo sus emociones, su sufrimiento y su lucha por la verdad y la justicia.

La autora contrapone los testimonios del Movimiento estudiantil frente al discurso oficial y de la represión, retomando la versión del General José Hernández Toledo que participó del enfrentamiento afirmando que “para impedir el derramamiento de sangre ordenó al ejército no utilizar las armas de alto calibre que llevaban...” (2017, 214). En contraposición a esto, el testimonio de Jorge Avilés, redactor del diario *El universal*, que presenció los hechos transcurridos aquel 2 de octubre, “Vimos al ejército en plena acción; utilizando toda clase de armamentos, las ametralladoras pesadas empotradas en una veintena de yips, disparaban hacia todos los sectores controlados por los francotiradores” (2017, 214). Este es un fiel ejemplo de lo que se viene mostrando en este texto, las distintas voces y los distintos discursos dependiendo desde donde se lo mire. en este caso, desde la voz del opresor desde la voz de los testigos que vivieron la opresión de aquellos que quisieron callar.

Sánchez (1990) postula que el testimonio puede percibirse como un género literario que busca dar voz a aquellos que han sido marginados o excluidos de la narrativa histórica oficial. Examina cómo el testimonio puede construir una realidad ficticia basada en experiencias personales y colectivas. Poniatowska utiliza el testimonio como medio para dar voz a un sujeto colectivo y oprimido, y cómo esta representación puede ser considerada como una forma de ficción en sí misma, ya que el testimonio puede tener elementos de subjetividad y selección en su presentación. Es así como en esta serie de relatos y compilaciones hay una construcción de la realidad y representación de experiencias marginales en la narrativa.

La noche de Tlatelolco se inserta dentro del contexto del Boom latinoamericano ya que, se caracterizó por ser una innovación y experimentación con las nuevas formas narrativas del momento; al abordar temas relevantes para la región, como la represión política, la lucha estudiantil y la violencia estatal.

Poniatowska buscaba retratar la realidad social, política y cultural de sus naciones para cuestionar las estructuras de poder imperantes.

En la novela *El invencible verano de Liliana* (Rivera Garza, 2021) accedemos a un relato de no ficción testimonial. La obra rescata memorias y busca justicia no sólo para la hermana de la autora cuando tenía veinte años, en la ciudad de México, sino también para todas aquellas mujeres que han sufrido o sufren violencia por parte de sus parejas. En esta novela se expresa la voz de un sector vulnerable de la sociedad que sufre la opresión de un sector dominante.

El trabajo de Rivera Garza (2021) tiene una relación con los tópicos expuestos durante el denominado Boom latinoamericano, ya que este relato de no ficción muestra un contexto social que se encuentra difundido mundialmente (conocido como “Ni una menos”), tal como ocurría con las revueltas estudiantiles de los años ’60.

Sánchez (1990) sostiene que “para la conformación de estos relatos de no ficción testimoniales se utilizan materiales de registro como (grabaciones, documentos y testimonios comprobables que no pueden ser modificados por exigencias del relato)”. La autora/narradora de la novela decide reconstruir la vida de su hermana asesinada. Es así que la novela comienza un recorrido que intercala momentos del presente con momentos que remiten a la historia de cuando su hermana aún estaba viva. La autora se basa en las cartas y cuadernos escolares de la víctima, en donde en la voz de la protagonista muerta se relatan los celos extremos, las amenazas de suicidio del asesino y el acecho continuo por parte de la figura opresora. (Sánchez, 1990, 447).

Otra característica de los relatos de no ficción según Sánchez (1990) es que “narrativizan (o ficcionalizan) las figuras provenientes de lo real que pasan a constituirse en personajes y narradores. Se lo lleva a primer plano (...), es decir, dándole la voz al otro” (1990,449).

La narradora/autora decide reconstruir los últimos momentos de su hermana a partir de los testimonios de su primo, amigos y compañeros de la facultad, que hicieron su aporte a la causa. Es de esta manera como son llevados a la narración o a la ficción las personas reales de la historia.

En los fragmentos de la obra no solo se puede ver la violencia que sufría la protagonista asesinada del relato, sino que además se pueden apreciar las expresiones de la oralidad popular mexicana tal como se ven en Rulfo (2014) y en Poniatowska (2017).

En la investigación, Cristina (narradora/autora), a través de los escritos y testimonios, logra crear un mapa que muestra que Liliana hizo todo lo que estaba a su alcance para salir del círculo vicioso de ser oprimida por el asesino.

La escritura de esta novela es fragmentaria tal como se construye la memoria colectiva de nuestros muertos. Se hace eco de los detalles para hacer justicia, aunque eso requiere reabrir su dolor y el de toda su familia (Pacheco, 2021).

Para concluir, podemos decir que en *El Llano en llamas* (Rulfo, 2014) el oprimido resulta ser el campesino pobre a raíz de la expropiación de sus tierras, mientras que en *La noche de Tlatelolco* (Poniatowska, 2017), los oprimidos son los integrantes del pueblo mexicano representado por los estudiantes de la Universidad Nacional de México que sufrieron una sangrienta represión. Por su parte, en *El invencible verano de Liliana* (Rivera Garza, 2021) el sujeto oprimido es la mujer como actor social, víctima de la violencia de género.

En todos los casos y, a diferentes escalas, el máximo opresor es el Estado, en el caso de *El invencible verano de Liliana* (Rivera Garza, 2021) al desoír las denuncias de Liliana; en el caso de *El Llano en llamas* (Rulfo, 2014), por no defender los intereses de aquellos que en definitiva son los que trabajan la tierra que les han quitado y en el caso de *La noche de Tlatelolco* (Poniatowska, 2017) el estado es quien no les garantiza a los estudiantes el derecho a estudiar y a pensar en una nación con intereses políticos diferentes de los que gobernaban hasta ese momento.

Podemos pensar que este es el eje central de relación de estos textos con el Boom latinoamericano; poner en palabras tanto en la narrativa testimonial, como en la ficcional la visibilización de un contexto social e histórico donde los oprimidos dejan de ser oprimidos y alcen la voz en pos de un futuro que consideraban mejor y que para que deje de ser utópico hay que luchar y “hacer la revolución”. Lo revolucionario de estos textos tiene que ver no solo con mostrar un contexto histórico-social de producción sino además, darle voz a los oprimidos a través de marcas de oralidad, de la ficción y de la ficcionalización de relatos testimoniales.

Referencias bibliográficas

AMAR SÁNCHEZ (1990), “La ficción del testimonio” en *Revista Iberoamericana*, [researchgate.net/publication/45385351_La_ficcion_del_testimonio](https://www.researchgate.net/publication/45385351_La_ficcion_del_testimonio).

- EUDAVE, C. (2004) “El llano en llamas: universo en extensión y clausura” en *Apha No* 20, 267-272.
- GILMAN, C. (2003) *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI. 1-10.
- PONIATOWSKA, E. (2017) *La noche de Tlatelolco. Testimonios de historia oral*. Buenos Aires: Marea Editorial.
- PACHECO, A. (2021) “Nadar al lado de una hermana. El invencible verano de Liliana” en <https://literalmagazine.com/nadar-al-lado-de-una-hermana-el-invencible-verano-deliliana/>
- RIVERA GARZA, C (2021) *El invencible verano de Liliana*. México: Random House.
- RULFO, J. (2014) “Nos han dado la tierra” en *El llano en llamas*. Buenos Aires: Editorial RM.
- TORRES, A. (2010) *El cristal de las mujeres. Las posibilidades de la escritura*. Buenos Aires: Cúspide.

lrozenma@campus.ungs.edu.ar

UNGS-UBA

Resumen

El presente trabajo abordará la figura de Ofelia y su vinculación con una serie de elementos que fueron constituyendo la identidad de personaje, el agua y el sauce, un pasaje entre las ninfas del bosque y las sirenas del agua que surgen a partir del relato de Gertrudis sobre la muerte de Ofelia caída de la rama del sauce sobre el río y presa de sus propios ropajes. Es decir, en este texto se trabajará sobre la representación de una vida suspendida y flotando de manera etérea y virginal sobre aguas transparentes que lentamente la fueron envolviendo en los lienzos de su vestimenta hasta acompañarla a su fin. Del relato de Gertrudis en el acto IV escena 7 se dispararon distintas interpretaciones y representaciones de vida y muerte, de belleza y eroticidad que forjaron la potencia de escape de este personaje de tinta y papel a una vida de inmortalidad, intertextualidades y reinterpretaciones. A lo largo de este trabajo se elaborarán una serie de descriptores que den cuenta sobre los modos y formas de interpretar y de utilizar la relación entre Ofelia, el personaje de la obra de teatro con Ofelia el sujeto escindido con la potencia de un camino propio y de cómo esa representación se reconfigura a partir del diálogo con sus épocas.

Palabras clave

Ofelia – Representaciones – Significantes – Intertextualidad

*“(...) vaga, sorda, insensata,
nunca vista
transita la costumbre
de aproximar
el agua hasta su boca”*

Litto Nebia

Este breve texto toma como insumo dos elementos en particular, uno es la relación entre Ofelia y el agua, y el otro se encuadra en el modo de funcionamiento que ejerce la fuerza de un relato o de un rumor para constituir una imagen plena de un instante en particular con respecto a la muerte de Ofelia.

Para ello vamos a traer a esta conversación el modo en que Gertrudis le cuenta a Laertes el modo y la forma de la muerte de su hermana a manos del arroyo y la pesadez de su atavío que la termina condenando a una muerte lenta y que carga, de algún modo la relación con su propio destino.

Claudio: (...) ¿Qué sucede, dulce reina?

Gertrudis: Una desgracia pisa los talones de la otra,

Tan cerca se siguen. Vuestra hermana se ha ahogado, Laertes.

Laertes: ¡Ahogado! Oh, ¿dónde?

Gertrudis: A orillas del arroyo crece oblicuamente un sauce

Cuyas hojas de plata copian las aguas cristalinas
Allí tejió unas fantásticas guirnaldas de ranúculos,
Ortigas, margaritas, y esas flores largas, purpúreas,
A las que los pastores dan un nombre más procaz,
Pero que nuestras doncellas llaman dedos de difunto.
Cuando trepaba para colgar el árbol su corona,
Una pérfida rama se quebró, e hizo caer
A sus floridos trofeos y a ella misma en el río
Lloroso. Sus ropas se extendieron sobre el agua,
Y cómo a una sirena la sostuvieron por un tiempo,
Durante el cual cantaba fragmentos de himnos viejos
Cómo inconsciente del peligro en que se hallaba,
O como destinada naturalmente a ese elemento.
Mas no podía durar: el peso de sus vestidos,
Empapados de agua, pronto la arrancaron
De su melodía y la arrastraron
A una muerte cenagosa

Laertes: ¡Ay! ¿entonces ahogada?

Gertrudis: Ahogada, ahogada.

Laertes: Demasiada agua tienes tú, pobre Ofelia.

Yo no quiero agregar la de mis lágrimas. Sin embargo,
¿Cómo evitarlas? Son una costumbre natural, diga

Lo que diga la vergüenza. Cuando se haya ido,
La mujer que hay en mí se habrá extinguido. Adiós, mi Señor,
Mis palabras arderían como fuego si no fuera
Por esta flaqueza.

(Shakespeare W, 2016)

En esta recuperación del fragmento en el que se describe detalladamente la muerte de Ofelia se condensan una serie de signos que luego van a conformarse como elementos propios de la cultura occidental contemporánea.

Este desarrollo minucioso de cómo fue perdiendo la vida la joven en las fauces de esa corriente cenagosa que portaba el arroyo y que al ser descrita de ese modo termina convirtiéndose en un espacio de aguas supuestamente quietas y estancadas, entre yuyales y maleza emergiendo del arroyo/estero da forma a la primera imagen que termina condensando ese relato a partir del cuadro de John Everett Millais alrededor de 1852 (Domenéch J, 1998).

Esta representación, descrita en el acto cuarto de la escena séptima por la reina Gertrudis, que primero transforma a Ofelia en una sirena que logra sostenerse en el agua, de manera involuntaria por el pliegue de sus prendas para luego, sin registrar su situación cantaba himnos antiguos termina hundiéndose por el propio peso de esa ropa que en principio la sostenía, encaminándose, de manera inconsciente hacia su final y llevándose con ella la ornamentación y las flores que la decoraban.

En esta breve situación que acabamos de describir, nos encontramos con esa imagen que luego sería repetida por el resto de los pintores prerrafaelitas como Richard Westall, Artur Huges o posteriormente, entre otros por John William Waterhouse y su serie de trabajos sobre Ofelia.

Esta imagen canónica también sería recuperada por poetas como Rimbaud que se centrará en Ofelia y el vínculo que esta establece con el cauce del río cuando en sus versos nos dice:

En las aguas profundas que acunan las estrellas,
blanca y cándida, Ofelia flota como un gran lirio,
flota tan lentamente, recostada en sus velos...
cuando tocan a muerte en el bosque lejano.
(...) ¡Oh tristísima Ofelia, bella como la nieve,
muerta cuando eras niña, llevada por el río!

Y es que los fríos vientos que caen de Noruega
te habían susurrado la adusta libertad.
(...) Y el poeta nos dice que en la noche estrellada
vienes a recoger las flores que cortaste,
y que ha visto en el agua, recostada en sus velos,
a la cándida Ofelia flotar, como un gran lis. Arthur Rimbaud

Aquí vemos cómo comienza a consolidarse la idea de que Ofelia muere siendo extremadamente blanca, con la ornamentación de flores recostada en sus velos, que cumplen la doble función de exhibir la feminidad de esa joven y también de esconder detrás de esa cuestión velada el deseo y la pasión de esa mujer.

A lo largo de distintas recuperaciones de esta imagen es que se vuelve a la idea del agua y la muerte y en ese camino luego Gastón Bachelard que nos va a plantear que:

Si hay que reconocerle una unidad, si el nombre de Ofelia vuelve a nuestros labios en las más diferentes circunstancias, es porque esta unidad, su nombre, es el símbolo de una gran ley de la imaginación. La imaginación de la desdicha y de la muerte encuentra en la materia del agua una imagen material especialmente poderosa y natural

Luego continúa:

Para ciertos soñadores, el agua es el cosmos de la muerte. La ofelización es entonces sustancial y el agua es nocturna. Cerca de ella, todo tiende a la muerte. El agua comunica con todas las potencias de la noche y de la muerte, del suicidio, no hay que asombrarse de que tancia del agua de una influencia deletérea. El agua expuesta durante mucho tiempo a los rayos lunares se vuelve agua envenenada. Esas imágenes tan poderosas en el pensamiento paracélico, están vivas aún en las ensoñaciones poéticas de hoy. (Bachelard, 2016)

Esta recuperación que hace Bachelard del cruce que establece entre el cuadro de Millais y del poema de Rimbaud (entre otros ejemplos) en donde hace una comparación con los distintos tipos de aguas en cuanto al lugar de la materialidad y los sueños a partir de la presencia del agua nos trae a nuevas perspectivas sobre el lugar de esa escena y del vínculo entre Ofelia, las flores, su ropaje y el agua en la mirada de un hoy.

Entre muchas otras, vamos a citar a tres que recuperan esa fijación canónica y la reconfiguran, una es la que hace la escritora Lisa Klein y que reproduce de manera idéntica la directora Claire MacCarthy en *Ofelia*, otra es la que nos presenta la dramaturga Clara Valdivia Rosello en su obra *Ofelia no estaba loca* y la última es la perspectiva que le imprime la actriz, directora, performer y dramaturga Victoria Mariconda en *Yo también soy Ofelia*.

En la primera de esta triada que mencionamos cómo reubicando las imágenes del canon y su vinculación con el agua utilizan la imagen de Millais en el comienzo de la historia, no para narrar un suicidio, sino para contar un momento de goce y disfrute del placer refrescante del río y de las flores que se encuentran en sus márgenes.

En ese comienzo Ofelia se encuentra flotando, con una serie de ropajes que la cubren y la hacen flotar a la vez y de repente esta se erige para tomar unas flores y ser acariciada suavemente por la maleza que nace del interior del río.

Esta acción reconfigura la idea de río cómo destino final y lo vuelve un disparador de la historia que está por ocurrir, dado que en esa primera escena de encontrarse flotando en el río aparecen Hamlet y Horacio que habían vuelto recientemente por el funeral del padre del príncipe y la boda de los reyes.

El siguiente replanteo que se produce en lo que podríamos denominar cómo nuestro hoy contemporáneo, es la propuesta que establece Valdivia Rosello con su conferencia performática en donde incorpora a las flores a la vestimenta y el agua se vuelve un elemento de modo de vida de su padre y su hermano que son cruzados con la aseveración de Hamlet a Polonio de que era un pescadero.

En esta conferencia Ofelia mantiene una vinculación con el agua distante y quienes mueren son todos los demás y ella logra volver a Hamlet a su misma condición de poder mirar el mundo de mejor manera con un solo ojo.

Por último, la propuesta de Mariconda entrelaza a, por lo menos, dos elementos que funcionan como canónicos en la obra de Shakespeare a lo largo del último siglo y es la suma de esta escena que describimos hace unas páginas atrás a manos de Gertrudis e inmortalizada por Millais con otra que va a proponer Heiner Müller en *Máquina Hamlet* en donde en el momento que habla Ofelia /Europa nos dice que “(...) Yo soy Ofelia. Aquella que el río no contuvo. La mujer colgando de la soga. La mujer con las arterias abiertas...” (Müller H, 1979).

De estos dos elementos que configuran a una mirada sobre Ofelia, Mariconda actualiza la perspectiva y la corre desde el lugar de mujer inconsciente y sufriente para poder confrontar los conflictos y las presiones y tomar decisiones por cuenta propia.

En estos tres casos el agua ocupa un lugar de pasaje para poder establecer nuevos rumbos y reencauzar los modos de prácticas y relaciones que Ofelia establece con otras personas, ya sea familiares como parejas y en donde esta como sujeta deseante logra imponer su propia perspectiva.

Referencias bibliográficas

BACHELARD, Gastón (2016). *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*, México: Fondo de Cultura Económica.

DOMENÉCH, Julia (1998). “Femeninos prerrafaelitas, Ofelia”. En *Nueva Revista de Cultura Política y Arte*, México: UNIR.

MÜLLER, Heiner (1979). *Maquina Hamlet*. En https://micultura.catamarcacapital.gob.ar/src/Obras_comedia/MULLER%20-%20Maquina%20Hamlet.pdf

RIMBAUD, Arthur (2015). “Ofelia” en <https://trianarts.com/arthur-rimbaud-ofelia/#sthash.1hCnPGpL.dpbs>

SHAKESPEARE, William (2016). *Hamlet*, Los Polvorines: Ediciones UNGS.

MEMORIAS E IDENTIDADES

LATINOAMÉRICA COMO EXPERIENCIA ESTÉTICA: REFLEJO Y CONSTRUCCIÓN DE LA IDENTIDAD CULTURAL LATINOAMERICANA EN LA LITERATURA DEL TERRITORIO - Mansilla Azcona, Juliana Macarena

Resumen

El presente trabajo pretende establecer una relación entre la identidad cultural latinoamericana y la literatura del territorio. A partir del prólogo de El reino de este mundo de Alejo Carpentier, de las reflexiones de Alicia Llarena en Un balance crítico: la polémica del realismo mágico y lo real maravilloso americano y el artículo "No oyes ladrar los perros" de Juan Rulfo: Peregrinaje hacia el origen de Pedro Lasarte, se analizarán los cuentos "No oyes ladrar a los perros" de Juan Rulfo y "Viaje a la semilla" de Alejo Carpentier, buscando los rasgos que construyen imaginarios culturales sobre la sociedad latinoamericana. Por otra parte, desde la lectura de La saga de los confines de Liliana Bodoc y del análisis llevado adelante por Susana Saraguillo en el texto La otra voz en La saga de los confines: un estudio sobre la trilogía de Liliana Bodoc se intentará poner en evidencia cómo la literatura responde a una construcción cultural y cómo influye en su transformación constante, partiendo de la idea de Saraguillo respecto a un diálogo de la saga con el lector contemporáneo.

Palabras clave

Identidad cultural - Literatura latinoamericana - Liliana Bodoc - Alejo Carpentier - Juan Rulfo

Palabras previas: sobre la magia

Creo que en las palabras suelen replicarse los mismos debates, tensiones y enfrentamientos que en las sociedades que las pronuncian. Arte, educación y política son conceptos entramados y dependientes. Si la educación es vapuleada, es vapuleada la palabra de nuestros niños y nuestros jóvenes y con la palabra sus capacidades, sus sueños y sus derechos. Entonces, la pregunta que todos nos hacemos, pero muy especialmente los escritores, es: ¿debe la literatura erguirse en defensa de la palabra atropellada? ¿Y quién, si no?

Liliana Bodoc

Y ocurrió hace tantas Edades que no queda de ella ni el eco del recuerdo del eco del recuerdo

Previo al inicio de lo que supone ser la más sangrienta de las guerras, un cacique y un soldado llegan a un acuerdo: resolverán el conflicto cuerpo a cuerpo, quien pierda se irá sin más, dejando vivas a las tropas enemigas. Contra todo pronóstico brindado por la brillante espada del soldado, el cacique logra vencerlo aún sin armas blancas ni de fuego. El cacique es traicionado. Las tropas enemigas no aceptan la derrota e inician lo que siglos después se estudiará como un periodo de colonización.

Esta es la primera historia de muchas sobre el suelo que pasó a llamarse Latinoamérica. A partir de ahí, comenzaba el recorrido de vuelta hacia una libertad en constante tensión. Un camino de regreso a las historias que preceden a la conquista. Sin embargo, nuestro territorio no sólo es la tierra colonizada, ni la de las guerras por la independencia, de las dictaduras o los exilios. Es la región más vegetal del viento y de la luz, la cuna de los goles con la mano como revancha o en honor a vidas que fueron injustamente arrebatadas, de cualquier alegría popular como excusa para reunirnos en las plazas y mojarnos en una fuente los pies bien llenos del suelo que pisamos. Los que somos atravesados por la vida en Latinoamérica no tenemos dudas: la magia existe. La vemos en cada uno de esos abrazos de alegría o de dolor, en nuestros glaciares, cordilleras y quebradas, en cada esquina donde descansa una imagen lista para ser adorada entre pañuelos rojos y velas, y en cada historia de cada pueblo. “¿Pero qué es la historia de América toda sino una crónica de lo real maravilloso?” (Carpentier, 1996 [1948])

Introducción

El concepto de identidad cultural se construye como resultado de un sentido de pertenencia a un grupo social con el que se comparten características culturales. Dicha identidad, no debe concebirse como un concepto estático, ya que se recrea constantemente tanto de manera individual como colectiva. En este sentido, la identidad cultural no sólo tiene en cuenta al pasado, sino que también observa el futuro, recuperando y construyendo lo que una comunidad es para cuestionarse a dónde quiere llegar. En el artículo *La identidad latinoamericana: proceso contradictorio de su construcción-deconstrucción-reconfiguración dentro de contextos globales*, Víctor Hugo Ramos hace énfasis en el estudio de la identidad de nuestro territorio y plantea

que la identidad latinoamericana constituye el primer y único caso de identidad supranacional continental “basada en una trayectoria histórica, cultural y civilizacional continental común pero nutrida de diversidades, contradicciones y asimetrías” (Ramos, 2012). Además, también afirma que la identidad latinoamericana es una síntesis de civilizaciones y culturas diversas y una cosmovisión ideológica. Según el autor, es esta síntesis la que genera que la identidad latinoamericana no sea ni completamente indígena, ni completamente europea, ni africana, ni la suma de todas las anteriores. Se trata de una “creación civilizacional nueva que emergió en y de la colonización, creció en la independencia y se está renovando en las globalizaciones” (Ramos, 2012). Más allá de las prácticas inmateriales que hacen a la identidad cultural, como las creencias y normas de un grupo social, las producciones y expresiones estéticas constituyen parte fundamental del reflejo y la construcción de esa identidad.

A partir del prólogo de *El reino de este mundo* de Alejo Carpentier, de las reflexiones de Alicia Llarena en *Un balance crítico: la polémica del realismo mágico y lo real maravilloso americano* y el artículo “No oyes ladrar los perros” de Juan Rulfo: *Peregrinaje hacia el origen de Pedro Lasarte*, se analizarán los cuentos “No oyes ladrar a los perros” y “Viaje a la semilla” buscando los rasgos que construyen imaginarios culturales sobre la sociedad latinoamericana, entendiendo que el realismo mágico se da en nuestro territorio porque aquí y sólo aquí están las condiciones tanto históricas como espaciales para permitir a los narradores mostrar los mundos que están impresos como huellas en nuestra cultura. Por otra parte, se intentará establecer una ruptura y un puente, tanto espacial como temporal, entre la literatura del centro y el sur del continente para observar, una vez más, la importancia de la coyuntura en la escritura de nuestro territorio. A partir de la lectura de *La saga de los confines* de Liliana Bodoc y del análisis llevado adelante por Susana Saraguillo en el texto *La otra voz en La saga de los confines: un estudio sobre la trilogía de Liliana Bodoc* se intentará poner en evidencia cómo la literatura responde a una construcción cultural y cómo influye en su transformación constante, partiendo de la idea de Saraguillo respecto a un diálogo de Bodoc con el lector contemporáneo, entendiendo que *La Saga de los confines* “si bien se refiere a la conquista española en América, también se dirige a un lector actual para hablarle de problemáticas actuales” (Saraguillo, 2014).

Los orígenes y el tiempo

El término realismo mágico se utilizó por primera vez en Europa por el crítico alemán Franz Roh para describir una pintura postexpresionista de 1925. A mediados del siglo XX, comienza a ser utilizado para referirse a una estética literaria propia de la identidad y la realidad latinoamericanas. Por su puesto, dicha reconfiguración no es casualidad: América Latina sufrió fuertes transformaciones políticas, económicas, sociales y culturales. El postcolonialismo dejaba en el continente la necesidad de repensar la historia y reescribirla para relucir tanto lo autóctono como aquello transformado a partir de la colonización. Después de todo, el mestizaje de Latinoamérica deja ver cómo nuestra identidad cultural no responde a cuestiones binarias, sino a entramados que son consecuencia del proceso de transculturación más grande de la historia.

En el texto *Un balance crítico: la polémica del realismo mágico y lo real maravilloso americano (1955-1993)*, Alicia Llarena plantea que la narrativa del Realismo mágico se caracteriza por incorporar elementos sobrenaturales a la cotidianidad. Este tipo de narraciones se nutren de la esencia de las creencias y tradiciones originarias o populares que son incorporadas en los relatos, sosteniendo desde la fe que aquello que se cuenta simplemente así es. Tanto los escenarios oníricos como la fusión o relación con mitos y leyendas del territorio son temas centrales, así mismo, los entornos de pobreza y marginación donde se desarrollan algunos de los cuentos permiten dar a conocer la realidad de los pueblos latinos y la postura política de los autores ante ello.

En el prólogo de *El reino de este mundo*, una obra en la que conviven con naturalidad los elementos mágicos de las leyendas y rituales haitianos y la situación política del territorio, Alejo Carpentier afirma que la realidad histórica, ideológica, racial, cultural y religiosa de América Latina generan en el escritor la necesidad de encontrar nuevos modos de contar. Alicia Llarena, además, plantea que el tratamiento ambiguo o contradictorio del espacio y la perspectiva son rasgos particulares de esta estética.

"Viaje a la semilla" (1944) es un cuento de Alejo Carpentier ambientado en la Cuba colonial. El texto está dividido en trece secciones y relata la vida de Don Marcial, con la particularidad principal de que el tiempo es inversamente lineal: la historia del protagonista se desarrolla desde el presente hacia el pasado. Comienza con su muerte, luego describe su vida adulta, la juventud, su infancia y, por último, su regreso al útero.

Este tiempo inverso no sólo afecta a la vida del protagonista, sino que es el tiempo normal de la historia. Además, la casa de Marcial (que es descrita con absoluto detalle como todo en este relato) parece adquirir cualidades humanas y mientras él decrece, su casa también. Al inicio de la historia el autor relata como el hogar del protagonista se reconstruye tras su demolición: “hojas de nogal claveteadas se encajaron en sus marcos, mientras los tornillos de las charnelas volvían a hundirse en sus hoyos, con rápida rotación” (Carpentier, 1944)

Además, este extrañamiento temporal es expuesto:

Una noche, después de mucho beber y marearse con tufos de tabaco frío, dejados por sus amigos, Marcial tuvo la sensación extraña de que los relojes de la casa daban las cinco, luego las cuatro y media, luego las cuatro, luego las tres y media... Era como la percepción remota de otras posibilidades. (Carpentier, 1944)

Es oportuno analizar una cuestión temática que establece un llamado de atención desde el título del libro en el que aparece este cuento: *la guerra del tiempo*. De esta manera, puede generarse un paralelismo con las formas originales latinoamericanas de percepción del tiempo en contraposición a la linealidad que rige actualmente la cultura occidental. El autor nos lleva, de esta manera, hacia la semilla de la cultura latinoamericana, cuyos límites se desdibujan entre inicios y comienzos de ciclos que son simbolizados por los pueblos precolombinos con serpientes que se muerden la cola. A esta realidad cíclica en la que creyeron quienes habitaron por primera vez estas tierras, se une un cuento que termina donde empieza y es contado hacia atrás.

Respecto a esta idea de retorno a los orígenes, se puede establecer una conexión con el cuento “No oyes ladrar a los perros” (1953), de Juan Rulfo. El relato narra la historia de un padre que lleva sobre sus hombros a su hijo moribundo en busca del pueblo de Tonaya, con la esperanza de encontrar allí un médico que pueda curarlo. En “No oyes ladrar a los perros”: *Peregrinaje hacia el origen*, Pedro Lasarte analiza el cuento de Juan Rulfo estableciendo un juego intertextual con clásicos de la literatura occidental y, al mismo tiempo, con las historias de los orígenes de su tierra. De esta manera, plantea una ruptura con la literatura europea, no desde la mirada etnocentrista de esa cultura hacia la nuestra, ubicando esta última en el lugar de lo exótico, sino desde la contestación literaria, generando un paralelismo con historias de ambos orígenes para

abordar la problematización de la identidad cultural. Lasarte plantea, tanto desde el punto de vista occidental como desde la visión originaria, dos formas de comprender el origen de esta problemática. Por un lado, analiza las características de este cuento que llevan a relacionarlo con relatos clásicos de la literatura de occidente: asocia a Tonaya con Troya, hace hincapié en la figura del caminante como protagonista y resalta el tópico del peregrinaje, entre otras cuestiones. Por otro lado, expone la temática del peregrinaje, pero desde la tradición indígena, asociándolo con las travesías de los mexicanos originarios en busca de Tenochtitlán. Lasarte plantea que en ambas miradas (la del pasado occidental y la del pasado precolombino) hay una idea latente sobre volver a los inicios: “se percibe un deseo semejante; el de recuperar un origen, ya sea cultural o individual; y en los dos casos la llegada a Tonaya desemboca en frustración” (Lasarte, 1989). Estas tensiones entre lo propio y lo ajeno, no hacen más que invitar a repensar la identidad latinoamericana y a analizar la literatura a partir tanto de los paralelismos como de los puntos de intersección entre aquello que se define como lo europeo o lo latinoamericano en un verdadero peregrinaje hacia el origen.

Nuevas lecturas sobre la identidad latinoamericana

Medio siglo después, la cuestión de la identidad latinoamericana encontró nuevas aristas y nuevas formas de ser abordada tanto desde lo propio como desde la histórica tensión con la cultura europea. La identidad cultural, una vez más, no escapa a la estética de las producciones artísticas literarias del continente. *La Saga de los Confines* es el título de una colección de tres novelas escritas por la autora argentina Liliana Bodoc, y cuyos títulos son *Los días del Venado* (2000), *Los días de la Sombra* (2002) y *Los días del Fuego* (2004). En un relato épico fantástico, la autora invita al lector a unirse a una auténtica lucha entre el bien y el mal entre dos continentes: las Tierras Antiguas y las Tierras Fértiles. En primer lugar, ya pasadas ciertas discusiones, es oportuno romper la concepción de nuestra literatura a partir de la europea: si bien la obra de Bodoc podría ubicarse en comparación a la estética abordada por obras como *El Señor de los Anillos*, tanto por el formato como por la temática general, *La Saga de los Confines* sólo comparte con ella ciertas afinidades estilísticas. En palabras de la autora, “La épica de Tolkien está sustentada en una realidad opuesta, es una épica de características netamente europeas, eurocéntricas, pro-monárquicas. La de él y la mía son cosmovisiones opuestas”. Además, Bodoc resalta que no escribe desde el lugar de los agraciados y poderosos, sino desde los márgenes y “desde el lugar de los

abandonados”. En segundo lugar, resulta crucial mencionar la estrecha relación de la Saga con la conquista española en América Latina. Si bien la historia se nutre y resignifica con tal evento atroz, la lectura que pretende llevar adelante este trabajo respecto a la obra tiene que ver con el diálogo contemporáneo que se genera con quien se adentra en ese mundo. La obra de Liliana Bodoc se da a conocer en un período de crisis que coincidió con el cambio de siglo y sus consecuencias en los paradigmas sociales, culturales y filosóficos. En el *texto La otra voz en La Saga de los Confines: un estudio sobre la trilogía de Liliana Bodoc* Susana Sagrillo plantea que:

A partir de los quinientos años de la conquista de América, se produce un gran cambio en el modo de visualizar la historia. La conquista ya no es considerada un proceso que permite el avance de la civilización sobre la barbarie, sino la destrucción de los pueblos originarios y de toda su cultura. Empieza a reconstruirse la historia de la América, no ya considerada como prehispánica sino concebida como numerosas culturas existentes desde tiempos muy remotos y a las cuales es difícil acceder por la sistemática destrucción operada durante los siglos de conquista y colonización. (Sagruillo, 2014)

Desde esta mirada, la autora propone abordar el texto de Liliana Bodoc en clave contemporánea, pensando a la historia en un diálogo con el lector. Para esto, parte de las teorías de Mijail Bajtín y de Iuri Lotman, donde una novela es un texto enunciado por alguien y para alguien, tanto el enunciadador como el enunciatario son sujetos pertenecientes a una cultura y, en la manifestación del lenguaje, se recuperan los rasgos pertinentes de esa cultura. Liliana Bodoc nos invita a conocer Los Confines, donde habita el pueblo de los husihuilkes, al extremo sur de las Tierras Fértiles. Allí, el guerrero Dulkancellin es convocado para representar a su pueblo en un Concilio al que asistirán todas las civilizaciones del continente. Todas las señales, tanto mágicas como naturales, anuncian la llegada de Misáines, hijo de la Muerte y representante del odio eterno. La autora propone una adhesión del público a la causa de las Tierras Fértiles, cuyos habitantes deben defender su territorio de la aniquilación total.

De esta manera, Bodoc recrea la historia de América Latina desde lo propio, con un relato bien alejado de la historia oficial, y “ese modelo recupera para nuestras tierras la posibilidad de un discurso heroico, defensor de la idiosincrasia hispanoamericana” (Sagruillo, 2014). La obra de Bodoc puede leerse en clave política, social y cultural, como una respuesta que niega la sumisión a las conquistas, tal como plantea Sagruillo:

El encuentro entre las culturas planteado en la obra de Bodoc, en realidad, subsume todos los encuentros y fracasos de la comunidad hispanoamericana de las Tierras Fértiles frente a las invasiones foráneas que existieron y existen, desde el siglo XV hasta el siglo XXI.

En la trilogía aparecen dos cuestiones elementales respecto a la identidad latinoamericana: la tensión con la historia oficial y la importancia de la memoria. *La Saga de los Confines* propone reabrir una puerta al pasado tanto como para dar a conocer como para reconstruir nuestra historia desde una propuesta literaria con una clara oposición al discurso dominante. Respecto a la historia oficial, la obra propone revisar la posición desde la que está narrada, cuestionar el discurso y contarlo desde la visión de las Tierras Fértiles. Esta vez, la historia no es escrita por los navegantes que no reconocieron la existencia propia de estas tierras y llamaron a América “nuevo continente”, sino desde quienes ven acercarse a los conquistadores y buscan erguirse hasta el final ante su sometimiento. La globalización, junto a la concentración en monopolios de las tecnologías de la información y la comunicación, trazan la historia desde un punto de vista que durante cientos de años dejó de lado nuestra propia percepción de los orígenes. El primer tomo, *Los días del Venado*, desde el inicio alude a la destrucción de esa historia y su memoria “Y ocurrió hace tantas Edades que no queda de ella ni el eco del recuerdo del eco del recuerdo. Ningún vestigio sobre estos sucesos ha conseguido permanecer. Y aún cuando pudieran adentrarse en cuevas sepultadas bajo nuevas civilizaciones, nada encontrarán” (Bodoc, 2002). La autora plantea entonces una salida utópica que es capaz de recuperar la dignidad de los pueblos y sus historias: frente al olvido de los conquistadores, finalmente, la memoria de los pueblos.

Cada familia husihuilke conservaba un cofre, heredado por generaciones, que los mayores tenían consigo. Aunque tenía algo menos de dos palmos de altura, y un niño pequeño podía rodearlo con sus brazos, en él se guardaban recuerdos de todo lo importante que había ocurrido a la gente del linaje familiar a través del tiempo. Cuando llegaban las noches de contar historias, volteaban el cofre haciéndolo dar cuatro tumbos completos: primero hacia adelante, después hacia atrás y, finalmente, hacia cada costado. Entonces, el más anciano sacaba del cofre lo primero que su mano tocaba, sin vacilar ni elegir. Y aquel objeto, evocador de un recuerdo, le señalaba la historia que ese año debía relatar. (Bodoc, 2004)

La memoria y la defensa de lo propio son pilares fundamentales en la obra de Liliana Bodoc. En este sentido, los habitantes de las Tierras Fértiles se afirman a sí mismos a partir de su pasado y así también se manifiestan como diferentes al enemigo, existen metáforas en la saga al respecto como la manifestación respecto a luchar por el color de su piel. De esta manera y a partir de este discurso, el pueblo reinventa y reescribe su propia historia desde una postura consciente ante la historia oficial, pero no sólo de aquella conquista, sino también del devenir de los sucesos hasta el presente. Junto a la memoria, la conservación de la identidad es otro tema clave. Mientras los Sideresios no tienen un origen común y pretenden que el enemigo olvide, los Husihuilkes mantienen rituales de amor y respeto por sus historias. En este sentido, Saraguillo plantea que es fundamental la recuperación del pasado frente a la tendencia al olvido que propone la globalización. Además, entendiendo que Bodoc se encuentra en diálogo con un lector contemporáneo, la memoria también representa un pilar fundamental en la historia de nuestro territorio. A partir de la lucha contra el negacionismo y el repudio a las dictaduras, sucede una resignificación del imaginario cultural respecto a la memoria que inmediatamente la relaciona a los conceptos de verdad y justicia. En este sentido, al leer “Me dices que el dolor te ha dejado el alma vacía. Yo te respondo: ¡Llénala con el dolor de los otros! Recuerda que ahora son muchas las madres que despiden a sus hijos” el lector argentino es interpelado. La figura de las madres que pierden a sus hijos y sufren juntas su dolor, remite a un símbolo clave dentro de nuestra concepción de memoria y ese imaginario evoca a las madres de Plaza de Mayo y a la lucha colectiva ante el horror. La *Saga de los confines* presenta la posibilidad de renombrar los hechos y reescribir sus consecuencias, y además, destaca la importancia de la construcción de una identidad cultural propia y la adhesión a la lucha colectiva ante el sentido de pertenencia, con la memoria como principal arma ante los discursos neoliberales y negacionistas sobre la historia de nuestro continente.

Conclusiones

La identidad latinoamericana se percibe como el resultado de una construcción que tuvo lugar a partir del choque entre culturas opuestas y, por lo tanto, es forjada desde el imaginario colectivo de alienación, dominación y adoctrinamiento ideológico, como consecuencia de la desculturización y la transculturización. A lo largo de la

historia, dicha identidad sufre transformaciones. Las expresiones estéticas son parte fundamental para conocer y edificar sentidos sobre los elementos que hacen a la identidad cultural, dando lugar a nuevos cuestionamientos sobre lo propio.

En primer lugar, el conflicto de la identidad de latinoamérica parte de la percepción de sus orígenes. A partir del análisis de *Viaje a la semilla* y *No oyes ladrar a los perros* se puede concluir en que la estética del realismo mágico y lo real maravilloso se ve estrictamente conectada con la existencia misma de América Latina, y que ambos cuentos ejemplifican dos maneras diferentes de abordar esta conexión: lo que en Alejo Carpentier se destaca a partir de una cuestión estructural y descriptiva, en Rulfo se plantea desde el contenido mismo, con un lenguaje simple, pocas descripciones y el tópico del peregrinaje como tema central. Teniendo en cuenta el análisis de dichas características y el contexto en el que fueron creados cada uno de los cuentos seleccionados, se puede establecer una relación de retroalimentación entre el realismo mágico y la construcción de la identidad latinoamericana, entendiendo que si se percibe la historia de América y su vida en ella como experiencia estética en sí el realismo mágico no sólo reconstruye, crea y pone en cuestión la propia identidad de los orígenes de nuestra tierra, sino que también es creado como consecuencia de la existencia toda de la cultura latinoamericana.

Por otra parte, el análisis de la *Saga de los Confines* da cuenta de la necesidad de reconstruir la historia oficial respecto a la cultura latinoamericana aún hoy, no sólo para recuperar sus orígenes, reconocer el pasado heroico precolombino y afianzar la identidad de Latinoamérica, sino también como necesidad de utilizar tal reflexión como respuesta contemporánea a las nuevas formas de conquista que proponen la globalización y el neoliberalismo. De esta manera, además de reivindicar las formas de vida originarias, la Saga de los confines brinda al lector la posibilidad de equiparar la conquista española con las nuevas formas de conquista de la era digital, de las comunicaciones y con los nuevos modos de dominación económica y social.

Finalmente, se puede afirmar que las características principales de las producciones estéticas relacionadas al realismo mágico y al género fantástico en nuestro territorio responden a modos de ser y vivir en latinoamérica y pueden identificarse como una composición de la realidad latinoamericana: lo mítico, lo ritual, lo bello de la naturaleza rodeándolo todo y cada batalla librada por cada pueblo por su libertad, dan lugar desde la construcción literaria a una construcción cultural, generando espacios para la crítica y la reflexión de lo propio y lo ajeno, en una constante discusión con

nuestra historia, con la de quienes pretendían que seamos sus colonias y quienes, aún hoy e incluso desde este suelo, parecen desconocer o negar el camino recorrido. La estética de nuestras expresiones artísticas responde a nuestra historia contada desde este lugar. La memoria, como herramienta social y colectiva, invita a releer entre líneas toda la historia de nuestro territorio, quitando viejas ideas respecto a una subcultura por debajo de una cultura dominante. Resulta de suma importancia valorar, reconstruir y proteger nuestro pasado para que la identidad cultural ya no sea algo que debamos recuperar, sino el resultado de la propia reinención del pueblo latinoamericano.

Referencias bibliográficas

- BODOC, Liliana (2000). *Los días del venado*, Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2005
- BODOC, Liliana (2002). *Los días de la sombra*, Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2005.
- BODOC, Liliana (2004). *Los días del fuego*, Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2002.
- Carpentier, Alejo (1948). “De lo real maravilloso”, prólogo a *El reino de este mundo*. Barcelona: Seix Barral, 1996.
- CARPENTIER, A. (1944). *Viaje a la semilla*. Atlanta: Colección: Ars Brevis.
- LASARTE, Pedro (1989). “No oyes ladrar es ladrar a los perros” de Juan Rulfo: *Peregrinaje hacia el origen*, Inti: Revista de literatura hispánica: No. 29, Artículo 10.
- LLARENA, Alicia. *Un balance crítico: la polémica del realismo mágico y lo real maravilloso americano (1955-1993)*, Anales de Literatura Hispanoamericana, núm. 26 1, UCM. Madrid, 1997
- RAMOS, Víctor Hugo (2012). *La identidad latinoamericana: proceso contradictorio de su construcción-deconstrucción-reconfiguración dentro de contextos globales*, Universitas Humanística n° 73, 2012 (15-58).
- RULFO, Juan (1953). “No oyes ladrar a los perros”. En *El llano en llamas*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1980.
- SARAGUILLO, Susana (2014). *La otra voz en La saga de los confines: un estudio sobre la trilogía de Liliana Bodoc* – 1ª ed. 1ª reimp. – Mendoza: Editorial de la Universidad Nacional de Cuyo - Ediunc, 2014.

LO FANTÁSTICO REDIRIGIDO HACIA LO POLÍTICO A TRAVÉS DE LA INTERMEDIALIDAD – Ortúzar, Sofía

Universidad Nacional de General Sarmiento

Sofía Ortúzar / ortuzarsofiaayelen@gmail.com

Hacia uno de esos calores y para peor todo empezaba enseguida, conferencia de prensa con lo de siempre, ¿por qué no vivís en tu patria, qué pasó con Blow-Up era tan distinto de tu cuento, te parece que el escritor tiene que estar comprometido? A esta altura de las cosas ya sé que la última entrevista me la harán en las puertas del infierno y seguro que serán las mismas preguntas, y si por acaso es chez San Pedro la cosa no va a cambiar, a usted no le parece que allá abajo escribía demasiado hermético para el pueblo?

Apocalipsis de Solentiname, Alguien que anda por ahí (1977), Julio Cortázar.

Resumen

En la literatura de Julio Cortázar las referencias a otras obras, literarias, plásticas o musicales son muy frecuentes, este procedimiento según Irina Rajewsky se denomina intermedialidad (Rajewsky, 2005). A partir de este concepto nos interesa analizar los cuentos *Apocalipsis de Solentiname* (1977) y *Graffiti* (1978), para este autor las experiencias de vida dependen de la experiencia estética. En este sentido, analizaremos cómo utiliza lo fantástico como filtro para codificar un mensaje político en medio de un contexto dictatorial, el autor utiliza esta técnica en varios cuentos que escribe en la década del '70, nos detendremos sólo en dos de estos cuentos señalando los aspectos más llamativos.

Palabras clave: Intermedialidad- Lenguajes Artísticos - Fantástico - Político- Histórico

Introducción

En las obras de Julio Cortázar las referencias a otras obras, literarias, plásticas o musicales son múltiples, este procedimiento según Irina Rajewsky se denomina intermedialidad (Rajewsky, 2005). A partir de este concepto nos interesa analizar los cuentos *Apocalipsis de Solentiname* (1977) y *Graffiti* (1978), ambos del escritor

argentino. También veremos cómo se relaciona con la definición de aura que expone Walter Benjamin en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (Benjamin, 1936).

Reflexionaremos sobre la manera en que se ponen en juego la intermedialidad en la construcción de los cuentos como reflexión ética-política y a partir de estos conceptos podríamos decir entonces, que lo fantástico es redirigido hacia lo político.

En “Apocalipsis de Solentiname” se sostiene que el protagonista es el mismo Cortázar, al narrador se le hacen los mismos cuestionamientos que al autor, en este sentido, queremos analizar lo fantástico de la literatura de Cortázar, discutir si la narrativa fantástica es hermética²² o no es otra discusión, nos interesa ver en este texto como Cortázar utiliza lo fantástico para filtrar lo político en sus cuentos en medio de una década de censura, exilio y dictadura.

Apocalipsis de Solentiname

Irina Rajewsky²³ en su artículo postula tres nociones sobre la intermedialidad, nos detendremos solo en la tercera de dimensión, entendiendo a la intermedialidad, como el sentido estricto de las referencias intermedias, es decir, cuando se designa un concepto comunicativo-semiótico, por definición, sólo un medio, el medio de referencia está materialmente presente. En lugar de combinar diferentes formas de articulación, el producto mediático dado tematiza, evoca o imita elementos o estructuras de otro medio, en este cuento se da a través de la reproducibilidad de las fotografías, pero también evoca hechos reales e históricos. Todo el cuento está ambientado en hechos reales, es narrado en primera persona por un protagonista que pareciera ser el mismísimo Julio Cortázar, allí hace referencia a lugares y personas también reales de su entorno y su recorrido por latinoamérica. La historia comienza en Costa Rica y viaja hacia Nicaragua al conjunto de Islas Solentiname, de donde era oriundo el poeta y personaje del cuento Ernesto Cardenal²⁴. En Apocalipsis de Solentiname hay un juego recurrente dentro de la narrativa de Cortázar que caracteriza lo fantástico, aunque podemos afirmar que este juego también representa una metáfora²⁵ de lo vivido en Latinoamérica durante la

²² Nos referimos a hermética como la literatura que es difícil de conocer, entender o descifrar.

²³ Rajewsky, I. O. (2005). *Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality*. *Intermedialités / Intermediality*, (6), 43–64.

²⁴ Ernesto Cardenal (1925-2020) fue un poeta, revolucionario, teólogo y sacerdote nicaragüense.

década del '70 efectivamente en este cuento lo fantástico está vigente, aunque es redirigido hacia un compromiso político.

Los habitantes de las islas de Solentiname, al igual que otros personajes contruidos en la literatura del autor son actores culturales, los campesinos del lugar escriben, se forman en literatura y pintan cuadros, estos cuadros impactan al protagonista, le resultan bellísimos, lo impresionan de tal manera que luego decide fotografiarlos para reproducirlos.

Ya después hubo que pensar en volverse y fue entonces que pensé de nuevo en los cuadros, fui a la sala de la comunidad y empecé a mirarlos a la luz delirante de mediodía, los colores más altos, los acrílicos o los óleos enfrentados desde caballitos y girasoles y fiestas en los prados y palmares simétricos. Me acorde que tenía un rollo de color en la cámara y salí a la veranda con una brazada de cuadros; Sergio que llegaba me ayudo a tenerlos parados en la buena luz, y de uno en uno los fui fotografiando con cuidado, centrando de manera que cada cuadro ocupara enteramente el visor. Las casualidades son así: me quedaban tantas tomas como cuadros, ninguno se quedó afuera y cuando vino Ernesto a decirnos que la panga estaba lista, le conté lo que había hecho y él se rió, ladrón de cuadros, contrabandista de imágenes. Si, le dije, me los llevo todos, allá los proyectaré en mi pantalla y serán más grandes y más brillantes que estos, jodete.²⁶

Vale la pena citar este fragmento del cuento, aquí Cortázar evoca la noción de aura y reproductibilidad técnica de Walter Benjamin, el filósofo alemán identifica el aura con la singularidad, como la experiencia de lo irrepitable. La reproducción técnica, según Benjamin destruye dicha originalidad, ya que solo es posible calibrar el valor ritual de un objeto a partir de su valor exhibido. Este autor, plantea que al existir múltiples reproducciones, se pierde la originalidad y, en consecuencia, el arte se vuelve un objeto cuyo valor no se puede establecer con respecto a su funcionamiento dentro de la tradición cultural. El protagonista, sostiene que a través de la fotografía, estos cuadros se verán más grandes y brillantes que los originales, es decir, que estos cuadros adquieren otro sentido aurático y por lo tanto, un nuevo valor exhibitivo, la obra de arte al reproducirse está al alcance de otros, en este caso el protagonista hace esta reproducción a través de la fotografía con el fin de volver a transitar esa experiencia

²⁵ Nos referimos a la metáfora como figura, esta implica la traslación del sentido de un término a otro con el que, en principio, se guarda alguna relación. (Figuras retóricas, Noelia Vitali, 2018)

²⁶ Cortázar, Julio (1977), *Alguien anda por ahí*. Apocalipsis de Solentiname

estética y compartirla con otros. En este sentido podemos decir que el autor comparte las nociones “benjaminianas”.

Luego del viaje, el personaje narrador prepara las imágenes que serán proyectadas en su casa para enseñárselas a su pareja, antes de que ella llegara, él las revisa y al comenzar a verlas, observa algo que lo descoloca, allí comienzan a proyectarse múltiples escenas de lo que fue el asesinato de Roque Dalton²⁷, aquí es cuando se filtra lo fantástico, ya que no se sabe cómo llegaron esas imágenes a ser proyectadas, la intención era mostrar los cuadros de los habitantes de Solentiname. Entonces, podríamos decir que el autor hace uso de la intermedialidad a través de la fotografía para denunciar y evocar distintos hechos, en este caso, el más potente pareciera ser la muerte del poeta Roque Dalton que se dio en medio de un conflicto guerrillero.

Nunca supe si seguía apretando o no el botón, vi un claro de selva, una cabaña con techo de paja y árboles en primer plano, contra el tronco del más próximo un muchacho flaco mirando hacia la izquierda donde un grupo confuso, cinco o seis muy juntos le apuntaban con fusiles y pistolas; el muchacho de cara larga y un mechón cayéndole en la frente morena los miraba, una mano alzada a medias, la otra a lo mejor en el bolsillo del pantalón, era como si les estuviera diciendo algo sin apuro, casi displicentemente, y aunque la foto era borrosa yo sentí y supe y vi que el muchacho era Roque Dalton, y entonces sí apreté el botón como si con eso pudiera salvarlo de la infamia de esa muerte y alcancé a ver un auto que volaba en pedazos en pleno centro de una ciudad que podía ser Buenos Aires o Sao Paulo, seguí apretando y apretando entre ráfagas de caras ensangrentadas y pedazos de cuerpos y carreras de mujeres y de niños por una ladera boliviana o guatemalteca, de golpe la pantalla se llenó de mercurio y de nada y también de Claudine que entraba silenciosa volcando su sombra en la pantalla antes de inclinarse y besarme en el pelo y preguntar si eran lindas, si estaba contento de las fotos, si se las quería mostrar.

Las obras de este cuento adquieren otro valor exhibitivo pero con ello múltiples funciones semánticas, a la vez sociales, culturales, antropológicas, políticas y fantásticas, ya que esos trabajos plásticos de descripción de la vida en esta comunidad, terminan transformándose en una especie de reportaje sobre la violencia denunciada en

²⁷ Roque Dalton (1935-1975) fue un poeta, ensayista, periodista, activista político e intelectual salvadoreño. Su asesinato se dio en el medio de un conflicto político guerrillero.

esos años, la más cruda ejercida por las autoridades militares, policiales y demás milicias, en diversos lugares de América Latina.

Graffiti

El uso de la intermedialidad en este cuento se da a través de los graffitis. Como ya mencionamos anteriormente, la literatura de Cortázar está envuelta en fenómenos culturales metafóricos, en este caso se habla del graffiti, el cuento es dedicado al pintor Antonie Tapies²⁸. Es llamativo ya que la temática de este pintor es la iconografía y la geometría, las pinturas de Tapies son muy similares a las que se dibujan en las líneas de este cuento. Este cuento es un homenaje a Antoni Tapies el pintor no desvinculaba su actividad artística de la realidad vital, el artista siempre tuvo un firme compromiso político-moral respecto de los acontecimientos políticos y sociales. Estos movimientos dictatoriales que se evocan en este cuento son contemporáneos entre sí, en latinoamérica funcionaba el Plan Cóndor como una campaña de operación política y terrorismo de estado y en España se padecía el franquismo²⁹, en este margen el artista intensificó su obra a modo de carácter de denuncia, al igual que los personajes del cuento de Cortázar.

Desde el lenguaje visual, la imagen no se trata de una ilustración, sino de un texto literario, en ambos lenguajes se complementan uno a otro:

Mirando desde lejos tu dibujo podías ver a la gente que le dejaba de mirar el dibujo, a veces una rápida composición abstracta en dos colores, un perfil de pájaro o dos figuras enlazadas. Una sola vez escribiste una frase, con tiza negra: *A mí también me duele*. No duró dos horas, y esta vez la policía en persona la hizo desaparecer. Después solamente seguiste haciendo dibujos.³⁰

En el universo cortazariano los lenguajes artísticos tienen mucha importancia, por esto es necesario entender a lo artístico como todo lo que es obra estética no literaria, por supuesto también, la pintura y hasta la música. Cortázar utiliza los lenguajes artísticos a través de la intermedialidad para referirse a obras que ya son

²⁸ El español Antoni Tapies (1923-2012) fue un pintor, escultor y teórico de arte, se constituyó como uno de los principales exponentes del informalismo.

²⁹ Periodo dictatorial en España (1939-1975) liderado por Francisco Franco.

³⁰ Cortázar, Julio. (1978) *Queremos tanto a Glenda*. Graffiti

filtros, es decir, que ya constituyen una realidad estéticamente determinada y hasta filtrada a través de lo fantástico.

En *Graffiti* las creaciones callejeras, forman un conjunto intertextual, son lo que importa, y de manera fundamental, en la concepción del cuento. No importa la identidad precisa de los artistas, y esto en coherencia con el tipo de creación del que se trata, que en gran parte juega con la dimensión anónima del acto de creación. La utilización de los graffitis se constituye como un soporte para construir una modalidad de lectura alegórica y un cuestionamiento a un movimiento sociopolítico sobre el poder de la creación. La construcción del cuento a través de indicios o el relato enigmático, es una construcción muy cercana a la del cuento fantástico con final de efecto, como son los cuentos de Cortázar, esta es otra manera de redirigir lo fantástico hacia un compromiso con lo político. El mismo autor ha contado en entrevistas el impacto personal de su viaje a Cuba, dicho sea de paso, en donde se escribió el cuento *Apocalipsis en Solentiname*, de hecho así lo firma al final del texto, en esos años Cortázar visitó varios países de Europa y Latinoamérica, es a partir del exilio de la Argentina que tuvo la oportunidad de denunciar los hechos que transcurrían en América Latina, en este sentido podemos decir lo hizo recordando al pintor español, refiriéndose a su forma de lucha a través de la literatura.

Conclusión

La relevancia que Cortázar le da a los lenguajes artísticos en tanto experiencia estética, constituyen el filtro que entra en contacto con la realidad, de esta manera el autor utiliza la intermedialidad para filtrar una reflexión ética-política en medio de un contexto complejo para Latinoamérica. Para el autor de estos cuentos, las experiencias de vida dependen de una experiencia estética.

Después de los cuadritos de Solentiname empezaría a pasar las cajas con las fotos cubanas, pero por qué los cuadritos primero, por qué la deformación profesional, el arte antes que la vida, y por qué no, le dijo el otro a éste en su eterno indesarmable diálogo fraterno y rencoroso, por qué no mirar primero las pinturas de Solentiname si también son la vida, si todo es lo mismo.³¹

Por eso, además de utilizar las experiencias estéticas como filtros de su propia experiencia de vida, hace alusión a un contexto de censura y dictadura, utilizando la

³¹ Cortázar, Julio (1977), *Alguien anda por ahí*. Apocalipsis de Solentiname

intermedialidad para fundamentar una experiencia estética que constituye a su vez, su experiencia en este contexto.

Referencias bibliográficas

BENJAMIN, W. (1936). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Frankfurt.

CORTÁZAR, J. (1977). “Apocalipsis de Solentiname”. En *Alguien que anda por ahí*. Buenos Aires: Sudamericana.

CORTÁZAR, J (1978). “Graffiti” En *Queremos tanto a Glenda*. Buenos Aires: Sudamericana.

RAJEWSKY, I. O. (2005). *Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality*. *Intermedialités / Intermediality*, (6), 43–64.

ENTRE LA MEMORIA Y LA AUTOBIOGRAFÍA. LA CASA DE LOS CONEJOS
DE LAURA ALCOBA – Calligaris, Yanina
UBA/UNGS

Después de todo, la memoria no puede ser un sustituto de la justicia; es la justicia misma la que se ve atrapada de manera inevitable por la imposibilidad de confiar en la memoria.

(Andreas Huyssen; En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización)

Este trabajo abordará el tema de la memoria a partir de la primera novela de Laura Alcoba, *La casa de los conejos* publicada en Francia en 2007 y traducida al español un año después. Se inscribe dentro de las narrativas de los inicios de los dos mil como una autobiografía contada a partir de una primera persona infantil y se focaliza exclusivamente en narrar sucesos de su infancia en Argentina durante 1975 e inicios de 1976: la participación de sus padres en la agrupación Montoneros, la clandestinidad y el futuro exilio. Entonces, la memoria, distinto a la historia, se plantea como un recurso clave para la construcción de la ficción y, simultáneamente, como generadora de sentido y legitimidad. A partir del texto *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización* de Andreas Huyssen se plantea la importancia de la memoria como aparato crítico de la actualidad.

El impacto que tuvo la obra en Argentina demuestra la vigencia y la necesidad de tener presente ese pasado tan complejo, ya que no solamente se evidencia en la narración sino también en los lectores y su necesidad de seguir contando con relatos que hablen de los setenta. La memoria en este contexto específico alcanza un estatuto superior al mero dispositivo literario y propone un diálogo social con la memoria colectiva.

Palabras clave

La casa de los conejos – Laura Alcoba – memoria - autobiografía

Hijos de los dos mil

La casa de los conejos fue publicada en lengua y tierra francesa en 2007 y traducida al español un año después. Su autora, Laura Alcoba, licenciada en letras y traductora, no fue quien se ocupó de la traducción, “es un exilio hasta de la propia

lengua” (Badagnani; 2012: 21). Si bien podemos entenderlo como una primera distancia entre la autora y la historia, esta obra no pasó desapercibida en nuestro país y fue rápidamente incluida en el catálogo de obras literarias de principios de los dos mil. En estas la narración sobre la dictadura está construida a partir de la mirada de los hijos. Adriana Badagnani propone una diferenciación entre la sigla HIJOS (Hijos por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio) y los “hijos” con minúscula. La primera refiere a la agrupación creada en 1995 que “configuró un relato diferente del terrorismo de Estado, aunque sus reclamos y la tónica de sus declaraciones puedan ser enmarcadas en algunos discursos particulares dentro del movimiento de derechos humanos, ya que compartían con Madres de Plaza de Mayo el tono combativo y la reivindicación de la lucha llevada a cabo por sus progenitores.” (Lvovich y Bisquert; 2008: 63). Badagnani sostiene que es “un discurso en formación, en el cual los sentidos no se encuentran predeterminados, sellados, sino que están en construcción.” (2012: 19). Por fuera de ese grupo se encontrarían los otros, los “hijos” con minúscula que no militan dentro de la organización, pero también tienen relatos sobre sus padres. La obra de Laura Alcoba formaría parte de este último grupo.

La autobiografía y la voz de la pequeña Laura

Los sucesos de la novela se centran en 1975 y comienzan cuando Laura y sus padres deben mudarse nuevamente, cuando le explican a esa “niña grande” de siete años los motivos de ese nuevo cambio. La historia se narra a partir de esa voz que reconstruye de forma lineal y sin lagunas, su vida en la clandestinidad.

Desde lo vincular, la pequeña Laura expresa algunos de los siguientes reclamos: “Las tejas podrían haber sido rojas o verdes; lo que yo quería era la vida que se lleva ahí dentro. Padres que vuelven del trabajo a cenar, al caer la tarde...” (Alcoba; 2010: 14) “¿Cuánto tiempo hace que no la veo? ¿Dos, tres meses, quizá?” (Alcoba; 2010: 29). En ellos, si bien se muestra disconforme frente a la militancia de sus padres, no la cuestiona. Su educación se ve por momentos interrumpida, no puede ver a sus abuelos.

También narra varias situaciones en las cuales es reprendida por otros militantes: “Con rabia él abre la tapa de la cámara y comprende que está vacía. Después la arroja contra mi cama y me toma del brazo, me aprieta muy fuerte y me sacude...” (Alcoba; 2010: 61); “-¡Pero puta madre, esta pendeja nos va a hacer cagar a todos! Los compañeros se juegan haciendo documentos falsos y la señorita va a la escuela con un

saco en el que cualquiera puede leer escrito con marcador negro el nombre de su tío” (Alcoba; 2010: 100). Se transforma entonces en víctima de una militancia no elegida.

Frente a este recorte o esta única mirada parecería que la historia se centra en mostrar el padecimiento una niña que no podía transitar una niñez normal. Sin embargo, otros momentos del relato permiten evidenciar que no se trata únicamente de esto.

Entre la historia y la memoria

Así como la voz narrativa de la pequeña se posiciona y permite cierto distanciamiento entre la autora y la narración, la memoria se plantea como un recurso clave para la construcción de la ficción y, simultáneamente, como generadora de sentido y legitimidad. Tenemos frente a nosotros una autobiografía que da detalles de un momento puntual de su vida.

La autora inicia contándole a Diana Teruggi, a quien dedica su libro, por qué tardó tanto en contar esta historia. También le afirma que luego de un viaje a Argentina:

En los mismos lugares, yo investigué, encontré gente. Empecé a recordar con mucha más precisión que antes, cuando solo contaba con la ayuda del pasado. Y el tiempo terminó por hacer su obra más rápidamente que lo que yo había imaginado jamás: a partir de entonces, narrar se volvió imperioso. (Alcoba; 20120: 12)

Entonces, su memoria necesitó de ese contacto con los lugares que fueron parte de su pasado para permitirle contar finalmente su historia. Pero ese recuerdo, menciona también, fue acompañado por la investigación. La misma solo se presenta en el capítulo final donde indaga para revelar qué sucedió en la casa de Diana y Cacho luego de su partida, y quién traicionó a los habitantes de esa casa. Para los hechos de su vida solo recurre a su memoria.

Hay una trabajada tensión entre memoria e historia porque “Mientras la historia aborda el pasado de acuerdo a las exigencias disciplinares, aplicando procedimientos críticos para intentar explicar, comprender, interpretar, la memoria se vincula con las necesidades de legitimar, honrar, condenar.” (Daniel Lvovich y Jaquelina Bisquert; 2008: 17).

La novela expone momentos concretos en cuanto al uso de la memoria: “Por eso, en mi memoria, esa primera estadía en prisión y mi pequeña sirena plástica siguen estrechamente asociadas a la ciudad de Córdoba y un poco, también, a La Habana...” (Alcoba; 2010: 32); “Cuando pienso en esos meses que compartimos con Cacho y Diana, lo primero que viene a mi memoria es la palabra embute” (Alcoba,; 2010: 47);

“Me acuerdo de varias reuniones que se sucedieron por esos días en la casa...” (Alcoba; 2010: 119). Referencias que nos llevan al cómo está construido el relato y nos alejan, por momentos, de la pequeña voz narrativa que nos cuenta su historia. Parece entonces, que con la memoria basta, aunque en un momento muestra una de una de las debilidades que le es propia: el olvido. La laguna tiene lugar en la siguiente cita: “Curiosamente, el momento de la despedida de Diana y Cacho se ha borrado por completo de mi memoria” (Alcoba; 2010: 124).

De la memoria individual a la memoria colectiva

Andreas Huyssen habla sobre las culturas de la memoria y su papel como aparato crítico de la actualidad:

...están abriendo un camino para otorgar nuevos impulsos a la escritura de la historia en una nueva clave y, por ende, para garantizar un futuro con memoria. En el escenario posible para el mejor de los casos, las culturas de la memoria se relacionan estrechamente, en muchos lugares del mundo, con procesos democratizadores y con luchas por los derechos humanos que buscan expandir y fortalecer las esferas públicas de la sociedad civil (Huyssen; 2007: 12)

Vemos entonces que la memoria es un dispositivo de legitimación de lo vivido, y al final de la novela es resignificado: “Clara Anahí vive en alguna parte. Ella lleva sin duda otro nombre. Ignora quiénes fueron sus padres y cómo es que murieron. Pero estoy segura, Diana, que tiene tu sonrisa luminosa, tu fuerza y tu belleza. Eso, también, es una evidencia excesiva” (Alcoba; 2010: 134). Cierra el relato con la interpelación inicial de Diana, víctima de la dictadura, para visibilizar la búsqueda. Entonces, el uso de la memoria, la reconstrucción de su vida a partir de la narración autobiográfica no es solo para “olvidar un poco” como enuncia al comienzo, sino que muestra la importancia de la memoria para la resolución del presente y la búsqueda de justicia.

Como ya se ha mencionado, a inicios de los años dos mil se hacen presentes las voces de los hijos. Luego de esta novela, Laura Alcoba publica *El azul de las abejas* y *La danza de la araña* que remiten a su vida en el exilio con su madre y la relación con su padre preso en Argentina. Previo a estas últimas novelas, indagó en la militancia de sus padres y gracias a la memoria de otros protagonistas escribió *Los pasajeros del Anna C.*

En la segunda década de los 2000, completa su pasado y, a los diez años de *La casa de los conejos*, revisa las traducciones y publica las obras como una trilogía. La vigencia y extensión del relato da cuenta del interés que siguen despertando en nuestro país las voces sobre los setenta. La voz de esa niña en la primera novela que nos acercaba la memoria de su infancia se resignifica al final cuando la narradora (y autora) revela la investigación de lo sucedido. Se trata ya no solo de contar lo recordado, sino de reponer parte de ese pasado del que nunca se tuvo acceso. Cierra con la mención de esa identidad expropiada, de este modo, la memoria alcanza un estatuto superior al mero dispositivo literario y propone un diálogo social con la memoria colectiva. En 2020 se estrena la transposición cinematográfica trascendiendo el campo literario y evidenciando un interés vigente (e incluso mayor) por este tipo de relato.

Queda el interrogante inicial aún por resolver. El vínculo que la memoria construye desde el relato y desborda sus páginas para inundar la escena social. Plantea Huyssen al respecto:

Mientras tanto, debemos preguntarnos cómo asegurar, estructurar y representar las memorias locales, regionales o nacionales. Es obvio que se trata de una cuestión fundamentalmente política que apunta a la naturaleza de la esfera pública, a la democracia y su futuro, a las formas cambiantes de la nacionalidad, la ciudadanía y la identidad. Estas respuestas dependerán en gran medida de las constelaciones locales, pero la difusión global de los discursos de la memoria indica que hay algo más en juego. (2007: 12)

Respecto a ese juego, no podemos entonces dejar de pensar que no es solo la autobiografía de una hija con minúscula, quizás fue la intención inicial, pero la recepción que tuvo en Argentina cambió los planes y se terminó convirtiendo en una militancia literaria. Una intención mayor surge en la autora al ampliar con sus textos los discursos de la memoria sobre los 70 e, incluso, la historia de sus padres. No es el recuerdo lo que alimenta el relato, es quizá la intriga del historiador, es la investigación de un pasado oscuro y desconocido que esclarezca el presente, es la respuesta a la necesidad de satisfacer el hambre de historia de un pueblo a través de la memoria.

Referencias bibliográficas

- ALCOBA, Laura (2010). *La casa de los conejos*. Buenos Aires: Edhasa.
- BADAGNANI, Adriana (2012). “La voz de los hijos en la literatura argentina reciente: Laura Alcoba, Ernesto Semán y Patricio Pron” en *Letras jóvenes. Actas de las jornadas Internas de Investigadores en Formación del departamento de Letras*.
- HUYSEN, Andreas (2007). “Pretéritos presentes: medios, política, amnesia”. En *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- LVOVICH, Daniel y Bisquert, Jaquelina (2008). *La cambiante memoria de la dictadura: discursos públicos, movimientos sociales y legitimidad democrática*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional.