

Seminario Los lenguajes artísticos
y sus lógicas compositivas 2021
FDA/UNLP

ENSAYOS

COMPILACIÓN
DOCTOR EDGAR DE SANTO

9

ENSAYOS

Seminario: *Los lenguajes artísticos
y sus lógicas compositivas 2021*
FDA/UNLP

Compilación
Dr. Edgar De Santo

9 ensayos. Seminario : Los lenguajes artísticos 2021/
Daniela Andreassi ... [et al.]; Compilación de Edgar De Santo; prefacio de
Edgar De Santo; pró
logo de Edgar De Santo. - 1a ed. compendiada. - La Plata:
Edgar Marcelo De Santo, 2022.
Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga
ISBN 978-987-88-5197-6

1. Estética. 2. Identidad de Género. 3. Crítica de Arte.
I. Andreassi, Daniela. II. De Santo, Edgar, comp.
CDD 700.1

Diseño de tapa: Edgar De Santo

Diseño interior y maquetación: Paula C. Romero

ISBN 978-987-88-5197-6



Prólogo

... "Ni por un instante pensé en mezclarme con ellos, en estorbar su unión con el contacto impuro de mi carne viva."...

El necrófilo- Gabrielle Wittkop/1972/página 36/ La Sonrisa vertical editora

En el seminario que dicto acerca de “Los lenguajes artísticos y sus lógicas compositivas” en el posgrado de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata, desarrollo estructuralmente mi tesis doctoral ¿Cómo se expresa lo indecible? Hacia una operatoria teórico ensayística del arte, en la que propongo, como de algún modo dice el título, el ensayo como modo de construcción.

En cada seminario, en los diversos años en los que di clases, se construyeron conocimientos, casi siempre asombrosos respecto a miradas y encuadres disciplinares de diversos artefactos y prácticas artísticas, de parte de los maestrandos y doctorandos, y por fuera en muchos casos del propósito de sus tesis de Maestría o Doctorado.

Me he planteado con cierto pudor si era conveniente utilizar mi trabajo como incitador de otras construcciones posibles: de lo sucedido creo que ha sido oportuno.

Frente a un academicismo que insiste en lo cuantitativo, en publicaciones que adhieren a cierto cientificismo y no en lo cualitativo del pensamiento poético latinoamericano, mis intenciones personales se canalizaron en este simple y humilde disparador que postulo y se despliega, en cada colega, con una riqueza y singularidad notables en sus escrituras.

Y así, pareciera que el ensayo recobra el vigor. El ensayo posee una forma poco aceptada, quizás temida, quizás considerada menor, y vaya a saber quién o quiénes lo consideran falto de rigor.

Este último vocablo me resulta apropiado: el ensayo carece de rigor...mortis. Es un organismo palpitante y turgente de sugerencias e indicadores y de un caudal vasto en la construcción de sentido desde estos lares.

Tratándose de experiencias sensibles como son las poéticas, también me he preguntado con frecuencia qué influjos sobrevuelan y denostan al ensayo: uno de ellos dictamina además de falta de rigor científico, autorreferencialidad.

Se me hace curioso pensar en una cultura occidental que venera las rúbricas de los maestros arquitectos, pintores, músicos, cineastas, escritores y tantos otros, que por otra parte desprecie la palabra/pensamiento de quienes se inspiran, trabajan la realidad y escriben por fuera de las marcas de los textos indexados del canon impuesto.

¿Si nos dicen cómo escribir nos están diciendo cómo pensar?

De nuestra posición de sujeto (del enunciado) somos siempre responsables, dijo *Lacan*. Agrego esto: enunciado.

Escribo un prólogo, para contarles, estimados lectores, sobre la producción de ensayos del Seminario 2021: logré proponerme, en el campo de lo posible, dar a conocer estos trabajos al público en general, sin pretensión alguna más que reconocer el esplendor de estos autoras y autores, que carecen de chances de ediciones de lujo o de altisonancias de algún tipo.

Sí, es una respuesta contundente para hacer visibles a los que de alguna forma pueden parecer incorrectos pero presentan una búsqueda propia.

Es una respuesta posible, utilizar una operatoria blanda para abordar la construcción de sentido con los grupos de intelectuales con los que polemizo.

Y también es un bello capricho.

CAPRICHOS:

1. Idea o propósito que uno forma arbitrariamente, fuera de las reglas ordinarias y comunes, sin razón.
2. En las obras de arte, lo que se ejecuta por la fuerza del ingenio más que por la observancia de las reglas.
3. Antojo, deseo vehemente.

<https://es.wiktionary.org/wiki/capricho>

Observemos que es intrínseco de la obra de arte lo caprichoso, incluso elegí estas definiciones, dejando de lado otras de las etimologías circulantes tales como de tener “los pelos rizados de espanto” citado por algunos autores, para concentrarme brevemente en que este interregno entre los hechos artísticos de una época y sus intérpretes tienen en común esa rúbrica: lo caprichoso.

Para alguien eso fue de interés. ¿Interés? ¿Le dolió? ¿Le arrancó una carcajada? ¿Lo asombró? ¿Le puso los pelos de punta?

¿Y cuánto reconsideramos de lo caprichoso que hay en nuestras elecciones? ¿Acaso sólo existe un íncipit que nos conduce inexorablemente a tomar decisiones como un destino fatal?

Me permito en este prólogo reubicar el territorio de lo caprichoso entre esos sitios que van desde nuestra capacidad de vagar ociosamente, entre nuestras experiencias sensibles, potencialidades, deseos hasta la instancia de ponerlos en palabras escritas que son casi poemas, casi obras, casi conclusiones, pero no alcanzan (al menos para algunos).

Y sin embargo son.

Un amague, un casi indefinido que alude pero no asegura, un irreverente circunstancial que subleva y empatiza en medio de prácticas sociales y de lenguaje que sostienen que lo que valen son las certezas.

¿Y no sirven acaso los ensayos por carecer de certeza?

¿Porque la temporalidad hace lo suyo?

¿Porque nuestros cuerpos hacen lo suyo?

¿Somos cuerpo o tenemos cuerpo?

¿Somos palabras o tenemos palabras?

Finalmente ¿será esto que digo, ensayar?

Hay algo peligroso en esos textos que no brindan certezas: son seductores.

El connubio entre la obra poética y el ensayo se hace palpable.

Hay algo delicuescente. Caliente, amargo y poderoso.

Como en un natsuke de *Koshi Muramata*.

Intento acercarme a presentarles estos nueve Ensayos realizados por pensadoras y pensadores actuales acerca de fenómenos artísticos que han encuadrado su interés.

Y algo de la propia construcción de estos trabajos me subleva y lleva a otros sitios de mi pensamiento.

Siento en mi cuerpo que son maravillosos.

Deseo con furia amorosa que se les reconozca.

Y les agradezco el aprendizaje, la humildad, el intercambio, las risas y ciertos ojos acusos.

Caprichosamente quisiera poder ponerlos entre los best sellers del pensamiento actual latinoamericano, o al menos argentino.

Quisiera que fuera gozo para muchos leer su postura ardiente y dedicada.

Pero sólo puedo compilar, publicar y prologar a este conjunto de seres humanos que se dedicaron a brazo partido a esbozar su falta de certezas pero asimismo a señalarnos, generosamente, con su escritura, un cuerpo que se aparta de las normas, y a sacarnos con sus panzas de Buda de la letanía académica hegemónica y patriarcal, con gracia e infinita paciencia.

Doctor Edgar De Santo

La Plata, 2022

ENSAYOS



La intemperie de las fronteras (Acerca de la serie *Foreigners*, de Claudia Fontes)

La urdimbre o «hilo» es el conjunto de hilos longitudinales que se mantienen en tensión en un marco o telar, para diferenciarlo del hilo insertado sobre la urdimbre y bajo ella que se llama «trama»¹.



Daniela Andreassi

Voy a escribir acerca de una serie de esculturas de la artista *Claudia Fontes*. Quiero hablar de esta obra porque, como ceramista, me convoca inmediatamente desde su materialidad. Y porque su poética de la sutileza, de lo delicado, de la intemperie y de la fragilidad (que sólo es tal en apariencia) me conmueve profundamente, me invita a detenerme, desafía la temporalidad acelerada de la cotidianidad e incluso desde una pantalla de computadora despliega un excedente de significación, provoca un extrañamiento que obliga al ojo a quedarse ahí, sumergido en ese mundo delicado y silencioso. Y cuando mi mirada se queda ahí, deambulando, recorriendo esas topografías porcelánicas que están -lamentablemente- fuera del alcance mi tacto, aparece con toda fuerza la interpelación. La pregunta. La reflexión crítica. La aguda conciencia de cuán necesario es el arte a la hora de subvertir los órdenes que habitamos y nos habitan.

Para entramar mis ideas voy a apoyarme en la urdimbre que propone la operatoria de los sustratos elaborada por el *Dr. Edgar De Santo* (2014) en su tesis doctoral. La metáfora textil me resulta especialmente útil para dar cuenta de la indisociabilidad intrínseca de los distintos sustratos que

¹ <https://es.wikipedia.org/wiki/Urdimbre>



atravesan el hecho artístico (materialidad, canon, metafísica y contrato social), que por momentos se dejan ver y por momentos permanecen ocultos, pero siempre -sin dudas- sustentan el entramado de ideas que toma sentido en el hilván del texto.

Breve encuadre

Claudia Fontes es una artista contemporánea argentina, radicada en Inglaterra desde el año 2002. Estudió artes en la Escuela Nacional de Bellas Artes “Prilidiano Pueyrredón” e Historia de las Artes en la Universidad de Buenos Aires. Recibió becas para desarrollar su práctica en el Taller de Barracas en Buenos Aires y como artista residente en la Rijksakademie van beeldende kunsten de Amsterdam, Países Bajos. Realizó numerosas muestras individuales y colectivas, ganó premios nacionales, representó a la Argentina en la 57ª edición de la Bienal de Venecia, fue invitada como artista y curadora a la 33ª Bienal de San Pablo, participó en foros y experiencias de trabajo artístico colectivo, cooperativo y autogestionado.

Fontes es fundamentalmente escultora, aunque en más de una ocasión sus obras se



anclan en el área del arte conceptual: a la obra escultórica propiamente dicha (por ejemplo la reconstrucción del retrato de Pablo Míguez, emplazada en el Río de la Plata, adyacente al Parque de la Memoria) se suman instalaciones, objetos y acciones que se ubican cómodamente en el “campo expandido” que categorizó *Rosalind Krauss* hacia fines de los ‘70.

A partir de sus obras, *Fontes* habilita y estimula la reflexión en torno a la politicidad inherente al hecho artístico contextualizado, en tanto se trata de una contestación y un posicionamiento -que se enuncia desde el territorio de lo poético- respecto de problemáticas como la memoria, las identidades nacionales, los procesos decoloniales, la crisis ambiental y humana producto del extractivismo desenfrenado del capitalismo imperial.

Independientemente de su escala, sus obras invitan a la intimidad. Esta característica se manifiesta desde primer contacto con la obra, ese intercambio inaugural que según la artista siempre es somático, y nos interpela como espectadores abriendo paso a la reflexión, la problematización, la pregunta y la vivencia de la ternura, todo acaballado en los despliegues metafóricos y conceptuales que configuran una poética singular, afectada y afectiva pero no por eso menos potente.

De hecho -pienso mientras escribo- posiblemente su innegable potencia se deba precisamente a que no reniega de la afectividad y la delicadeza.

La obra y su polisemia a la luz de los cuatro sustratos del hecho artístico

“Foreigners” es una serie de esculturas modeladas manualmente, iniciada en 2013. Miden entre 20 y 30 cm: el tamaño de una mano. Morfológicamente se ubican en un antropomorfismo lindante con la animalidad. Están realizadas en porcelana, sin cubierta vítrea ni aplicación de pigmentos o engobes, es



decir, completamente blancas. El tratamiento de superficie está absolutamente enfocado en las posibilidades texturales que ofrece el material

Considero que el rasgo más relevante de su corporeidad consiste en la convergencia entre su escala, su blancura y las texturas que las cubren: su escala invita a la cercanía, a la intimidad del hueco de la mano; la blancura de su monocromía opera en favor de la máxima luminosidad, donde la mineralidad densa de la porcelana es protagonista indiscutida; su apertura al tacto propone una caricia que sólo puedo imaginar. Y anhelar (porque no he tenido acercamiento físico a estas obras) pues, como ceramista, el contacto táctil con las piezas me resulta tan necesario como el recorrido visual. las “Foreigners” me generan un deseo imperioso de reconocerlas a partir del paseo de las yemas por la superficie fría de la porcelana, un recorrido táctil por sus texturas que sólo es concebible si se atiende a la delicadeza que demanda su materialidad.

Estas cerámicas me conmueven por varios motivos. El primero y más primario responde a las poéticas de lo sensible que se despliegan en esta serie, que me remiten al universo afectivo de la ternura, esa categoría que, según sostiene *Restrepo* (1994), es un derecho adscrito al campo de la estética social.

Me resulta especialmente relevante la sinergia que se produce entre la poética del soporte material y la enorme potencia metafórica de la serie. La primera está potenciada

por un doble vacío: la ausencia (visual) de color y la ausencia (táctil) de la lisura vítrea del esmalte. Este doble faltante deja paso a la magnífica materialidad de la porcelana desnuda. En cuanto a la potencia metafórica de la serie, emanada de los cruzamientos políticos, filosóficos y formales que la atraviesan, sostengo que en gran medida es posible gracias al silencio cromático de la blancura, que encaja a la perfección con el silencio estepario que rodea a estas piezas. Silencio de viento e intemperie, silencio de la región liminar, fronteriza, indefinida e impronunciable -pues no hay palabras que la expliquen- donde habitan estas formas.

Las “Foreigners” dialogan con las llamadas “Venus paleolíticas”, a las que remiten por su escala y por cierta invitación a cargarlas, sopesarlas, envolverlas con las manos. Históricamente se le atribuyó a estas estatuillas (algunas de cerámica, otras de piedra) la función de ser amuletos de fertilidad. Esto explica su tamaño, pues el poder del amuleto suele configu-

rarse en la intimidad somática posibilitada por su condición de objeto portátil. A cambio de su eficacia, el amuleto demanda viajar siempre con quien invoca sus dones. Considerando que aquellas figuras fueron realizadas por poblaciones nómades o semi nómades, su portabilidad era un rasgo esencial.

En términos estéticos, su condición de garantes de la fertilidad se manifestaba en la acentuación formal de





pechos y genitales. La necesidad de recurrir a esta función mágico-simbólica está sobradamente explicada por las condiciones de vida de los grupos humanos que protagonizaron la larga transición desde el nomadismo cazador-recolector del Paleolítico al sedentarismo agrícola del Neolítico. Los ataques de animales salvajes, los desplazamientos en busca de alimento, la vida a la intemperie con poco o ningún refugio ante las inclemencias climáticas: numerosos factores que reducían la expectativa de vida a pocas decenas de años, en el mejor de los casos. En la fecundidad reproductiva residía toda esperanza de que la grupalidad sobreviviera como tal. Y, simultáneamente, la grupalidad era determinante para la supervivencia de los individuos: antes como ahora, nadie se salva solo. las “Foreigners” de *Fontes* también atestiguan esta verdad: muchas se presentan en grupos de dos, tres o más, abrazadas, entrelazadas, sosteniéndose mutuamente.



Al desandar esta breve síntesis de las explicaciones historiográficas de la existencia de las pequeñas esculturas paleolíticas, nuevamente aparece la intemperie como factor determinante de su existencia. De nuevo, la intemperie reclamando el abrigo de lo simbólico.

Y reaparece también la noción de frontera, en este caso relacionada con su condición de límite temporal (necesariamente poroso) entre nomadismo y sedentarismo, la primera gran bisagra de la aventura humana.

Pienso en las Venus en tanto tradición formal en la que se inscriben genealógicamente las “Foreigners y, antes de continuar, quisiera mencionar que no me resulta indiferente el hecho de que se nomine a estas esculturas como “Venus”. Esta nomenclatura las inscribe en la lógica de la tradición grecorromana donde enraiza toda la narrativa eurocentrada del arte. Tal como señala *Steiner* (1987), estas narrativas que conforman el programa ideológico de los textos historiográficos son “un reflejo de las relaciones de poder dentro de una cultura y una sociedad”. Tenemos tan introyectado este relato, que este tipo de apropiaciones y generalizaciones suelen pasar desapercibidas. No estaría de más comenzar a problematizarlas, en la medida en que contribuyen a la persistencia del ideario que pretendemos deconstruir quienes nos posicionamos -política y epistemológicamente- en el ámbito del pensamiento decolonial.

En este sentido me interesa también pensar a las fronteras más allá de su característica geopolítica, y abordarlas concretamente en el marco del hecho artístico y las fragmentaciones disciplinares tan caras al pensamiento hegemónico eurocentrado. Para esto resulta potente recurrir a la noción de lindes, en tanto territorio ambiguo, espacio intermedio, intersticio: el no-lugar donde se encuentran y se ponen en diálogo (y en tensión, por qué no) distintos lenguajes y soportes. Esos lindes que se configuran en las orillas de los lenguajes y que, lejos de ser un borde filoso y cerrado (una frontera) son más bien zonas porosas que permiten y proponen la interacción, donde diversos soportes materiales, diversos lenguajes artísticos, diversas subalternidades se entrecruzan, se resignifican



y se potencian. Lejos de los afanes sucursales que señala Pereda (2000), que no sólo se manifiestan en las producciones filosóficas sino también en ciertos pronunciamientos artísticos deudores de lo que él llama “la razón arrogante” (3), las producciones que habitan los márgenes de la legitimidad disciplinar se presentan como una verdadera posibilidad de desplegar contestaciones decoloniales en nuestro propio campo.

Es necesario (imperioso, incluso) desarticular la noción de que los únicos espacios de enunciación válidos son aquellos que la hegemonía dispone como tales. Y de la mano de esta necesidad va la otra, la de dismantelar la idea de que los únicos dispositivos de enunciación válidos son los que la hegemonía impone.

Volviendo a la serie de *Fontes*, cuenta la artista que, más allá de la tradición formal que emparenta a sus esculturas con sus antecesoras prehistóricas, hay teorías que amplían el horizonte funcional de las estatuillas, excediendo la mera garantía reproductiva para constituirse como vehículo de sedimentación de la noción misma de persona en tanto trascendencia de la animalidad. Una vez más, la escala palmaria de las piezas se presenta como rasgo determinante de su eficacia funcional. Según cuenta *Fontes*:

“No hace mucho, luego de haber comenzado esta serie, leí una teoría sobre la función que cumplirían en su momento las Venus neolíticas. Aunque es imposible comprobarlo, esta teoría arriesga que la función de las Venus neolíticas fue la de sedimentar y galvanizar el paradigma de persona en el

preciso momento en que los humanos, al hacernos sedentarios, necesitamos comenzar a explotar el entorno natural de manera extractiva y acumulativa. Es decir, cuando nos comenzamos a ver por fuera de la naturaleza. Aparentemente el hecho de sostener, de sopesar con la mano un objeto influye en la formación del concepto en torno a ese objeto, es un proceso de desarrollo fisiológico.”

A partir de lo anterior, quiero abrir otro diálogo que surge de la escala de las “Foreigners”. De cómo el acto de sostener - alzar - sopesar - acariciar (de nuevo *Restrepo*) y cómo el hecho de (re)conocer una forma a partir de la percepción táctil, ponen en juego modos de acceso al conocimiento no mediados por la verbalidad, recurriendo a soportes habitualmente excluidos del imaginario logocéntrico de la producción de saberes, que otorga centralidad a la palabra.

De igual manera, la percepción táctil propone sortear la visualidad exacerbada que domina en la actualidad y que *Boaventura De Sousa Santos* (2003) denomina “cultura centrada en imágenes”. En palabras del autor:

“A medida que transitamos hacia una cultura centrada en imágenes, el espacio y el tiempo van siendo sustituidos por los instantes de la velocidad, las matrices sociales van siendo sustituidas por mediatrices y, en el mismo nivel, el discurso de la autenticidad se transforma en una jerga indescifrable. No existe más profundidad que la sucesión de imágenes.” (55)

Retomo la categoría de persona que, según propone *Fontes*, se impuso como paradigma a partir del Neolítico condensando la enajenación humanidad-naturaleza. Fue ese extrañamiento, esa conciencia de no estar siendo parte, de no pertenecer, la que habría contribuido a consolidar ese ponerse por fuera, asumiendo la posición dominante y extractivista que dio origen a los primerísimos procesos de acumulación de



excedentes producto de la agricultura. Me pregunto, como tantos pensadores y pensadoras a lo largo de los siglos, dónde es que se produjo el divorcio entre animalidad/ naturaleza y humanidad/ cultura. Creo que las líneas reflexivas a las que habilita el hecho artístico pueden ayudar a pensar y re-pensar esta cuestión, que no por visitada está agotada.

Y entonces vuelvo a las “Foreigners” y a las fronteras, y a cómo nos hablan las obras de esa liminalidad entre lo animal y lo humano, que se expresa en el extrañamiento de sus resoluciones formales casi completamente antropomorfas. Casi. Estas criaturas (en su mayoría sin rostro) cuyos únicos rasgos indudablemente humanos se reducen a las manos y las piernas, habitan con soltura y enorme poesía una zona ambigua que linda con lo animal o, como mínimo, con lo no-del-todo humano. Y qué son las fronteras sino territorios ambiguos, casi siempre caprichosos y arbitrarios.

En tanto obra densamente contemporánea, “Foreigners” propone numerosas líneas de reflexión, abre interrogantes, conversa con su coyuntura, habla de su entorno y se presenta como contestación a un contexto socio-político desgarrador. Así, a las preguntas por la posibilidad de habitar zonas ambiguas que erosionen la frontera extractivista y disruptiva entre animalidad y humanidad, a la poética emanada de las resoluciones formales y materiales, a la genealogía siempre presente (explícita o no) entre un hecho artístico y sus precuelas, se suma inevitablemente la dimensión social en la que se inserta la obra como una contestación que no puede enunciarse con palabras pero que sin dudas consti-

tuye un discurso.

Acá vuelve a surgir la importancia del soporte material pero esta vez no en relación a sus potencias poéticas sino como producto del contexto biopolítico del que emerge la obra. La porcelana es una pasta que básicamente se compone de caolín, feldespato y cuarzo. Estos materiales (especialmente el caolín y el feldespato) son abundantes en la zona donde vive *Claudia Fontes*, y han sido la materia prima de las porcelanas más finas de la Inglaterra colonial desde hace aproximadamente tres siglos. La artista, extranjera en un país fuertemente xenófobo, decide usar un material característico de cierto imaginario -elitista e imperial-, como soporte de un discurso que fuga completamente de esas categorías y, en cambio, expresa la problemática de los sectores oprimidos, desplazados, marginados y expoliado, precisamente, por esa hegemonía.

Fontes decide usar un material constitutivo, física y simbólicamente, del país que habita como extranjera. En un gesto de enorme potencia política, la artista se apropia -literalmente- del suelo de ese territorio que se resiste con uñas y dientes a dar alojamiento a los migrantes cuyo desplazamiento forzaron las políticas expansionistas de la nación que los rechaza; para confeccionar una respuesta delicada y sutil a la barbarie grosera de la tradición pirata. Es un modo de resignificar las estéticas que nos fueron impuestas -en tanto subalternidades culturales- y apropiarnos de ellas: subvertirlas, alterarlas, degenerarlas, reformularlas, repoezarlas y finalmente escupirlas, vomitarlas, largarlas, gritarlas, lanzarlas, mostrarlas, recircularlas convertidas en herramientas de interpelación del sistema que nos oprime, migrantes o no, a quienes habitamos las periferias de la hegemonía socio y geo política.



Palabras de cierre para invitar al silencio

Las “Foreigners” son la extranjería. Son quienes habitan los márgenes de la legalidad territorial, cuya forma es la arbitrariedad humana materializada en las fronteras, ese constructo humano por excelencia que determina quién se queda adentro y quién se queda afuera de algo que no existe más que en la ficción de la cartografía colonial. Para decirlo con *Silvia Rivera Cusicanqui* (2018), ya es hora de “desmontar la artificialidad histórica del mapa”(89) en un gesto epistemológico que nos conduzca a reconfigurar nuestra lectura del mundo desde un paradigma diverso e inclusivo que desafíe las lógicas de la exclusión y el despojo.

Las “Foreigners” son las poblaciones forzadas a desplazarse de sus propios territorios arrasados por la voracidad colonialista de las potencias del Norte global. Son quienes buscan refugio en otras regiones cuando la propia se vuelve inhabitable. Miles de años después del Neolítico, las “Foreigners” son los nómades del mundo actual, triste prueba viviente de que la linealidad histórica del relato evolucionista es otro paradigma caduco.

Las “Foreigners” habitan la intemperie de quienes son expulsados a los bordes de lo vivible. Los bordes, que son fronteras. Las fronteras, que se hacen porosas cuando el arte enuncia



lo indecible en su discurso sin palabras, sorteando el abismo que se abrió cuando, para decirlo con *Steiner* (1987), el lenguaje perdió la capacidad real para la verdad. Qué más adecuado, entonces, que recurrir al silencio -el verbal y, en el caso de las “Foreigners”, acallando incluso al cromatismo- para que pueda emerger lo que debe decirse, esquivando lo que *Nietzsche* (1990) denominó “el poder legislativo del lenguaje”.

En línea con las ideas nietzscheanas, *Steiner* (1987) señaló con lucidez que “el sentido común de nuestras palabras habladas o escritas se revela como una superficie enmascaradora” (3). Quienes jugamos el juego del arte sabemos que ahí, en la posibilidad de asomarnos a una verdad no mediada por la máscara de lo lingüístico, es donde se aloja la potencia y la necesidad del hecho artístico.

Recursos bibliográficos

- DE SANTO Edgar: *¿Cómo se expresa lo indecible? Hacia una operatoria teórico-ensayística del arte*. Tesis Doctoral. Disponible en <https://unlp.academia.edu/EdgarDeSanto>. La Plata, 2014
- NIETZSCHE Friedrich: *Sobre verdad y mentira en sentido extra-moral*. Tecnos. Madrid, 1990.
- PEREDA Carlos: *¿Qué puede enseñarle el ensayo a nuestra filosofía?. La Filosofía en América Latina*, 61-2. Disponible en: chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/http://historico.espectador.com/principal/documentos/pereda_ensayos.pdf. Buenos Aires, 2000.
- RESTREPO Luis C.: *El derecho a la ternura*. Nexos/Península. Barcelona, 1994.
- RIVERA CUSICANQUI Silvia: *Un mundo ch'ixi es posible*. Ensayos desde un presente en crisis. Tinta Limón. Buenos Aires, 2018



- BOAVENTURA DE SOUSA Santos: *La caída del Ángelus Novus: ensayos para una nueva teoría social y una nueva práctica política*. Antropos. Bogotá, 2003.
- STEINER George. *Interpretar es juzgar*. El Urogallo, 18, 84-97. Trad. Enrique Lynch, 1987.
- VV. AA.: *El problema del caballo* (catálogo). Pabellón Argentino para la 57ª Exhibición Internacional de Arte – Biennale Arte 2017, La Biennale di Venezia. Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto de la República Argentina. Buenos Aires, 2017.
- ZACHARÍAS María Paula & FONTES Claudia: *Arte, historia y naturaleza*. Hoornik. Recuperado 28 mayo 2020, de <http://hoornik.com.ar/claudiafontes-arte-historia-y-naturaleza>. Buenos Aires, 2017.



El río de las horas

Contrapunto ensayístico entre las concepciones del tiempo desprendidas del análisis de una selección de canciones de música popular sudamericana

El tiempo es la sustancia de que estoy hecho. El tiempo es un río que me arrebató, pero yo soy el río; es un tigre que me destroza, pero yo soy el tigre, es un fuego que me consume, pero yo soy el fuego.

Jorge Luis Borges



Nicolás Appolloni

Preludio

Desde hace tiempo rondaba en mi cabeza la idea de tener la osadía de escribir sobre el tiempo. Lejos de querer esbozar un juego de palabras poco pretensioso, considero al tiempo uno de los grandes temas y misterios que inexorablemente nos atraviesa. Nadie está exento de su trágico paso. Podrán decir que me estoy refiriendo a la concepción lineal del tiempo y que esta es una más entre otras, que los movimientos celestes vuelven a sucederse una y otra vez, que los árboles tendrán su primavera, verano, otoño e invierno y nuevamente primavera ad infinitum. Pero los seres humanos estamos franqueados por el tiempo de otra forma. Nacemos, crecemos, nos deterioramos y morimos de manera ineludible. Más allá de cómo lo podamos percibir e interpretar, encuadrándome ya en el ámbito que nos concierne, es el tiempo una de las grandes dimensiones del arte, como lo son el espacio o la forma. Y es en el arte, especialmente en la música, donde el tiempo deja de ser el cronológico para cobrar otra naturaleza, el arte es capaz de crear tiempos ficticiales. *Daniel Belínche* y *María Elena Larregle* en su trabajo “Apuntes sobre apreciación musical”



sostienen que:

Aun en una extensa sinfonía los últimos tramos permanecen más ligados a lo acontecido durante su evolución que al instante posterior a su final. El ritmo musical instauro un tiempo propio. Suspende al tiempo cronológico y lo sustituye. Enmarcado en la situación de escucha (grabación o concierto) predispone a experimentar la interrupción de lo cotidiano para instalarse en la música (p.76)

A través de este ensayo propongo contrastar, mediante el análisis, diferentes concepciones del tiempo que se desprenden de dos canciones de música popular sudamericana que tratan esta temática. La selección de las obras responde, por un lado, a que ambas desarrollan explícitamente definiciones, percepciones e interpretaciones del tiempo; pero a su vez, y aquí ingreso en el plano meramente subjetivo, considero que son piezas muy bien logradas de dos grandes compositores: *Luis Alberto Spinetta* y *Fernando Cabrera* -la canción de “Invisible” en rigor de verdad fue compuesta por el grupo en su conjunto-.

Si bien formularé un análisis minucioso de las obras, no realizaré un estudio excesivamente técnico excluyente a toda persona no formada en el conocimiento de los conceptos del lenguaje musical tradicional.

Con respecto a la realización del análisis semántico de la letra de las canciones, en ningún momento pretenderé ser sentencioso respecto sobre qué habla la obra en concreto, sino más bien, trataré de realizar una aproximación a la con-

cepción del tiempo que se plantea en cada pieza.

Considero, tanto como analista como compositor, que las canciones una vez creadas y divulgadas, dejan de “pertener” al autor. Este ya no es el exclusivo portador del saber del sentido de la obra, sino que pasa a compartir esta virtud con cada oyente; en otras palabras, las canciones no hablan ya estrictamente de lo que considere su compositor, sino de lo que interpreta quien la escuche. Me ha sucedido, tras consultarle a algún colega o amigo sobre qué creía que hablaba una canción de mi autoría, haber recibido como respuesta ideas completamente distintas a la originaria. Creo que gran parte de la magia de las canciones -y me atrevería a decir del arte en general- reside en estar abiertas a diversas interpretaciones. Uno mismo, en diferentes momentos de su vida, puede percibir significados disímiles en la misma obra, ya que a través del tiempo se puede cambiar la forma de concebir el mundo. Sin embargo, dentro de esta idea de apertura a diferentes lecturas debe existir un marco de coherencia. Dice *Edgar De Santo* en su ensayo “¿Cómo se expresa lo indecible?”:

El sentido univoco de la obra sabemos que es imposible, por ser justamente poética. Pero convengamos que tampoco es posible leer cualquier cosa. Hay un límite en la interpretación o en las asociaciones posibles. (p.42)

Otro punto importante a tener en cuenta, en el análisis de canciones dentro del ámbito de la música popular, es la imposibilidad de desvincular el texto de la música. Resulta un trabajo estéril analizar estos materiales compositivos como entidades escindidas, ambos son indisolubles y se resignifican dialécticamente en las obras. Entiendo a las canciones como a una forma compleja donde diferentes fenómenos convergen y entran en juego en la creación de sentido, y que a su vez, cada uno de estos representa un universo en sí mismo. La me-



lodia, su texto, cómo será acompañada tanto armónicamente como en su orquestación, la forma en que será cantada y demás variables -por sólo mencionar algunas- intervienen de manera conjunta en el proceso creativo. Nos dice *Santiago Romé* que la canción en la música popular:

.. nos plantea un desafío irreductible a los parámetros de análisis y a los recursos pedagógicos tradicionales. Su forma breve dentro de la cual se condensan fenómenos muy complejos —rítmicos, texturales, funcionales, etcétera- sumada a la cuestión de la palabra cantada, históricamente subestimada, construyen un tipo de sentido muy singular (...) La canción es una expresión masiva y multidimensional que conjuga o relaciona en forma interdependiente categorías históricamente abordadas en forma escindida (p.2-p.11)

Las piezas a desarrollar, a su vez, serán analizadas bajo las categorías que propone *Edgard De Santo*, en su trabajo previamente mencionado, referidas a los diferentes sustratos del arte. Aquí el artista propone una operatoria para el análisis basada en cuatro sustratos que deben existir en toda obra de arte: el referido a la materialidad; el canon o la tradición en la cual la pieza se halla anclada o a la cual se opone; el aspecto metafísico, esa reflexión que la obra instala más allá de lo evidente; y finalmente, el contrato social, el vínculo que tendrá con ese tercer sujeto que compone el hecho artístico que es el público, en un sentido primario, y la sociedad en un sentido amplio. Si bien en cada canción serán abordados cada uno de estos aspectos, no lo haré estrictamente en el mismo orden en ambas obras, sino a medida

que el propio desarrollo de cada análisis lo demande.

Las canciones seleccionadas para este estudio pueden escucharse en los links adjuntados en la bibliografía al final de este trabajo.

Antes del tiempo

“Invisible” es la tercera banda que integra el compositor argentino *Luis Alberto Spinetta* en su carrera, luego de haber formado parte de *Almendra* y *Pescado Rabioso*. El grupo se conformó junto a *Carlos “Machi” Rufino* en bajo y *Héctor “Pomo” Lorenzo* en batería. Con su agrupación anterior *Spinetta* plasmó una propuesta de rock duro, si bien en sus discos conviven canciones de diversos estilos. Para el año 1973 el músico decide terminar con su segundo grupo, aunque graba bajo su nombre el álbum que quizá tuvo mayor reconocimiento en su carrera: “Audaud”. En esta placa, editada con el nombre de “Pescado Rabioso” pero que era un disco solista en realidad, se distanció de la veta rockera más cruda que presentaron sus predecesores. Es en este contexto donde *Spinetta* decide formar una nueva banda convocando a los músicos que integraron la base rítmica que venía de grabar un álbum épico con el guitarrista *Norberto “Pappo” Napolitano*. Siendo reduccionista, el nuevo grupo logra una perfecta síntesis entre el rock duro, que venía desarrollando previamente *Spinetta*, y los aires jazzísticos que aportan el bajo y la batería.

En la primera mitad del año 1974 “Invisible” edita su primer *Long Play* homónimo. Este álbum estaba compuesto por un disco de larga duración, que contenía tres canciones en cada uno de sus lados, más el agregado de un disco simple con dos piezas que conformaba una misma unidad con el LP.

La propuesta estética de “Invisible” se presenta compleja ya desde la portada del álbum. La obra “El charco” del artista





plástico *Escher*¹ genera extrañeza con sus dos perspectivas superpuestas. A simple vista un bosque invertido parece estar traspasando una primera trama que se nos impone, sin embargo, las huellas delatan que esa textura es un camino de barro, y que aquel espacio “más allá”, es un reflejo en el agua. La tipografía del nombre del grupo está en sintonía con el eje conceptual de *Escher*, la movilidad en la perspectiva de las letras acompaña la linealidad de las marcas en el barro. Todo en el disco de “Invisible” se presenta de manera velada, no lineal, evitando lo previsible o mostrando cosas que resultan ser otras.

La canción “Suspensión” se ubica en el tercer lugar del lado A del álbum. Como gran parte de las obras del disco, esta pieza no se ordena bajo la estructura tradicional del formato canción, donde sus partes conformantes son la estrofa y el estribillo, con el agregado ocasional de una transición entre ambas secciones. Los temas del primer disco de “Invisible” -y especialmente algunos del segundo que se editaría al año siguiente-, en su mayoría, son una yuxtaposición de diferentes partes, como series de imágenes o paisajes que se van sucediendo y cobran sentido de unidad al integrar la misma obra.

El comienzo de la pieza es avasallador, un *riff*² a toda potencia con guitarra distorsionada se repite como un torbellino. Esta primera sección, funcionando en este caso como introducción, tras el corte del bajo y la batería, concluye con

¹ *Maurits Cornelis Escher* (1898-1972) artista plástico nacido en los Países Bajos

² Frase o motivo melódico repetitivo de duración relativamente corta

un crescendo de la guitarra acoplado que oficia de transición hacia una nueva parte.

Aquí empieza una suerte de estrofa donde la voz está acompañada por una base armónica, compuesta por una progresión cromática¹ de acordes, que va aumentando en tensión a medida que sube en su registro. Un hecho realmente interesante se produce en el vínculo existente entre los versos cantados y la sucesión de acordes, ya que frase de por medio, se produce una imbricación entre ambos. Cada frase melódica comienza en un centro tonal y culmina una vez que la armonía haya modulado.

Se retoma a modo de interludio el *riff* introductorio para dar comienzo a una nueva estrofa. Como material novedoso en esta sección, encontramos un coro que posee una relación de pregunta-respuesta con la melodía principal a modo de canon. Esta segunda voz, que comienza antes que termine la frase principal, toma los inicios de cada una de estas frases y le responde prolongando una de sus sílabas.

Cuiden de la nube-viento (cuiden de la nu...)
La querida-sol querida saldrá (la querida sol)
Nunca me abandones nena (nunca me abando...)
Sola sin el sol ceguera tendrás (sola sin el sol)
Cuiden a su perro blanco (cuiden a su pe...)
Trepe por su cama en la oscuridad
Nunca estuve allí querida (nunca estuve allí)
Trepe por los sueños que están de más,
de más, de más.

Reaparece el interludio que, como ya vamos percibiendo, funciona como separador entre secciones,

¹ Cromatismo: dicese en música a la relación de semitono entre las notas (unidad mínima en el sistema musical occidental).



pero a la vez como elemento amalgamador. Esta vez, sin embargo, no es sucedido por una estrofa, sino que nos traslada a otro sitio. Tras el corte, el bajo comienza una suerte de motivo hipnótico al que se le sumará la batería. *Spinetta* comienza a cantar duplicando la melodía de su voz en la guitarra.

*Antes del tiempo era todo azul
Leve de suspensión
Al no haber gente no había bien ni
mal
No existía esperar.
Antes del fruto la noticia corrió
Luego del día el dragón vomitó el fuego.*



Portada del álbum "Invisible" (1974)

Aquí encontramos la primera mención al tiempo dentro de la canción. Estos versos me remiten irremediablemente a las imágenes del momento de la creación descritas en el Génesis bíblico.

Al principio creó Dios el cielo y la tierra. La tierra era confusión y caos, y tinieblas cubrían la faz del abismo, mas el Espíritu de Dios se movía sobre las aguas.

Y dijo Dios: "Haya luz"; y hubo luz. Vio Dios que la luz era buena; y separó Dios la luz de las tinieblas. Llamó

Dios a la luz día, y a las tinieblas las llamó noche. Y hubo tarde y hubo mañana: primer día.¹

Tanto la canción como la Biblia proponen una instancia de existencia previa al tiempo, el cual es “creado”. Antes del tiempo nos dice *Spinetta*, mientras que la escritura religiosa señala que recién hubo un primer día -medida cuantitativa del tiempo- al separarse la luz de las tinieblas. Encuentro un paralelismo también entre la imagen todo azul de “Suspensión” y la referencia bíblica a las aguas donde “se movía el espíritu”. En el segundo día Dios creará el firmamento separando las aguas de abajo de las de arriba. Luego dirá: Júntense en un lugar las aguas que quedan bajo el cielo y aparezca lo seco. Recién ahí, la tierra dejará de ser en su totalidad agua. *Belinche* y *Larregle* afirman que

La Modernidad occidental, por herencia de la tradición judeo cristiana, concibió el devenir temporal linealmente: el transcurrir de un punto fijo a un final previsible. En otras culturas el devenir es eterno y el tiempo cíclico; la repetición no es progresión ni avance sino permanencia, actualización de lo mismo. (p.75)

Esta sección de la obra también me resulta inevitable relacionarla con la canción “Génesis” del grupo *Vox Dei*, que trata la misma temática y asimismo hace mención al tiempo. En el año 1971, la banda argentina de rock había grabado su álbum conceptual titulado “La Biblia”, en cuyo comienzo escuchamos:

*Cuando todo era nada, era nada el principio
Él era el Principio, y de la noche hizo luz
Y fue el Cielo, y esto que está aquí.
Hubo tierra, agua, sangre, flores, todo eso y también tiempo*

1 Génesis. Cap. I V. I-X



En la misma estrofa de “Suspensión” encontramos otro guiño referencial al texto bíblico en la mención del “fruto”, elemento simbólico fundamental del Génesis, el cual provoca la expulsión del ser humano de Edén. *Spinetta* cierra esta sección gritando y arremetiendo con un poderoso punteo con distorsión y *wab wab*.

La obra ingresa a una nueva parte en donde se hace referencia desde el texto a medidas cuantitativas del tiempo en orden decreciente. Día y mes aparecen invertidos, entiendo, para privilegiar la rítmica poética y la musicalidad de la frase.

Era, año, día, mes, minuto
Era, año, día, mes, minuto.

A medida que se mencionan lapsos de tiempo cada vez más breves, la densidad cronométrica² de las frases aumenta, acortando así la “distancia” entre las sílabas y precipitándose hacia el final.

A continuación reaparecen referencias vinculadas a la Biblia:

Y con los hombres el Demonio entró
escapando de Dios

También al tiempo:

Presa del miedo el reloj se apuró

1 Pedal de efecto para guitarra que modifica el tono de la señal

2 Cantidad de eventos sonoros por unidad de tiempo (valoración cuantitativa)

La pieza concluye con una nueva reexposición del riff inicial que, como habíamos mencionado anteriormente, funcionó como material aglutinante entre las diversas partes yuxtapuestas de una obra que se caracteriza por la heterogeneidad de los elementos constitutivos de su estructura.

No hay tiempo

La obra que voy a desarrollar ahora es “La casa de al lado” del compositor uruguayo *Fernando Cabrera*. Esta pieza se encuentra en su quinto álbum solista titulado “Fines”, editado en el año 1993.

Si en “Suspensión”, como detallé, una de sus estrofas habla sobre el tiempo, en este caso, es justamente esta la temática que atraviesa la obra en su totalidad. El mismo autor dice en una entrevista:

...todos sabemos que como tema el tiempo está presente en todo: en la filosofía, en el arte, en todo desde que el hombre es hombre (...) es una preocupación humana. No sé, es simplemente uno de los grandes misterios que tenemos y que nadie puede evadir. Es a pesar nuestro, creo que todos divagamos alrededor de ese tema, desde Borges, todos estamos como tocando de oído. Igual que con la muerte, con la vida.¹

En su mencionado ensayo *Edgard De Santo* hace hincapié en que en la investigación en arte, a diferencia de lo que sucede en el método científico, es el objeto de estudio el que determina la metodología. Si en la canción de “Invisible” la columna vertebral del análisis fueron las diversas secciones de su estructura formal, en “La casa de al lado”, debido a características particulares de la obra que desarrollaré, el texto será el material compositivo ordenador.

La nota sostenida de un oboe marca el comienzo de la

1 (2013) Revista uruguayana de Psicoanálisis (en línea) (117): 201-215



pieza. Se incorporan la guitarra junto con el violoncello y al unísono despliegan una melodía laberíntica, que avanza y que retrocede, generando una sensación de movimiento circular. Este tipo de diseño melódico, que después de la introducción quedará a cargo del registro grave de la guitarra eléctrica, permanecerá como una constante durante toda la obra.

Tras unos compases preambulares ingresa la voz. *Cabrera* es tajante:

*No hay tiempo, no hay hora, no hay reloj
No hay antes, ni luego, ni tal vez
No hay lejos, ni viejos, ni jamás
En esta olvidada invalidez.*

Luego arremete no si un dejo de ironía:

*Si todos se ponen a pensar
La vida es más larga cada vez
Te apuesto mi vida, una vez más
Aquí no hay durante ni después.*

Desde el inicio de la canción hasta su final, se sucederán numerosas estrofas donde el autor describe paradojas temporales en algunas, o niega el devenir lineal del tiempo en otras. En su “Nueva refutación del tiempo”, *Jorge Luis Borges* -a quien el mismo compositor menciona como fuente de inspiración como señalé- niega la existencia del tiempo a partir de los postulados de la teoría filosófica del idealismo. Esta doctrina rechaza la existencia absoluta de las cosas,

afirmando que estas existen en la medida que son percibidas por alguien. Nos dice *Borges*:

Berkeley afirmó la existencia continua de los objetos, ya que cuando algún individuo no los percibe, Dios los percibe; Hume, con más lógica, la niega; Berkeley afirmó la identidad personal “pues yo no meramente soy mis ideas sino otra cosa: un principio activo y pensante”; Hume, el escéptico, la refuta y hace de cada hombre “una colección o atadura de percepciones, que se suceden unas a otras con rapidez”. Ambos afirman el tiempo: para Berkeley, es “la sucesión de ideas que fluye uniformemente y de la que todos los seres participan”; para Hume, “una sucesión de momentos indivisibles”.

Adhiriendo a estos postulados, *Borges* va más allá:

Negados el espíritu y la materia, que son continuidades, negado también el espacio, no sé qué derecho tenemos a esa continuidad que es el tiempo (...) niego, con argumentos del idealismo, la vasta serie temporal que el idealismo admite. Hume ha negado la existencia de un espacio absoluto, en el que tiene lugar cada cosa; yo, la de un solo tiempo, en el que se eslabonan todos los hechos. Negar la coexistencia no es menos arduo que negar la sucesión.

Hice mención anteriormente a que el acompañamiento instrumental de la canción sugiere la idea de movimiento perpetuo. Esto se da paralelamente en dos niveles estructurales diferentes. Por un lado, a nivel macro, en el ámbito armónico donde todas las estrofas realizan el mismo ciclo de quintas¹, y por otro, desde el punto de vista melódico, a través de los bajos, que realizan un movimiento en permanente avance y retroceso.

Como lo repetitivo genera la sensación de quietud, ante lo estático del acompañamiento -más allá de su movimiento interno que es justamente la causa de su naturaleza- es que

¹ Progresión de acordes donde estos se encadenan según la relación de tónica-dominante



cobra relevancia lo cambiante, lo novedoso, en este caso el texto. A medida que se suceden las estrofas comienzan tímidamente a incorporarse instrumentos al arpeggio de la guitarra. Primero son unas notas largas de fondo del oboe que reaparece, luego unas marcaciones en un platillo. Tras una serie de estrofas, se produce un cambio significativo en la instrumentación: la guitarra es reemplazada por un clave que realiza el acompañamiento armónico con pesadas marcaciones en tiempo de negras. *Cabrera* canta:

*Acá en esta cuadra viven mil
Clavamos el tiempo en un cartel
Somos como brujos del reloj
Ninguno parece envejecer.
Mi abuelo me dijo la otra vez
Me dijo mi abuelo que tal vez
Su abuelo le sepa responder
Si el tiempo es más largo cada vez.*

La presencia de la percusión se incrementa ejecutando rítmicas de claros tintes rioplatenses, previamente sugeridas en los adornos onomatopéyicos del cantante (La, ra ra ra/ Na, na na na). El autor parece estar nuevamente en sintonía con el pensamiento borgeano al rechazar la existencia de una única eternidad:

*Discrepo con aquellos que creen
Que hay una sola eternidad
Descrean de toda soledad
Se engaña quien crea la verdad.*

El pensador argentino en su ensayo “Historia de la eternidad,” recopila y contrasta las diferentes concepciones de lo eterno a lo largo del tiempo, como la de los griegos de la antigüedad o la de la iglesia católica. Afirma *Borges* que:

Ninguna de las varias eternidades que plantearon los hombres (...) es una agregación mecánica del pasado, del presente y del porvenir. Es una cosa más sencilla y más mágica: es la simultaneidad de esos tiempos.

Es recién en este tramo de la canción donde encontramos un elemento disruptivo significativo respecto a la sucesión de estrofas “similares” que hasta aquí marcaron el *status quo* de la obra. Si bien señalé aspectos de la pieza que fueron modificándose, como el caso de la instrumentación, el texto representaba el único elemento en permanente cambio ante la invariabilidad armónica y melódica. Con el ingreso de la voz femenina y el cambio melódico acontecido, a pesar de la cíclica base armónica que persiste prácticamente inmutable, la obra se traslada claramente a una nueva sección produciéndose un punto de inflexión en su estructura formal.

*Acá no hay tango, no hay tongo ni engaño
Aquí no hay daño que dure cien años.
Por fin buen tiempo, aunque no hay un mango
Estoy llorando, 'toy me acostumbrando.
Se pasa el año, se pasa volando
Ya no hay más nadie que pueda alcanzarlo
Y yo mirando sentado en el campo
Como se pasa el año volando.*

La canción llega así a su clímax. La voz incorporada enriquece tímbricamente la pieza. En un principio las voces cantan en bloque, pero de a poco comienzan a despegarse y a tomar vuelo propio en cuanto a las articulaciones. Luego de algunas estrofas cantando paralelamente, se separan. *Cabrera* retoma la melodía del principio mientras que la voz femenina



continúa simultáneamente con la que venía ejecutando. Las melodías se superponen sin sufrir modificaciones rítmicas ni en sus notas debido a que, como vengo insistiendo, la base armónica siempre fue la misma.

*Por eso te pido una vez más/ Acá no hay tango, no hay
tango ni engaño
Tomátelo con tranquilidad/ Aquí no hay daño que dure
cien años
Puede ser ayer, nunca o después/ Por fin buen tiempo, aun-
que no hay un mango
Pero tu amor, dame alguna vez/ Estoy llorando, 'toy me
acostumbrando*

La banda se detiene y el compositor repite esa última estrofa acompañado únicamente por una guitarra española. Luego la obra ingresa a una especie de coda donde por primera vez se modifica la progresión armónica. El compositor, como trasladando al canto la ciclicidad, repite los últimos versos

*Pero tu amor dame alguna vez
Pero tu amor dame alguna vez*

El tiempo se ralentiza, la canción se desvanece y muere en un despliegue de acordes.

Temporales conclusiones

A lo largo de este ensayo he analizado los materiales compositivos más significativos de las obras seleccionadas

de manera interrelacionada. El tema disparador y eje ordenador de este trabajo ha sido el tiempo. Si bien las dos canciones abordan la temática desde sus líricas, también sustentan y enfatizan lo propuesto en el texto desde diversos aspectos estrictamente musicales. Podría señalar, como ejemplo de esto, el incremento de la densidad cronométrica en la frase de “Suspensión” que enumera medidas cuantitativas del tiempo; el diseño melódico de la línea de bajos en permanente avance y retroceso de “La casa de al Iado”, así como también, la ciclicidad de su secuencia armónica.

En la pieza del compositor uruguayo el tiempo es sin lugar a dudas la temática principal de la obra, mientras que en la de “Invisible”, es abordada de soslayo o de manera trascendente en la segunda mitad de la canción.

Ese viaje hacia la creación, hacia los orígenes del mundo que nos invita a realizar *Suspensión*, nos acerca hacia la concepción lineal de un tiempo con un comienzo concreto y que desde entonces discurre. *Borges* (1936) no se resignó a aceptarlo:

Una de esas oscuridades [inherentes al tiempo], no la más ardua pero no la menos hermosa, es la que nos impide precisar la dirección del tiempo. Que fluye del pasado hacia el porvenir es la creencia común, pero no es más ilógica la contraria, la fijada en el verso español por Miguel de Unamuno:

*Nocturno el río de las horas fluye
desde su manantial que es el mañana eterno...*

Y es esa, quizás, la idea que quiso plasmar *Cabrera* junto con sus brujos del reloj de “La casa de al Iado”, esos seres que evaden el paso del tiempo, que parecen no envejecer. Si buscamos detenidamente en la vorágine del mundo ultra globalizado que habitamos, que embiste contra el pasado arrasando con dioses y mitos, también encontramos cosas inmutables al



paso del tiempo, por ejemplo, ideas y valores.

El mundo posmoderno y la era digital nos proponen una nueva temporalidad en la cual todo es efímero. Lo tangible cada día se torna más evanescente. En un acto de total cotidianeidad, hoy puedo tomar una fotografía en cualquier sitio del mundo, e instantáneamente, enviarla al otro lado del orbe; evento que hace no muchos años hubiera llevado, quizás, meses concretarlo.

Ya a mediados del siglo pasado, en el Primer Congreso Nacional de Filosofía, *Juan Domingo Perón* advertía:

Voces de alerta señalan con frecuencia el peligro de que el progreso técnico no vaya seguido por un proporcional adelanto en la educación de los pueblos. La complejidad del avance técnico requiere pupilas sensibles y recio temperamento [...] Ante esta cuestión no caben retóricas de fuga, porque lo que en ella se ventila es, ni más ni menos, la escala de magnitudes con arreglo a la cual puede el hombre rectificar adecuadamente su propia proporción ante el bullicio creciente de lo circundante.

El desarrollo desenfrenado de la técnica es exponencial, ha “evolucionado” más en los últimos cincuenta años que en los cinco siglos precedentes. El caballo desbocado del progreso nos impone el avance lineal como única verdad y la sociedad posmoderna cabalga esa recta con los ojos vendados, endiosando lo nuevo simplemente por el hecho de ser nuevo y rechazando lo pretérito por viejo.

Encontramos, sin embargo, en esa carrera, oasis que

permiten evadirnos del vértigo diario. El arte nos instala más allá de lo cotidiano, trasciende la literalidad. La música nos propone un permanente ejercicio temporal. *Daniel Belinche* y *Mariel Ciafardo* afirman que «en un sentido estricto, sólo es perceptible en la dialéctica entre memoria, sensación y anticipación». Pasado, presente y futuro intervienen conjuntamente en el acto perceptual, como en la simultaneidad de tiempos de la eternidad borgeana.

El tiempo que es un vidrio de *Charly García*¹, el tiempo que viene envuelto en plástico fino de *Andrés Calamaro*² o ese tiempo que parece retroceder de *Fernando Cabrera*, cual paradoja de *Escher*, son metáforas sobre la experiencia que representa vivenciar y estar atravesados por ese misterio incognoscible que es el tiempo.

Recursos bibliográficos

- BELINCHE Daniel. & LARREGLE María Elena: *Apuntes sobre apreciación musical*. Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata. La Plata, Argentina, 2006.
- BORGES Jorge Luis: *Historia de la eternidad*. En *Obras completas*. María Kodama y Emecé Editores S. A. Buenos Aires, 1936.
- BORGES Jorge Luis (1952). *Nueva refutación del tiempo*. *Nuevas inquisiciones*. En *Obras completas*. María Kodama y Emecé Editores S. A. Buenos Aires, 1952.

1 «Tu tiempo es un vidrio

Tu amor un faquir Mi cuerpo una aguja Tu mente un tapiz.»

“Desarma y Sangra”. *Serú Giran* (1980)

2 «Buen día primeras luces del día

Buen día a primeros silencios de la mañana Buen día a futuro lleno de conflictos

El tiempo viene envuelto en plástico fino.»

“Plástico fino”. *Andrés Calamaro* (2013)



- CIAFARDO Mariel. & BELINCHE Daniel: *El espacio y el arte*. Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata. La Plata, 2015.
- DE SANTO Edgar: *¿Cómo se expresa lo indecible? Hacia una operatoria teórico- ensayística del arte*. Facultad de Bellas Artes. Universidad de La Plata. La Plata, 2014.
- PERÓN Juan Domingo: *La comunidad organizada*. Biblioteca del Congreso de la Nación. Buenos Aires, 1949.
- ROMÉ Santiago: *La canción y la academia. Desencuentros, debates y perspectivas*. Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata. La Plata, 2018.

Canciones

- Suspensión (Spinetta, Lorenzo, Rufino): <https://youtu.be/fONk0v6yaOM>
- La casa de al lado (Cabrera): <https://youtu.be/eiquN-5Ly3N8>



“Puto el que mira, puto el que da like”

Sobre el goce de la mirada, la fotografía de Kenny Lemes y algunas notas sobre una posible visualidad cuir.



Ariel Arguello

A modo de introducción

El presente trabajo pretende ser una reflexión sobre un tipo particular de mirada que se habilita en torno a las representaciones del género y la sexualidad en la obra del fotógrafo cubano-argentino *Kenny Lemes*, para ensayar desde allí algunos apuntes sobre un tipo de visualidad cuir.

Dado que es imposible escribir sin poner mucho de uno mismo, parto del único lugar posible desde el cual hablar con algún tipo de certeza, es decir, mi propia subjetividad cuir. Desde el centro, pero también desde los márgenes de una percepción adiestrada, rescatando no solo aquellas imágenes que primaron en la construcción de un tipo de mirada deseante, sino y fundamentalmente tratando de reponer todos aquellos fragmentos que fueron descartados como imágenes “falladas” o “desviadas”, para recomponerlos ahora en letra viva, en cuerpo textual. En este sentido, este ensayo tiene mucho de autobiográfico. De eso estoy hecho, soy mirada-palabra-cuerpo.

Parto de una analogía que creo fundante entre las personas cuir y el lugar de la mirada como modo de vinculación sexoafectiva, pero sin olvidar tampoco esa otra mirada autocrítica colectiva de las disidencias, de agenciamiento, de resistencia y de lucha. El lugar de aquel encuentro fue, desde los años 60,



la ciudad y sus intersticios. Postulo un corrimiento y una exacerbación de ese acto de visión deseante a comienzos del nuevo siglo, desde el espacio público hacia el espacio virtual de las pantallas, donde se fue construyendo una suerte de mercado de imágenes-fetiché hegemónicas, de consumo instantáneo, simplistas y uniformadoras.

El arte y la fotografía en particular, una vez más, nos brindan alternativas representacionales del espectro cuir. En este caso, por medio de las imágenes que *Kenny Lemes* produce como respuesta a la sociedad que lo atraviesa, ya sea como una instancia de rebelión, visibilización, o solo como una manera de mostrar lo que es la belleza (muchas veces limítrofe) y el deseo para él.

Partí de preguntarme hasta qué punto ciertas imágenes suponen una democratización de las relaciones de género y de la sexualidad, y hasta dónde reproducen sutiles sesgos sexistas o heterocéntricos. ¿Qué prejuicios se reproducen?

¿Cuáles se desmontan? ¿Qué identidades se visibilizan? ¿Cuáles son excluidas de la mirada y la representación? ¿Cómo funcionan en este campo los discursos discriminatorios? Y ¿qué jerarquías se producen a través de la visibilidad?

A fin de cuentas, escribí este trabajo para ensayar un boceto personal de otra mirada que me permita pensar estas fotografías desde un lugar des-centrado y transversal, afirmando que lo cuir no se encuentra en las imágenes sino en el modo en que las vemos.

La ciudad y la mirada

“Las ciudades son un conjunto de muchas cosas: memorias, deseos, signos de un lenguaje”.

Italo Calvino-Las ciudades invisibles

Los putos en la calle miramos, miramos tanto que dicen que nuestro ojo no se equivoca. Buscamos ese contacto visual que los hombres heterosexuales -generalmente- no establecen ni sostienen. Eso sea tal vez por la doble faz de nuestra mirada que fue disciplinada para ser discreta unas veces, deseante y predatoria, otras. Una mirada que deambula como la deriva inquieta de un *flâneur* por la ciudad.

Antes de comenzar, quisiera subrayar que no existe tal cosa como una “identidad gay” o una “identidad homosexual” única y estable, sino que las identidades cuir son plurales, diversas y tienen un alto grado de “autoconstrucción”.

Cualquier intento de inmovilizar un modo particular de ser puto, sería querer esencializar algo huidizo e inestable por definición. Es precisamente esta posición de excentricidad, relacional y distante de lo normativo, lo que otorga potencia a lo cuir, como aquello que se desmarca de lo “legítimo” y lo “dominante”, como fuerza creativa que nos permitirá elaborar -desde los márgenes- fugas de pensamiento alternativas. En el último apartado volveré sobre este punto.

Advertidos ya del riesgo que implica uniformar las identidades cuir o -en su giro rioplatense- “maricas”, podría, no obstante, afirmar que este mirar y ser mirado constituye pro-

1 *Didier Eribon* plantea que hay mil modos de vivir la homosexualidad. Hay algo común a todas las personas homosexuales, y es que debemos reconstruirnos, reinventar una gran parte de nuestra vida para deshacernos de la manera en que hemos sido socializadas y así desprendernos del peso de la subordinación y el estigma.

Esta tarea es la que puede tomar mil formas. En “Reflexiones sobre la cuestión gay”. Ediciones Bellaterra, 2000.





bablemente uno de los rasgos más compartidos entre los gays¹, y el espacio privilegiado de ese intercambio fue, hasta hace unos años, la ciudad.

Esta analogía entre mirada cuir y espacio urbano es fundamental para pensar en la dimensión espacial del género y la sexualidad. El espacio público fue históricamente regulador de la alteridad y la diferencia (aunque ya lo va siendo menos), estableciendo jerarquías y amonestando todo aquello fallado, abyecto, perverso, depravado y torcido, adjetivos todos para definir una suerte de “condición homosexual” que era riesgosa e inmoral para una sociedad cimentada en la heteronormatividad. No es extraño entonces que la mirada se haya convertido entre los gays en una suerte de erótica secreta, en un juego anónimo e impersonal de cruces y conexiones clandestinas en la ciudad.

Néstor Perlongher, desde un locus sudaca y latinoamericano lo poetiza magistralmente de este modo:

*“Errar es un sumergimiento en los olores y los sabores, en las sensaciones de la ciudad. El cuerpo que yerra ‘conoce’ en/ con su desplazamiento”.*²

Se trata de una suerte de ritualidad performática del “yire”, un modo de conocer/se en el deseo y el goce que acontece en su propio devenir.

¹ En el presente trabajo utilizo indistintamente los términos cuir y gay como sinónimos aunque en el apartado final haré mención a la diferencia que hay entre uno y otro.

² *Perlongher, Néstor: “Poética urbana”, en Prosa Plebeya. Colihue, 2008*

Creo que es a partir de la condena y la marginalización que las identidades gays necesitaron definir espacios simbólicos y sociales para protegerse de una sociedad que las violentaba, las invisibilizaba y les negaba la existencia; y esa respuesta afectiva y micropolítica fue tomar el espacio público como lugar de relacionamiento, de circulación de itinerarios de goce, así como también de visibilidad y de lucha.

Es decir que en esa errancia, la ciudad fue re-apropiada y transitada (aún lo es) por los gays, estableciendo otras cartografías del deseo en las que lo marginal, lo oculto y lo laberíntico devinieron centrales.

Así describe este fenómeno *Pedro Lemebel*:

“La calle sudaca y sus relumbros arribistas de neón neoyorquino se hermana en la fiebre homoerótica que en su zigzagueo voluptuoso replantea el destino de su continuo güeviar. La maricada gitanea la vereda y deviene gesto, deviene beso, deviene ave, aletear de pestaña, ojeada nerviosa por el causeo de cuerpos masculinos, expuestos, marmoleados por la rigidez del sexo en la mezclilla que contiene sus presas. La ciudad, si no existe, la inventa el bambolear homosexual que en el flirteo del amor erecto amapola su vicio. El plano de la city puede ser su página, su bitácora ardiente que en el callejear acezante se hace texto, testimonio documental, apunte iletrado que el tráfago consume.”¹

Es posible pensar que en este acto del deambular marica, que es en esencia un acto de observación, de pura pulsión escópica, lo abyecto se reveló y se hizo público, lo políticamente incorrecto irrumpió en el espacio social pero a través de estrategias afectivas, sensitivas y sensuales, configurando una suerte de estética urbana del “yire”.

¹ Lemebel, Pedro: “Loco afán, crónicas de sidario”. Seix Barral, 2017



Chongos, píxeles y likes

“Solo hay una fuerza motriz: el deseo.”

Aristóteles- Metafísica

No es mi intención hacer un recorrido genealógico de esa mentada estética ni de los mecanismos de levante utilizados por las maricas. Más bien, advertir cómo a partir de la multiplicación tecnológica de las últimas dos décadas, esa errancia deseante mudó su piel y sus estrategias de la ciudad a la pantalla y cómo el acto de mirar/ser mirado se posó a partir de entonces sobre un cierto recorte del cuerpo, en una pulsión voraz por ver.

Una posible respuesta a esa transición se deba a una re-territorialización del cuerpo que, debiendo ser ahora exhibido en imágenes estáticas y acosado por cientos de imperativos aparienciales, debió “sobrestetizarse”, apelar a la pose rígida del *self*, multiplicarse exponencialmente en sus clichés explícitos más corrientes (virales en el lenguaje de hoy en día) para no ahogarse en las olas del mercado de deseos virtual. Aquí la imagen lo es todo. De ello dan cuenta los perfiles de las apps de citas tales como *Tinder*, *Grindr*, *Manhunt*, etc. en las que las personas usuarias suelen ser cada vez más específicas al momento de listar demandas corporales, exigir “nudes” y seleccionar, de entre todas las posibilidades, aquella que mejor se ajuste al propio deseo.

Parece como si la crisis desencadenada por las políticas neoliberales de comienzo del siglo XXI en nuestra región hubiera repercutido en la economía libidinal gay, la cual co-

menzó a verse cooptada por este sistema de imágenes-fetiche capaz de construir un libre mercado de cuerpos y fantasías vendibles e intercambiables.

Desde los años 2000 a nuestra parte, los códigos y los lugares de encuentro gay se vieron modificados por una serie de transformaciones culturales y fundamentalmente tecnológicas, con la consolidación de internet como la forma más importante de conocer a otras personas. Esto implicó una revolución profunda en la forma de encarar las relaciones románticas y/o sexuales y creó nuevas sendas para canalizar el deseo, instalando la inmediatez como una de sus características básicas. ¿Por qué salir de levante cuando pudimos comenzar a elegir “a la carta” y encontrarnos con un chongo en cuestión de horas?

En este sentido creo que se produjo un debilitamiento o quiebre en ese mecanismo de visualidad urbana para la socialización gay, que desde entonces va a estar centrada en el chat, las redes sociales y las aplicaciones de citas. “*Likear*,” “reaccionar,” “*matchear*” serán ahora la norma.

Es interesante pensar que en estos otros espacios virtuales persiste una suerte de errancia, de *scrolleo* perpetuo que nos hace deambular de perfil en perfil y hace que la experiencia deseante circule a partir de fantasmagorías de torsos y entrepiernas enmarcados por arneses y suspensores. ¿Quién de nosotros no recibió o envió la foto de un pene sin cuerpo?

Y es que a pesar del riesgo siempre presente de la reificación de un tipo de subjetividad gay de la que hablé más arriba, un modelo de identidad gay determinada ha sido absorbida, reinventada por el mercado y transformada en un bien de consumo. ¿O acaso alguien puede negar que la identidad gay hegemónica es un producto y el más extendido?



A este respecto, nos dice *Oscar Guasch*:

“...Hay quienes compran y quienes venden cierta forma de identidad gay. Es una identidad mítica, irreal, de videoclip. Es una identidad gay pobre en matices, conservadora y excluyente, pero vende bien. Se trata de vender mitos que la gente está dispuesta a comprar: el mito de la juventud, el de la belleza, el de la distinción. El mercado gay (y en especial la prensa gay) se centran en un único modelo homosexual, aunque, en realidad, existen centenares de modelos”¹

Creo que ese prototipo unidimensional del puto es el que predomina en las redes sociales y las aplicaciones de citas. Pienso en los estereotipos del chongo hiper masculinizado y musculoso, en la marica, el oso, el trans, etc. y en las tecnologías vestimentarias y estilísticas, en los montajes en los que cada uno de ellos se recortan y en toda la estructura que -en la mayoría de los casos- les dan un marco estereotipado.

Roberto Echavarren, en su libro “Arte andrógino” define ciertos rasgos físicos, ciertas prácticas del vestir en uno y en otro, ciertos clichés que se replican como modos de adecuarse a moldes preexistentes que nos anteceden. Por ejemplo, a propósito del gay masculino nos dice:

“...revela una nostalgia por la época en que los hombres eran ‘verdaderos’. Es por lo tanto... un ícono de lo que ya no hay, una creación neoclásica y conservadora. Se obtiene por aumento de la musculatura mediante ejercicios de pesas e

¹Prólogo en “Reflexiones sobre la cuestión gay”

ingestión de esteroides. Otras trazas de rigor son el pelo rapado o corto, el bigote y la barba

Resalta el vello del rostro, rasgo secundario del macho, mientras que se elimina el pelo de la cabeza, como si fuera un patrimonio sospechoso de la femineidad. Se valora una actitud agresiva o brutal, con ribetes de S&M, recalcada por una vestimenta que invoca al cowboy, o a un encuerado motociclista, o más atrás, a soldados u oficiales de la Segunda Guerra, o bien en un disfraz de policía



En este sentido no es curioso que la gran mayoría de cuentas de *Instagram* de personas gays, así como las fotos de cuentas de las apps de citas, apelen a un modelo corporal que *Foucault* denominó el “clon gay”¹. Es decir un tipo de sujeto homogéneo en sus gustos, sus consumos y sus elecciones. Pensemos en las remeras ceñidas, los torsos inflados, los músculos cincelados, los cortes de pelo, los tatuajes, las barbas, las dietas, los piercings, la cultura del gimnasio, etc. Se trata del puto estandarizado que, si bien coexiste con otros modos de ser, se volvió normativo.

Por supuesto que existen muchas excepciones a este modelo y no todos los cuerpos cuir que vemos en pantalla son cuerpos hegemónicos. Pero sucede que aún los cuerpos reales, aquellos que no aparecen bajo el disfraz de una belleza “apolínea” ni mercantilizada, muchas veces tienden a la pose y al simulacro de esos modelos que, aunque inestables, siguen operando.

Está claro que todos y cada uno de nosotros nos detene-

1 Esta expresión fue utilizada por *Michel Foucault* en una entrevista con *Jean Le Bitoux* en 1978. Allí habla sobre la diferencia entre el machismo gay y el machismo hetero y entre el “clon” gay hipermasculino, tal como fue elaborado en New York y San Francisco a fines de los años 70 y la “cultura falocéntrica” (expresión acuñada por el propio *Foucault*) más amplia en la que vivimos. Dicha entrevista fue publicada con el título de “Le gai savoir” en la revista “*Mec Magazine*” durante el verano de 1988. La transcripción íntegra de esa entrevista puede encontrarse traducida al castellano en <https://clajadep.lahaine.org/?p=29679>.



mos a examinar en detalle aquello que nos gusta y lo que las redes seleccionan para nosotros de acuerdo a algoritmos que delimitan nuestra experiencia virtual. ¿Pero acaso lo que vemos y se nos muestra no pone en juego un tipo de visibilidad adoctrinada, acotada y jerárquica?

¿Este acto de ver (que no es inocente) no oculta u obtura cuerpos que fueron corridos de la escena por “anómalos”? ¿Y no será que a fuerza de costumbre, nos habituamos a quitarles el derecho a la existencia?

¿Dónde se ubican entonces estos otros cuerpos no clonados? ¿Aquellos desviados, fallados, dañados, contrahechos, que poseen el mismo estatuto de seres deseantes?

Belleza liminal

*“La belleza es convulsiva o no es nada en absoluto.”
André Breton-Manifiesto Surrealista-1924*

En los apartados anteriores intenté reflexionar brevemente sobre la importancia de la mirada en el colectivo gay como acto de observación, selección y levante, y planteo que esa misma función se vio transformada y exacerbada gracias a la irrupción de internet y su infinita oferta de cuerpos; que implicó un acto de visión más microscópico y fragmentador. En el fondo de este fenómeno, creo que anida la idea de que todo aquello que seleccionamos como objeto de deseo para ser visto en detalle, corresponde a un recorte aprendido sobre lo que es bello, aceptable, valorable y deseable. “Ver es un poder ver”. Entonces, sea en la calle o

en la pantalla, ¿qué es aquello que queda por fuera de nuestras prácticas visualizadoras?

Quiero intentar ahora una suerte de análisis de la obra del fotógrafo cubano argentino *Kenny Lemes* quien explora esos otros cuerpos masculinos que se hallan en esa frontera liminal, en ese no-lugar que es el reverso de lo homogéneo y lo igual a sí mismo. Para ello me valdré del enfoque propuesto por *Edgar De Santo* a propósito de los cuatro sustratos del hecho artístico¹, desde donde intentaré reponer algunas ideas para pensar en un tipo de “visualidad cuir”.

Mi objetivo no es ser exhaustivo en las descripciones particulares de cada imagen, sino tan solo rastrear algunas marcas que abran fugas al momento de reflexionar sobre las identidades y las corporalidades desde otros márgenes.



“Julián”. 2021

¹ En “¿Cómo se expresa lo indecible? Hacia una operatoria teórico-ensayística del arte”, *Edgar De Santo* propone el concepto de encuadre (proveniente del lenguaje fotográfico, visual y audiovisual) como forma de acercamiento al hecho artístico; y plantea cuatro sustratos para el análisis del mismo, a saber: a) sustrato de la materialidad, b) sustrato de relación con el canon o la tradición, c) sustrato metafísico y d) sustrato contractual social. Es en función de estas cuatro dimensiones que intentaremos abordar la obra fotográfica de *Kenny Lemes*.



Kenny Lemes es un fotógrafo cuir cubano que desde chico vive en Buenos Aires. Su trabajo retrata a personas disidentes, logrando capturar, desde un lugar empático y amoroso, el mundo de cada uno de ellas. En su obra es palpable una suerte de construcción afectiva entre el fotógrafo y su modelo que se deja ver al bies de las imágenes.

Lo primero que sucede con sus retratos es que no nos dejan indiferentes. Son sujetos que nos observan sin velos desde la pose, desde las cicatrices de los cuerpos, las miradas y los tatuajes, en una atmósfera que tiene algo de ominosa. En su obra no queda espacio para lo lindo ni lo bello, lo que vemos se ubica más bien en el lugar de las rarezas y las abyecciones, en ese borde que es el propio límite de la belleza, tal vez su reverso.

Acá lo masculino se desmarca de los típicos lugares de fuerza, virilidad y autosuficiencia y se relocaliza en un espacio ambiguo de cierto hedonismo doméstico. Poco o nada queda de esa masculinidad hegemónica y menos



Sin título. 2021

aún de aquella “gaydad” prototípica de clon.

Los registros corporales son variados (hombres cis y trans, aunque también hay mujeres) y casi nunca corresponden a un tipo de cuerpo normativo. Muchas veces maquillados como



“Eimen”. 2020

máscaras y emborronados de color, o tachonados de tatuajes y marcas, la piel de estos hombres invitan a la exploración de “corpografías” bastardas.



Los escenarios por momentos me recuerdan a la fotografía de *Boudoir*, es decir a esas fotografías femeninas que retratan momentos íntimos de desnudez, recogimiento e introspección. Una suerte de sosegada melancolía flota en el aire, como si estos sujetos hubieran llegado al presente luego de dolorosos derroteros.

Todos los retratos de *Kenny Lemes* están envueltos en una luz diáfana que si no es natural, poco se nota. A veces los cuerpos se funden en las penumbras y pierden sus márgenes, otras veces aparecen delineados y recortados en primeros y medios planos.

Con respecto a las deudas o las filiaciones de la tradición, su obra está construida y organizada de acuerdo a elementos visuales simples, ejes axiales, figuras centralizadas y cerradas, que nunca son más de dos, en poses sin demasiados artificios. Salvo algunas diagonales, y tomas “en picado”, todo nos recuerda a un tipo de imagen en clave renacentista o más específicamente clasicista. Pero se trata de un clasicismo que no aboga por la belleza inviolada sino por la mácula que la contamina desde el núcleo.



“Madre”. 2021



“Mat”. 2020

En general no hay demasiada teatralidad en todo lo que acontece, sino que podemos percibir el silencio de una escena que tiene algo de solemne y abismal.

Si bien es tentadora la analogía con un tipo de barroquismo sutil claroscuro, aquí la apuesta es por la claridad formal.

De hecho *Kenny Lemes* nos da algunas pistas sobre sus referencias visuales en su cuenta de *Instagram*, al publicar entre sus fotografías el “Neptuno y Anfitrite” (1516) de *Jan Gossaert* y “Cronos corta las alas del amor” (1694) de *Pierre Mignard*, ambos representantes de la pintura clásica francesa.

Según sus propias palabras, se encuentra más atravesado por la pintura y la historia del arte que por el trabajo fotográfico. De eso da cuenta la “pictoricidad” de su obra.

Ahora bien, en un plano más metafísico, estas imágenes desmontan el orden de lo masculino construido como un bloque sin fisuras. Aquella mirada escudriñadora y fragmentaria de la que hablamos y desde la que solemos mirar, acá no tiene ningún valor. Las figuras no hacen concesiones a la crítica y hablan desde la potencia de su corporalidad política, que se constituye de ternura pero también de historia de lucha y radicalidad. Lo que vemos es lo que muchas veces permanece



oculto, es decir, el acontecer de la alteridad que aún no fue domesticada, corporalidades diversas que se resisten a ser obturadas por procesos extractivistas.

Son imágenes que nos obligan a mirar de otra manera, a rasgar el velo de lo plácido para acceder a modos de existencia subversivos y desobedientes. Y una vez que miramos ya no podemos desentendernos de la fuerza inabarcable de estos cuerpos, que vienen a revitalizar las ideas fosilizadas de lo que, una vez nos enseñaron, era la masculinidad.

En un análisis societal, los hombres retratados por *Kenny Lemes* forman parte de ese conjunto de sexualidades periféricas históricamente estigmatizadas y patologizadas en nombre de lo “normal”, que lograron permanecer en pie “reivindicando su derecho a ser monstruos”¹, a habitar otras existencias.



“Limay & Bruno”. 2021

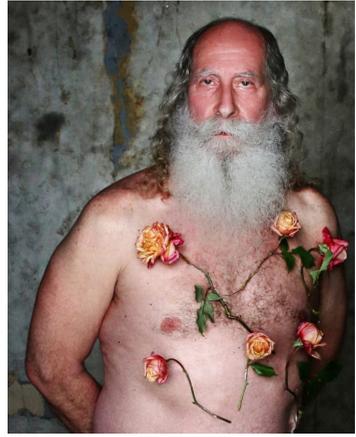
¹ Expresión de la actriz, cantante y escritora trans *Susy Shock*. La misma se encuentra en el poema “Yo, monstruo mío”. *Realidades. Poesía reunida. Muchas nueces*, Buenos Aires, 2019

La obra de *Lemes* es necesaria no solo porque nos otorga la experiencia de una belleza brutal, honesta y sin “filtros” sino fundamentalmente porque multiplica posibilidades, alumbra otros territorios masculinos erótico-afectivos que, por invisibles, fueron durante décadas inexistentes. Corporalidades hechas mundo a través de la imagen que las apresa en sus gestos más cotidianos y humanos.

En estas fotografías reverbera el amor, el erotismo, el



“Neptuno y Anfítrite”.
Jan Gossaert, 1516



“Rosal”. 2021



“Cinco meses esperando florecer”.
2020



“Cronos corta las alas de amor”.
Pierre Mignard. 1694



otro infinito, la muerte, el caos y la urgencia de un mundo sin brutales distinciones.

Hacia una visualidad cuir

“¿Con la sangre de quién se crearon mis ojos?”

Donna Haraway

De acuerdo a todo lo dicho hasta ahora, queda en evidencia que aquello que observamos por la calle, aquello a lo que le damos *like* y lo que concentra nuestra atención deseante, corresponde a la falta de neutralidad del punto de vista desde el cual miramos. Es decir que hay siempre presupuestos implícitos de poder que fueron social, histórica y culturalmente introyectados para que hagamos un recorte y una selección de aquello que elegimos ver, que deja por fuera todo lo que no está regulado, normativizado o habilitado a ser visto. Sobre esta cuestión reflexiona *Donna Haraway* afirmando que la visión es siempre una cuestión del poder ver, y quizás, de la violencia implícita en nuestras prácticas de observación.¹

De ahí la proliferación del puto clonado que ya fue “domesticado” y por tanto es más aceptado y deseado que las identidades y las corporalidades disidentes, que no tienen el mismo espacio de circulación social ni el mismo grado de visibilidad. Se trata entonces de dar cuenta de los filtros

¹ *Haraway, Donna*: “Conocimientos situados: la cuestión científica en el feminismo y el privilegio de la perspectiva parcial”, en *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid, Cátedra, 1991

políticos que nos anteceden para ver el mundo y más específicamente las representaciones de lo diverso.

Las imágenes del cuerpo (de la vía pública, la historia del arte, los medios, las redes sociales, etc.) constituyen verdaderas tecnologías políticas capaces de movilizar sentidos, gustos, rechazos y adherencias. En este sentido, es evidente reconocer que en la construcción y circulación de esas imágenes, subyacen operatorias de poder que modelan la producción y la gestión de los cuerpos y las subjetividades, estableciendo jerarquías, torsiones y fallas.



“Alexis”, 2020

Toda esta maquinaria biopolítica -en términos foucaultianos-, define aquello que conocemos como lo hegemónico, es decir, el triunfo de esas estrategias “normalizadoras” por



sobre los cuerpos y su modelización. En este sentido es innegable el lugar crucial que poseen las imágenes en nuestra cultura “capitalista transestética”¹ como poderosas tecnologías que operan en la producción de cuerpos sexuados y generizados, sancionando lo normal, lo verdadero, lo deseable, etc.

Sin embargo esa misma potencia política de las imágenes es la que permite elaborar todo un territorio alterno de contrasentidos y resistencias desde donde es posible desmontar esos regímenes visuales dominantes.

El proyecto de una visualidad cuir o una visualidad crítica, implicaría por tanto la elaboración, registro y lectura de esas otras posibilidades contrahegemónicas y ex-céntricas, de todo lo que no fue integrado en los relatos canónicos de la historia, ni en la construcción de la mirada normada que se impuso como única y verdadera.

En este punto creo indispensable hacer una distinción entre lo cuir y lo gay para descubrir allí algunas pistas de esta otra visualidad.

La homosexualidad o lo gay siempre fue pensado como opuesto, como negativo esencializado o contracara de la heterosexualidad; lo cuir² en cambio no se refiere a la elección

1 Expresión desarrollada por *Lipovetsky* y *Serroy* en “La estetización del mundo”, Barcelona, Anagrama, 2005.

2 Lo cuir (“*queer*”) significa -en su raíz inglesa- lo extraño, lo extravagante, lo anormal. Este término utilizado como insulto (su traducción sería “marica”) fue reapropiado por los homosexuales invirtiendo su intencionalidad de insulto e injuria, como un mecanismo de autoidentificación y orgullo.

de un objeto, sino que adquiere su sentido en su relación de oposición a la norma.

“Queer designa todo lo que está en desacuerdo con lo normal, lo legítimo, lo dominante. No hay nada en particular a lo que necesariamente se refiera. Es una identidad sin esencia. Queer, entonces, no demarca una positividad sino una posición enfrentada a lo normativo. Queer, no designa una clase de patologías o perversiones ya objetivadas; describe más bien un horizonte de posibilidades para reordenar las relaciones entre conductas sexuales, identidades eróticas, construcciones de género, formas de conocimiento, regímenes de enunciación, lógicas de representación, modos de constitución de sí y prácticas de comunidad.”¹

Por lo tanto toda praxis cuir es algo que siempre disputa e incomoda al desestabilizar los órdenes de poder establecidos, activando nuevas posibilidades de ser y estar, pensar y observar el mundo. Sin embargo, es importante que, por su misma naturaleza torcida e insumisa, no se lo trate de apresar en un corpus móvil de prescripciones, sino que permanezca como potencia reflexiva de fuga divergente. Al fin de cuentas, lo cuir es lo antinormativo y como tal debe resistirse a la inmovilidad.

De acuerdo a esta distinción, una visualidad cuir no significaría identificar lo gay como una característica inmanente de las imágenes, sino más bien un tipo de mirada que interroga críticamente los regímenes de visualidad dominantes, supuestamente transparentes y objetivos, en los que fuimos educados y desde los que miramos. Esta otra visualidad no implicaría pues mirar más o mirar diferente, sino problematizar las mismas condiciones de posibilidad de la mirada, advirtiendo los mecanismos de ocultamiento y obturación de todo lo que escapa a lo establecido; una mirada situada que no es necesariamente masculina o femenina, sino una mirada transversal

¹ Halperin, David. “San Foucault”. El cuenco de plata, Buenos Aires, 2004.



y “transgénica” -en términos de *Jack Halberstam*¹- oblicua, de múltiples puntos de vista. Una visualidad cuir rescataría por tanto todo aquello que fue puesto “fuera de cuadro”, y permitiría pensar otras genealogías, otras representaciones y otras historias posibles.

A modo de cierre

Todo este ensayo es un primer borrador personal que me permitió pensar estas cuestiones vinculadas a la manera en la que observo, el modo en que selecciono y recorto las imágenes que me circundan. Aquello que atrapa mi mirada, lo que deseo, pero también lo que fui ordenado a desear. Es por eso que vuelvo a proclamar el carácter autobiográfico de este trabajo, que me sirvió como un ejercicio crítico para revisar el propio trayecto vital, reponiendo recuerdos, imágenes y pulsiones íntimas.

Mi intención, por tanto, no fue postular ideas que se conviertan en tropos fijos y modélicos, sino más bien llevar a cabo una reflexión personal más oblicua acerca del cuerpo, el deseo, y una manera de ver el mundo. Me resta entonces desarrollar una investigación futura más amplia, que intercepte una estética contemporánea cuir y situada, la representación de corporalidades políticas y la puesta en acto del afecto y lo personal, como un modo de intervenir en la producción de contra-narrativas y contra-representaciones.

¹ Puede consultarse el artículo en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2227936>.

Me hago una pregunta en relación a este proyecto: ¿será posible definir los rasgos de esa otra visualidad? ¿O en el mismo intento de querer hacerlo estaré modelando una matriz rígida que impida dar cuenta de la naturaleza cambiante e inestable, inherente a toda identidad?.

Recursos bibliográficos

- CRIMP Douglas: *Posiciones críticas. Ensayos de las políticas del arte y la identidad*. Akal. Madrid, 2005.
- DE SANTO Edgar: *¿Cómo se expresa lo indecible? Hacia una operatoria teórico- ensayística del arte*. Tesis de Doctorado. Universidad de La Plata. La Plata, 2014.
- DORLIN Elsa: *Sexo, género y sexualidades*. Nueva Visión. Buenos Aires, 2009.
- ECHAVARREN Roberto: *Arte andrógino*. Colihue. Buenos Aires, 1998.
- ERIBON Didier: *Reflexiones sobre la cuestión gay*. Bellaterra. Barcelona, 2000.
- GUATTARI Félix & ROLNIK Suely.: *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Tinta Limón. Buenos Aires, 2005.
- HALPERIN David: *San Foucault, El cuenco de plata*. Buenos Aires, 2004.
- HARAWAY Donna: *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Cátedra. Madrid, 1991.
- HOCQUENGHEM Guy & PRECIADO Paul: *El deseo homosexual. Terror anal*. Melusina. Barcelona, 2009.
- LEMEBEL Pedro: *La esquina es mi corazón*. Seix Barral. Buenos Aires, 2021.
- LEMEBEL Pedro: *Loco afán, crónicas de sidario*. Seix Barral.



Buenos Aires, 2017.

- LIPOVETSKY Gilles & SERROY Jean.: *La estetización del mundo. Vivir en la época del capitalismo artístico*. Anagrama. Barcelona, 2005.
- PERLONGHER Nestor: *Prosa Plebeya*. Colihue. Buenos Aires, 2008.
- SHOCK Susy: *Realidades. Poesía reunida*. Muchas nueces, Buenos Aires, 2019.

Para ver la obra de Kenny Lemes:

- <https://www.instagram.com/kennylemes/?hl=es>

¡Defendé tu plano!

Un ensayo sobre el encuadre audiovisual.

Tomo la propuesta del *Dr. Edgar De Santo* de reflexionar sobre mi práctica artística: la realización audiovisual prologando con la vocación orquestal del ensayo, comienzo entonces citando a *Kovadloff* (2002) que me ayuda a expresar los objetivos de este desafío:

“El ensayo deja oír una multiplicidad de sonidos sin arrogarse el monopolio de una intención predominante. Más bien aspira a desplegar una polifonía y, sin renunciar a la polivalencia y a la heterogeneidad. El ensayo es un ejercicio de pendularidad, entre la transparencia y la oscuridad del significado. Es un ejercicio intencional. Pero subrayo esto, es un ejercicio intencional de antigüedad que implica un padecimiento y no una jactancia. Uno no puede decir: “sí, yo soy tartamudo, que tal?”. Es un padecimiento. Hay una voluntad de totalización del enunciado que está en la raíz misma de la vocación de error. Su fracaso garantiza nuestra producción.

Santiago Kovadloff

Conferencia del Seminario de Primavera del día 21 de Octubre de 2002 (desgrabación de su conferencia sin revisión hecha por el autor)

“Todo el mundo es director de cine hasta que pruebe lo contrario”.

La leyenda evoca uno de los puntos del decálogo del director de cine *Luis Ospina*, pero además nos hace pensar que a esta altura de la humanidad, todos podemos ser directores de cine. O al menos cualquiera puede serlo. Todos tenemos la suficiente información como para saber cuáles son las imágenes que no pueden faltar si se quiere generar miedo al construir un relato audiovisual. Porque como espectadores forma parte de nuestro universo de expectativas. Todos conocemos



Alejandro M. Beain Domínguez





los códigos que diferencian el género comedia del género terror. En el modo de representación institucional del cine Hollywoodense nos damos cuenta lo que está por venir en un escena que estamos viendo; si lo que se ha generado es suspenso o emotividad. Esperamos un susto o un abrazo. Pero lo que esconde la frase de *Ospina* se tiene que develar también en el reconocimiento de los espectadores. Yo soy el mejor director de las películas que sueño o deliro o comparto en el ámbito doméstico pero un film es un hecho concreto que se termina materializando con mucho esfuerzo. *Ospina* dice que él le da tres oportunidades a cualquier director de cine, si a la tercera no dice algo, quien la filmó ya no se ha ganado el mote de buen director. Decir algo que no se sabe bien, pero que está ahí plasmado en el film. Algo que nos inquieta, nos interroga, nos sacude y que trasciende la forma en si elegida ¿Lo que nos dice *David Lynch* con sus películas que todos interpretamos de diferentes formas? Ser realizador audiovisual con título universitario no me da seguridad a la hora de elegir un plano. La misma incertidumbre sigue corriendo por mi cuerpo cuando miro el objetivo de la cámara para elegir el plano. ¿Pero que es un plano? *Eduardo Russo* (1998), de quien tuve la suerte de ser alumno, siempre acercándonos una definición certera:

“En lo que respecta al vocabulario más estricto, tal como se lo aplica en la teoría y el análisis fílmico, el plano consiste en la unidad comprendida entre dos transiciones. Es un recorte de espacio, y también de tiempo. Por otra parte, corresponde como unidad a la película terminada. Las tomas lo son en el momento del registro; el plano es el resultante luego del

montaje. Esta concepción plantea serios inconvenientes para denominaciones tan difundidas como la del plano secuencia, ya que si es un solo plano porque no comprende transición alguna en su interior, resulta que si tomamos la palabra en el sentido de las antedichos “planos” como tipos de encuadre, termina en la paradoja — digna de Bertrand Russell — de ser un plano compuesto por un conjunto de ... planos.”

Todavía retumban en mis oídos las palabras “Defendé tu plano” de algún o alguna, profesora o profesor insistiendo en que defina mi indecisión para elegir tal o cual plano, desde donde hasta donde. ¿Qué porción de esa escena? ¿La cara u otra parte del cuerpo?

¿Por qué? Así presionando para que me ilumine y el plano cuente o diga algo más que lo que necesito contar para que la secuencia sea “entendible”. Con su debida justificación...¿Porque ese plano es entonces fundamental, sustancial e insustituible para el relato audiovisual que estaba construyendo? Muchas veces el director no sabe exactamente el plano y al camarógrafo se le ocurre. Muchas veces el director y el camarógrafo son la misma persona. La cuestión es que hay que encontrar el plano. Más allá de resolver una situación que se tiene que poder entender: El personaje entra en la habitación y está buscando un objeto desesperadamente, siempre hay algo más que puja por salir, para expresarse, comunicarse.

Elegir el plano es encuadrar y me parece interesante lo que *Edgar De Santo* (2014) tiene para aportar con respecto a este concepto:

“Encuadre es una palabra que proviene de la tauromaquia, nos ilustra Pascal Bonitzer. Cuando el torero apunta con su espada a la cabeza del toro es cuando encuadra. Nada más apropiado para mi exposición que tener el placer de que un concepto que proviene de nuestra lengua sea el disparador de esta especulación.(...)Si comenzamos por tener en cuenta los



conceptos expuestos que abrazan la noción de encuadre, podría afirmar que es, desde nuestro lenguaje, el visual, un modo de encarar un principio constructivo que atienda otro modo de análisis. Afirmo que siempre que se presenta un problema, el encuadre está presente: el punto de vista desde donde se lo percibe, el marco (explícito o no) que lo delimita, el tamaño de plano necesario para “visualizar la cosa”, la actitud perceptiva, el encuadre propiamente dicho y la figura o tópico en el que se centra el problema”.

Hay un por qué de cada una de esas direccionalidades que se expresa en el encuadre elegido por el realizador audiovisual.

“A la canónica pregunta: qué quiso decir el autor, pondré expresamente un freno. El autor expresa en la obra, no sólo aquello que vislumbra, sino que abre un juego posible de interpretaciones con el espectador/lector. Sería redundante expresar la tesis que sostiene que la obra estética está parada sobre tres patas: obra-autor-público, por lo tanto es inevitable hacer referencia a la subjetividad del que encuadra, es decir, del productor”.

Encuadrar para el director-realizador sería lo que para el torero es acertarle a la cabeza del toro. Antes de apuntar hay que delimitar bien la zona si se quiere acertar. El deseo nos lleva a lugares impensados, insondables, temidos. Arrojar a ese abismo puede ser una opción para empaparse y luego recortar. Es el quid de la cuestión y se vincula a otro de los postulados de *Ospina*.

“Solo hay que saber dónde comienza un plano y dónde termina”.

Según *Ospina* esta cuestión es una de las cosas fundamentales en el cine:

“Un director sin experiencia no sabe cómo seguir la acción con la cámara y por lo tanto tampoco donde acabará, se filma y luego se corta en algún momento, pero muchas veces ese plano no sirve. En el documental es más difícil saber dónde empieza y donde termina el plano pero ahí es el camarógrafo el que tiene que ir con la acción y ver esa acción a que va a llegar.”

Luis Ospina codirigió con *Carlos Mayo* una película en 1978 que se llamó “Agarrando pueblo” pertenece al género del falso documental y trata el tema de la pornomiseria. Gira en torno a un grupo de cineastas contratados por un canal de televisión alemán para producir una película que trata el tema de la miseria latinoamericana. El documental usa un trato sarcástico para criticar la forma como los documentalistas se acercan a la realidad de forma poco ética, pasando por encima de los principios de la investigación sociológica, para mercantilizar la pobreza en Latinoamérica. Allí, la posición, la inclinación, la óptica utilizada, etc, hacen del encuadre un dato revelador ya que intenta denotar el *backstage* de la filmación. Y sigo con *Russo* (1998) y su “Diccionario de cine”:

“Tanto como Serguei Eisenstein (quien sostuvo una relación obsesiva con esta dimensión de la imagen en el cine), el omnipresente Orson Wells fue maestro absoluto del encuadre. No revolucionó solamente la profundidad de campo fotográfica — en esto parecen haberlo antecedido magistralmente Jean Renoir o Mizoguchi en sus films de los años 30 — ni el montaje dentro del plano, sino que fue un activista del encuadre, provocador profesional en batalla perpetua contra la mirada comfortable..”



Estas últimas palabras: *provocador profesional en batalla perpetua contra la mirada confortable*, me hace pensar sobre las obsesiones artísticas y sino es todo en realidad fruto de un obsesión que se ramifica en otras nuevas. *Orson Wells* que cuarenta años antes del *steadycam*, colocó a su operador *Gregg Toland* en situaciones físicas, prácticamente insostenibles: acostado en el piso, mirando por lo visor de la cámara durante medio rodaje de “El ciudadano Kane” (1941) y peripecias parecidas, convencido de que “la posición de la cámara debe ser la de mayor incomodidad”.

Otros, como *Luis Buñuel*, elegían el encuadre como al azar, pero siempre daba la casualidad de que el punto de vista escogido era el mejor, a veces el único. Lo que lo llevó a una simplificación progresiva de su cine que, en los últimos años, obtenía largometrajes enteros con sólo dos centenares de planos (un tercio, o un cuarto casi de la cantidad estándar). Aunque puede ser que en cuanto a economía de recursos en relación con los logros, nadie haya igualado la proeza de *Carl Dreyer* en “Gertrud” (1964), con los ascéticos, prolongados y mediativos encuadres de su pocas decenas de planos. El director sabe muy bien lo que quiere expresar y si bien como asegura *De Santo* (2002):

“El mundo no se haya ordenado a priori, nuestra mirada es la que lo ordena. Cada lenguaje organiza la percepción del mundo, por tanto no necesariamente el relato visual o audiovisual da cuenta de esta situación que es aceptable en términos de la lengua. Por ende, es pensable, que, por ejemplo el sólo hecho de pasar con nuestra mirada de un plano general

a un detalle establece otro modo de organización narrativa, no como el de la lengua natural. No es sólo que un personaje va de lo general a lo particular, ensaya otras cuestiones. En la aproximación los detalles se van haciendo nítidos y la descripción expresa intereses visuales de textura, forma, composición, que no suceden del mismo modo que cuando construimos con palabras.”



Todo lo que decimos entonces más allá de ajustar esa mirada a un detalle, textura, formas composición que convocamos en nuestro relato. En este sentido es estimulante escuchar a la directora *Lucrecia Martel* contando sobre sus “herramientas para desarmar lo propio que fue construido”. Ella explica que algunos instantes en nuestra vida nos revelaban el artificio que estaba detrás. Así, encontrar el absurdo, el sinsentido de toda la construcción, la falla del sistema de creencias que nos sostiene. Y que si se estaba atento a esos momentos podemos encontrar allí “chispazos”, generadores de creatividad.

Ella construye desde el sonido y hace un esfuerzo según sus propias palabras para que los “objetos filmados no sean representativos de lo que se escucha, cuestión ésta muy difícil, sobre todo en lo referente a los vínculos”. Buscar el extrañamiento constante de lo propio construido es su estrategia creativa.

Ospina en “Agarrando pueblo”, pone su cámara al lado de la falsa cámara de los reporteros que le hacen preguntas a una familia de pobres. Luego se abre de esa posición evidenciando el fraude. La cámara detecta a un individuo demasiado desalineado que hace muecas y que en un momento se para delante del reportero gritándole que “acá tienen la pobreza si quieren verla”. La cámara parece rebelarse contra el director. Ante el ofrecimiento de dinero del productor para que les permita seguir realizando la filmación, el individuo responde dándose vuelta y mostrándoles el culo. Como si esto fuera poco vuelve



con un cuchillo amenazándolos a los gritos, saca la película de la cámara y se enrosca en ella como una telaraña.

Ospina dejó la cámara en el lugar justo para que pudiera verse todo lo que él necesitaba que se viera, esos intereses visuales “que no suceden del mismo modo que cuando construimos con palabras”. Y que aportan ese extra del productor de la obra. *Ospina* nos dice algo más con el plano del culo, logra que nuestro asco de clase realmente nos haga retroceder. Nos queremos ir pero no, el plano continúa. El Ioco sigue ahí amenazándonos. *Ospina* se ríe de nosotros y del asco que nos da. Podemos cerrar los ojos como lo hacemos ante las escenas de terror, pero el Ioco sigue ahí, ahora está cortando la película. Nos generó sorpresa, asco, miedo.

“Fe es creer en lo que no se ha revelado”

Otros de los puntos del decálogo y por algo el primero: Fe es creer en lo que no se ha revelado. Y aunque él ponga énfasis en que se refiere a la situación muy concreta del cine donde “no sabíamos lo que registrábamos hasta que no se revela la película”. Esa fe es planificación para concretar el plano, para que los actores estén donde tienen que estar, la cámara pueda cumplir su recorrido y todo lo demás también



“Agarando pueblo” - Luis Ospina (1978)

funcione. Es fe en lo que se está contando, en la idea, y está atravesado por los diferentes sustratos de los que habla *De Santo* (2014): *El sustrato de la materialidad* “Sabemos que el cuerpo de una obra, su materialidad y la técnica con que fue hecha, nos permiten identificarnos o alejarnos de ella en una relación — diríamos - “epitelial”. Y el otro en el que se produce una profunda contracción que es el Sustrato de relación con el canon o la tradición. El siguiente sustrato, el reflexivo o metafísico, refiere a cómo una obra instala una pregunta más allá de lo que ésta evidencia. Y el último: “podemos decir que el hecho artístico libra con la sociedad un contrato. El sentido de pertinencia, de ubicuidad, ha hecho que se considere a la obra “adelantada” para su época, o que responda a las expectativas del momento, convirtiéndose en una obra “oportuna”, ya sea por su factura, como por los cánones en vigencia o por su valor de mercado”. Pero todos estos sustratos que nos aporta *De Santo* atraviesan transversalmente la obra y llegan a un espectador que recibe o no ese mensaje, ese misterio del que nos habla *Martel*:

...”¿Que es lo que lleva a una persona a contar cosas a través de un lenguaje determinado? Hay algo sublime que se produce en la conversación y que aparece también, de alguna forma, en la intención de filmar una película: es ahí en donde todos los dispositivos de producción dejan de tener sentido y lo único que importa, lo único que vale es el momento en que alguien ve lo que vos hiciste. El lenguaje surge de esa necesidad. Y el cine también. El cuerpo es una geografía de una soledad absoluta. Uno está en un lugar donde nadie más puede estar. Es imposible que alguien se ponga en el lugar de uno. Pero existen esos pequeños trucos que hemos inventado y que, por unos instantes, de manera imperfecta, logran poner al otro en el cuerpo de uno. Permiten compartir lo imposible, permiten salvar esa soledad a la que uno está condenado de principio a fin. El cine reproduce de alguna manera la percepción de lo que tenemos afuera del cuerpo y el otro, por un tiempo, va a poder estar en el cuerpo de uno (...) Es un intento fracasado de movida, pero un intento amoroso”.



El encuadre es un truco más que hemos inventado para lograr poner al otro en el cuerpo de uno por los minutos que dura nuestra película. Es muy claro que esto responde a nuestra necesidad de salir de la soledad a la que estamos eternamente condenados: El lenguaje surge de esa necesidad.

Dice *Robert Bresson* (1975):

“Abonda en tu sensación. Mira lo que hay dentro. No lo analices con palabras. Tradúcela en imágenes hermanas, en sonidos equivalentes. Cuanto más neta sea más se afirma su estilo. (Estilo: todo lo que no es técnica).

Un suspiro, un silencio, una palabra, una frase, un estrépito, una mano, tu modelo entero, su cara, quiero, en movimiento, de perfil, de frente, una vista inmensa, un espacio restringido...Cada cosa exactamente en su lugar: tus únicos recursos”.

Algunos consejos de *Bresson* que pueden ser útiles para encontrar el encuadre propio u aquello que me ayudará a decir lo que quiero decir y que atravesará mi obra, el estilo dirá *Bresson*. Las elecciones formales que van construyendo un lenguaje.” Los límites del lenguaje son los límites de mi mundo”, dice *Wittgenstein*. Un director como *Fellini* creó un lenguaje que excede su persona, su pueblo. Tuve la oportunidad de viajar a Rímìni (Italia) su pueblo natal esperando encontrar la iglesia que el retrata en “*Amarcord*”, esperando encontrar los lugares míticos que representa en su film o al menos el merchandizing con imágenes de “*Amarcord*” o alguna de sus películas. Sin embargo luego de caminar por

toda la hermosa ciudad veraniega (era otoño) durante todo el día, a la noche encontré alguien que reconoció el apellido *Fellini* y me mostró un precario mural homenaje al director. El enorme universo creado por *Fellini* que palpitan en mi recuerdo estaba muy lejos de esa ciudad. Un límite entre nuestros mundos..

Puedo tratar de entender más allá de mi mundo o puedo construir otro lenguaje. *Marta Zatonyi* (2011) nos aclara la cuestión con respecto al lenguaje utilizado:

Es llamativo que si hay películas —en general malas— que han llevado a la pantalla una obra de Borges, son historias marcadas por cierto folklorismo por lo menos en su versión filmica. Justa es la pregunta que se suele hacer en estos casos: ¿Por qué nadie encara el núcleo fascinante del tiempo dentro del universo borgeano para llevarlo al cine?

La falta radica en la falta del lenguaje adecuado. Tal vez no es el cine el que puede decir lo que quería ser dicho y Borges pudo poner palabras. Ciertamente, con montaje, con flash backs o flash forwards y con otros elementos que hacen al lenguaje del cine, hubiera podido acercarse o, por lo menos, sugerir estos tiempos entrecruzados, estas diversas formas de contar el tiempo, de traducir la eternidad.

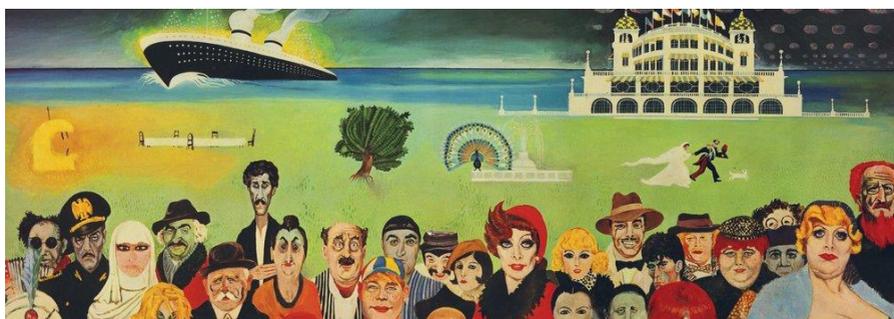
Una última reflexión vinculada al lenguaje audiovisual que nos debemos en Latinoamérica, tiene que ver con el uso de las nuevas tecnologías, y surge de mi preocupación. Hoy en día en un hogar cualquiera de Latinoamérica, un niño juega un videojuego y el padre y la madre miran una serie.

Hay un 90%, o más, de probabilidades de que ese videojuego al que juega el niño no sea concebido ni diseñado en América Latina, un 80% de posibilidades de que no tengan participación en su producción creadores audiovisuales ni desarrolladores de videojuegos ni programadores de América Latina. Hay más del 95% de posibilidades de que, en las reglas de ese juego, las condiciones culturales de raza, religión y procedencia de la



gente no estén construidas como los estereotipos del éxito o “los buenos”, que la solidaridad, la familia, los vecinos y amigos no sean los valores que impulsa, sino la competencia salvaje, la violencia, la codicia y la avaricia.

(Cardoso, Calvi, Tribugoff.2019)



América latina es mostrada como un lugar de pobreza, caos, con drogas y poco probable que aparezca vinculada a la tecnología, a la mejor cultura, a la mejor urbanización, a la biodiversidad. La serie que mira el padre y la madre en la tele en su pieza, tiene más del 90% de posibilidades de haber sido concebida, escrita y producida en otras latitudes del planeta que no son América Latina, y un porcentaje equivalente de posibilidades de que, en caso de aparecer el continente, lo haga en el lugar del narcotráfico, la violencia, la crisis social, el caos, nunca vinculado al desarrollo científico y tecnológico, a la paz social, al desarrollo humano. Esto me hace pensar en los distintos sustratos antes citados. ¿Cómo usar nuevas estrategias para que el encuadre que voy a elegir

construya esa mirada que todavía no existe? Es un gran desafío. Estrategias como las de *Lucrecia Martel* me dan esperanza. Me da la sensación que nos estamos diluyendo en un lenguaje extraño. Pero la resistencia es volver a re encuadrar, auto exigirse la pregunta. La incertidumbre antes de decidir cuál es el plano nos va a llevar a un lugar más genuino. Vamos a encontrar allí el encuadre con el que construiremos “nuestro propio lenguaje”, el que luego tenemos que destruir. Construir/ destruir/ construir para que ese lenguaje siga vivo.

Termino con esta experiencia de *Herzog* (2001) en una entrevista en “Manual de Supervivencia”:

“Cuando rodé “Donde sueñan las hormigas verdes”, encontré a un aborígen en una casa de retiro, en Port Augusta, al sur de Australia. Debía tener ochenta años. Era el último que hablaba su lengua. El equipo lo había apodado “El Mudo”, porque no hablaba.

Simplemente era que no había nadie con quien hablar: era el único y el último ser vivo que hablaba en su lengua. Lo veía frecuentemente ir y venir por el pasillo. Estaba siempre cantándose algo a sí mismo, sin parar(...) Eso era a principios de 1980, seguramente ya murió. No sabemos cuál era su lengua. Nadie documentó eso. Y nadie podía hablar con él ya que no sabía hablar ninguna otra lengua que no fuera la suya. La lengua no es solamente una herramienta de comunicación. Es una manera de ver el mundo, de comprenderlo. Es un mundo con todas las de la ley. Una manera de entender el mundo y de darle un sentido. Una manera de organizarse como ser humano en el interior de ese mundo.”

El Dr. *Edgar De Santo* nos contó en clase que escudriñando una lengua desconocida, una investigadora descubrió un sustrato único, que supuestamente estaba muerto. Así es que abogo por seguir investigando lenguajes que pocos leen o ven y despertarme con algunas trampas para salirme de estructuras que ya nos atraviesan hace tiempo y de las cuales





estamos saturados y aburridos. Agradezco por este tipo de encuentro con pensamientos que me renuevan y también me fortalecen en algunas intuiciones

Recursos bibliográficos

- BRESSON Robert: *Notas sobre el cinematógrafo*. Gallimard. París, 1975.
- CARDOSO Lucrecia, CALVI Germán & TRIBUGOFF Matías: *Políticas y producción audiovisual en la era digital en América Latina*. CLACSO, OSAI. Buenos Aires, 2019.
- Conversación con César González y Lucrecia Martel, moderada por el equipo de la revista PULSIÓN. Realizada en el marco de una actividad itinerante del 9º Festival de Cine de Universidades Públicas REC el día 18 de Octubre de 2018. <https://youtu.be/4S5xjTmjScg>
- DE SANTO Edgar: *Espacio-tiempo en el lenguaje visual y audiovisual. La forma que se despliega*. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/78307>. La Plata, 2012.
- DE SANTO Edgar: *¿Cómo se expresa lo indecible? Hacia una operatoria teórico- ensayística del arte. Tesis doctoral*. Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata. La Plata, 2014.
- HERZOG Werner: *Manual de supervivencia "Entrevista con Hervé Aubron y Emmanuel Burdeau*. El cuenco de plata. Buenos Aires, 2013.
- KOVADLOFF Santiago: *Conferencia del Seminario de Primavera del día 21 de Octubre de 2002* (desgrabación de su confe-



rencia sin revisión hecha por el autor)

- OSPINA Luis: *Decálogo del cineasta*. en YouTube: <https://youtu.be/5gCSHWywpYA>

- OUBIÑA David: *Estudio crítico sobre La ciénaga, El cine como intención amorosa*”, *Entrevista a Lucrecia Martel*. Picnic Editorial. Buenos Aires, 2006.

- RUSSO Eduardo: *Diccionario de Cine* Paidós. Buenos Aires, 1998.

- ZÁTONYI Marta: *Arte y creación. Los caminos de la estética*. capitulo: *En Busca del lenguaje*. Capital Intelectual. Buenos Aires, 2011.







Del gesto del bordar

De la puntada vacía y de la puntada plena: una escritura

Introducción

Voy a intentar escribir sobre la práctica del bordado como gesto en los que se pueden situar momentos de Ruptura y Escritura. Me interesa la articulación del bordado con la poética de la acción del bordar. Y esto lo encuentro en lo que actualmente se llama bordado libre o “sin patrón”. En los artistas que he conocido como *Junko Oki*, *Cecilia Vicuña*, *Louis Bourgeois* esto es muy evidente. Por eso voy a situar mi ensayo en la obra de *Violeta Parra* que como artista fue catalogada como artesana y realizó una singular producción en continuidad con la tradición. NO me interesa el producto final, sí la relación o posición subjetiva del artista en el momento de crear. Un texto de *Lacan* del 2005 “Función y campo de la palabra y del lenguaje en el Psicoanálisis” donde se distingue entre palabra plena y palabra vacía, me creó un fuerte interrogante sobre la práctica del bordado. Voy a intentar escribir sobre la obra de *Violeta Parra* apoyándome el andamiaje conceptual que propone la operatoria de los sustratos elaborada por el *Dr. Edgar De Santo* (2014) en su tesis doctoral donde da cuenta de la insociabilidad intrínseca de los distintos sustratos que atraviesan el hecho artístico (materialidad, canon, metafísica y contrato social) El bordado es una práctica textil considerada como arte menor e incluso artesanía (cuestión que no me interesa discutir acá). Sabemos que el trabajo textil se remonta a la antigüedad y que ha tenido diferentes contextos de producción. Una cuestión es el textil producido en el taller de un sastre de la edad media destinado a la nobleza, ejecutado por hombres que conocían y se transmitían el oficio en los gremios, otro las hilanderas de las



Fernanda Castell



fábricas de la modernidad.

En un principio, y quizás inocentemente consideré que mi preocupación se situaba en la cuestión de los Géneros (si femenina o masculino) porque mi práctica personal comenzó en una clase de Actividades Prácticas de la Secundaria. La enseñanza de actividades prácticas sí estaba destinada a las mujeres *tech education* - En los 80' estábamos sumergidos en el frío metafísico de la dictadura, como dijo el poeta *Fabián Casas*. Entonces para mí las agujas y los hilos eran instrumentos que usaban las mujeres: la modista, la monja, la madre para hacer un dobladillo rápido y las adolescentes en las clases mencionadas. Pero, yo usaba esas agujas para levantarme la piel de los dedos un poco por placer y otro por curiosidad. ¿Qué era la piel? Yo había visto como despellejaban liebres, zorros, vacas. Y luego los cuerpos tristemente expuestos en su musculatura. Las pieles objetos a la venta. Mujeres con tapados de piel, tapaditos de piel de los 15 que me negué a usar. Piel sustraídas de los cuerpos, cueros cabelludos sustraídos en los relatos de *Jack London*. La piel es algo que se puede manipular, perforar, lastimar, ornamentar. En la horrible clase de actividades prácticas descubrí el soporte textil como extensión de mi cuerpo y comencé a herir la tela. Y empecé a bordar a escondidas para que no me pidieran cuadrillos o batitas de bebés que no pensaba gustar. Conseguí retazos de telas y derivé en líneas y formas. ¿Vas a hacer un camino de mesa?, ¿para qué haces eso? Yo clavaba colores donde antes no hubo nada. O mejor dicho clavaba colores en la nada que era todo en

ese momento.

Gestos y gestas

Durante mi estadía en el hospital como arterapeuta tuve la oportunidad de trabajar con gente muy próxima a su muerte. Les ofrecía materiales plásticos para dibujar, transcribí memorias, guiones de cine que nunca se filmarían y algunas personas pedían lanas de colores para bordar. Necesitaban manipular el color y el calor de la lana. Pero no fue nada textil lo que me quiero relatar hoy. Fue el descubrimiento de los



Violeta Parra borda una máscara. Tomada de un video histórico de la exposición parisina. Fuente: https://www.youtube.com/watch?v=bLm2a_PIWGw

gestos vitales. En esos diálogos encontraba que la gente no tenía espacio para la estupidez. No había tiempo ni aire para producir sonidos sin anclaje. Recuerdo a H que tenía una traqueotomía, yacente en la austera cama de hospital público. Supo ser coiffeur muy viajado que había caído en la peor de las desgracias y en soledad. ¿Qué puedo hacer por vos?, le pregunté como una idiota e hizo el gesto del “cortado” como si estuviéramos en un bar. *Octavio Paz* en la “Dialéctica de la soledad” dice “*Todos los hombres, en algún momento de su vida, se*



sienten solos; y más: todos los hombres están solos. Vivir es separarnos del que fuimos para internarnos en el que vamos a ser, futuro extraño siempre”- En el caso del Paciente H muriente solitario, esperar el café que luego compartimos fue un encuentro lleno de vida. Creo que conocí al más real de los H. Sin hablar nos dijimos todo. Al otro día murió. Sé que conocí a H a través del más rioplatense de los gestos. Hay vacuidades y hay gestos.

Estoy tratando de entender algo de la lógica de mis propios gestos íntimos. *Vilem Frossler* entiende el Gesto “como un movimiento del cuerpo u objeto unido a él para los cuales no hay ninguna explicación causal satisfactoria.” En mi biografía gestual herir la tela fue un gesto que cabría en la definición de *Frossler*. Una aguja es una herramienta muy antigua. Hay agujas de hueso de 20.000 años y agujas de metal oxidado. Una aguja puede matar de tétanos, enviar a dormir a las mujeres o despertarlas de un sueño afásico. *Lacan* en su escrito del 2005 *Función y campo de la palabra y del lenguaje* en el Psicoanálisis plantea una distinción entre lo que llamó la palabra plena: “una palabra que hace acto” articula la dimensión simbólica del lenguaje, en tanto que la palabra vacía articula su dimensión imaginaria donde el sujeto esta alienado por el lenguaje. Y no a todo hay que responder.

Yo me voy a tomar el atrevimiento y en línea con *Flusser* para quien no todos los movimientos son gestos y en consonancia con *Lacan*, de plantear la distinción entre Puntada Vacía para llenar formas estereotipadas por un patrón y Puntada Plena que “hace acto”. Decir puntada vacía no es lo mismo que decir bordar el vacío. Puesto que el vacío es hacia dónde

va la puntada sin Patrón. En la puntada Vacía, el vacío alude al bla bla del decir sin implicación subjetiva. El bordar de living de doncella casadera, en el gineceo contando milimétricamente los puntos para no errar la perfección de un tapiz predeterminado. Y por otro lado y en esa línea, se me ocurre que hay puntadas Plenas, subjetivadas y subjetivantes, enraizadas en lo más profundo de la tradición y a la vez disruptiva.. Porque no es sin destrucción que el río avanza. Puntada Plena sería, acaso aquella que deriva sin patrón ni pretensión, sino solo la propia intencionalidad expresiva de “eso” o “algo” que Anima a los Seres. Y pienso en *Violeta Parra* y sus s arpilleras que tuve oportunidad de ver en una muestra del “Museo Pettoruti” en la década de los noventa en La Plata. Música coagulada. Música suspendida que se ejecuta ante la mirada sensible. Y ahí vamos.

Puntada plena y un Cristo en Bikini

Todos conocemos a *Violeta Parra*, pero, solo, para poner en contexto voy a citar sus propias palabras cuando la entrevistan en ocasión de la muestra en el Palacio del Louvre en 1964: “yo no sabía nada, es el punto más simple del mundo, no está dibujado.... ¿Entonces lo inventaste todo? Si, cualquiera lo puede hacer.... No es una especialidad mía.” Es sabido que Violeta empieza a bordar con intensidad durante una convalecencia: “Tuve necesidad de hacer tapicería porque estaba enferma, hube de quedarme en cama ocho meses, así que no podía permanecer sin hacer nada. Un día vi frente a mí un trozo de tela y empecé a hacer cualquier cosa; y aunque no pude producir nada esa primera vez quise copiar una flor”, relató en 1965 durante una entrevista para la televisión suiza. Violeta no sabe dibujar entonces llena y las formas se definen solas. Tampoco tiene una mirada panorámica desde un bastidor. Trabaja sobre bordado, y parte a la tridimensional sin avisar. Cuando habla del “Cristo en Bikini” dice que empezó



por el dedo del pie “y después fui subiendo”.

“La arpillera “Cristo en Bikini”, tiene unas dimensiones de 161,5 cm de largo por 125 cm de ancho. Los materiales utilizados para su elaboración son algodón –teñido– y lana, conformando la base y el bordado, respectivamente. Muestra como figura principal a Cristo crucificado en el centro de la obra y como figura secundaria a un ave en la parte superior izquierda de la misma. El Cristo, bordado principalmente en color amarillo y azul, presenta la cabeza caída hacia su lado izquierdo y paralela al brazo clavado en la cruz. Según Montealegre, con el título “Cristo en Bikini” la artista le dio a la crucifixión una connotación burlesca, ya que, si se asume que en la arpillera el trapo que cubre los genitales de Cristo hace referencia a una de las partes de un traje de baño femenino, es muy probable que Cristo sea visto como afeminado.

(Tunarroza Gaitán Andrea, Canto a lo Divino: Tradición campesina en dos arpilleras de Violeta Parra. Tesis.

Universidad de los Andes 2013)



“Cristo en bikini” - Violeta Parra (1964)

Pero volvamos a los gestos. Ella quería dar a conocer las cosas de Chile alguien le da la dirección del museo del Louvre donde le dan un espacio en el pabellón de Arte decorativo destinado a arte textil y diseño. La crítica chilena

es la primera asombrada “*Violeta Parra ha comenzado por donde todos los artistas culminan*” El Louvre desde su valor simbólico legitima la obra de violeta para propios y ajenos. Hablan de la autenticidad de Violeta Parra como campesina y autodidacta.

En esta imagen se la ve con “sus cositas” como categorizaron los productos de Violeta, tal vez como diciendo esos trapitos inocentes. Parafraseando la cita bíblica del camello y la aguja, Violeta fue el camello que pasó por ojo de la guja y



Andrés Wood, “Violeta se fue a los cielos” (2011). Violeta y Ángel Parra en el Museo del Louvre. Fuente: Tráiler oficial.

llegó al Reino del Louvre. “*Pobre, ingenua, intuitiva y simple, dicha concepción le ha impedido hoy ingresar al canon de la historia del arte chilena*” (Quijada, 2017; Yalkin, 2017; Hormazábal, 2018)

El uso del color no es realista, como tampoco las figuras. En muchas arpillaras los elementos cotidianos aparecen animados, hay alusiones a la tradición popular y cuestiones personales. Mezcla los mundos privado/público. ¿Borda como una loca? O descoloca a los espectadores

Aracne liberada o Bordar sin Patrón

Esos trazos textiles me han despertado de mi propio sopor. En el movimiento hostil de la aguja he roto y creado a la vez mis propios y efímeros patrones. Son incisiones de una Aracne liberada de su eterna repetición. Recordemos que el



mito griego cuenta el duelo entre la diosa Atenea herida en su maestría y Aracne la hija de un simple tintorero. Según la versión de Ovidio, Atenea desairada por la pericia de Aracne, la castiga convirtiéndola en una araña condenada a tejer eternamente de modo inalterable. ¿Qué diferencia habría entre el patrón genético del tejido de una araña y los patrones de bordado que han constreñido a las mujeres desde la época clásica a la producción de bordados predeterminados? ¿No es acaso una práctica más en el disciplinamiento y control de los cuerpos? Tal como es usada actualmente la aguja está destilando las memorias de muchas personas agobiadas en el encierro del domos o la forclusión de las identidades de géneros, Y pienso en *Feliciano Calderón* que en los años ochenta fue uno de los primeros bordadores. Por todes y muchísimos que no nombro, el hilo es la extraña secreción de un inmenso cuerpo colectivo a interpelar.

Vilem Flusser que, en su ensayo ya citado, “Gestos”, discute la definición del acto de escribir como “*el agregado de materia sobre una superficie*” para conceptualizarlo como un acto de destrucción, “*rascar, arañar una superficie, como lo designa el griego Graphein*”. Se trataba de hacer incisiones, penetrar la superficie. Escribir era hacer inscripciones. Cuando yo inscribo hostilizo la materia para implantar una secreción o material extraño. Y no puedo dejar de pensar que cuando escribimos penetramos el mundo así, como cuando bordo penetro la tela. Pero hay un momento previo, íntimo, o extimo cuando se hace público, que da cuenta de algo previo o anterior a la Letra. *Steiner* entiende “por gramática

la organización articulada de la percepción, la reflexión y la experiencia; la estructura nerviosa de la consciencia cuando se comunica consigo misma y con otros. Intuyo (sin duda éstos son ámbitos casi de completa conjetura) que el tiempo futuro llegó relativamente tarde al habla humana.”

Gracia Cutuli, reconocida artista textil argentina, viene en mi auxilio cuando plantea que el Textil tiene un gran potencial semántico, como reservorio de iconografía tradicional en tensión con los contextos de producción textil actual. También hace una conexión con el mito de Ovidio planteando a Aracne productora de telas de araña como una precursora de la web: “esas redes cibernéticas que nos envuelven”. Y no puedo dejar de citar a *Ivonne Bourdelois* en su ensayo “La palabra amenazada” donde sitúa el origen de “*Spinster, mujer soltera en inglés, se refiere originariamente a la que hila* (spinweb significa tela de araña). En la Edad Media las mujeres solteras sólo podían dedicarse a hilar para mantenerse económicamente.”

El textil (de *texere*: tejido) es un texto que se puede leer y si se puede leer es porque ha sido escrito. En todo caso, habría que preguntarse por la Letra. De qué tipo de letra estoy hablando cuando en lugar de letras alfabéticas se trata de incisiones en la tela. Son preguntas que no puedo responder. Pero sí enlace con la idea de, así como hay palabras vacías y palabras plenas, hay bordado vacío y bordado pleno. Y cuando digo Vacío es lo mismo que decir “muerto” porque los bordadores se alienan en patrones. Una aguja es una herramienta antigua con memoria acumulada, y durante siglos ha sido un instrumento disciplinario: - Bordá tu ajuar de novia, -Bordá el ajuar de tu bebé. Y bordaran manteles, toalla, cortinas, y vestidos. Toda una parafernalia decorativa de prendas caras al ritual de la domesticidad. Largas extensiones de telas se han transformado en indumentaria para ocultar una desnudez de pudor victoriano. También puedo tomar como referencia del





siglo xx los bordados de *Feliciano Calderón* y Antes de la explosión de los Salones Textiles, el bordado era vivido como una gran contradicción porque ha representado por siglos una actividad femenina sin prestigio feminista ni estatus artístico. Por suerte las cosas han cambiado y somos muchos los que trabajamos en este lenguaje. A veces mapa, otro palimpsesto, tiene varias capas e incisiones como la piel de un ser imaginario o un territorio.

Voy a citar a *Edgar de Santo* “Quiero hablar también de aquellos y para aquellos que expresan con detalles y fragmentos su relación emocional con el mundo, de los que no dibujan con la técnica albertina de perspectiva; quiero hablar de los que pintan en las puertas de los muebles de sus casas, de los que estampan sus remeras o de los que perpetúan en sus pieles extraños tatuajes de amor y odio hecho de líneas y puntos. De mujeres artistas que en sus imágenes no hay ni rosadas nubes ni bucólicas escenas de amor, de varones que no exaltan con justificaciones teóricas a priori sus trabajos visuales y audiovisuales.” Sí, me interesa plantear la pregunta acerca del vínculo de los seres bordantes con su propia práctica. En el caso de *Violeta Parra* creo que es una práctica vital, orgánica, subjetivante y a la vez colectiva, a través de la cual ella discute con el canon y los estereotipos. Pone a Cristo en bikini y eso más que un gesto es una Gesta. La materialidad es tradicional: arpilleras / bolsas de papas de Puerto Mont como las arpilleristas del sur de Chile. Confunde a los críticos chilenos y enamora a la crítica europea. ¿Qué les decía a los espectadores? No lo sé, pero sí me dijo todo a mí.

Como diría *Lacan* la palabra plena no requiere respuestas, Las puntadas plenas no requieren explicaciones. Una campesina chilena en Europa les dijo a todos que se podía amar durante la vejez, gozar con los colores y cantar/bordar el absurdo como como la “Cantante Calva” llamada así por su hermano Nicanor, aludiendo a la obra de *Ionesco* (1950) a la que el autor refirió como una parodia de: “un teatro de boulevard que descompone y se vuelve loco” (en *Bourdieu*, 2010: p. 184).

En “La dialéctica de la soledad” *Octavio Paz* dice que no se nos enseña a morir, pero tampoco a vivir. ¿El arte o la vía expresiva a través de los lenguajes artísticos nos conectará con la Letra por escribir/se? Intenté pensar estas cosas a través de *Violeta Parra* porque fue mi primer contacto visual con lo que llamé la Aguja Plena. Pero luego apareció *Louis Bourgeois* con



“La cantante calva” - *Violeta Parra* (1960). Yute bordado en lanigrafía

su poética de araña (otra vez, siempre la araña) y sus tajos en la tela. El trabajo no termina.



Recursos bibliográficos

- DE SANTO Edgar: *¿Cómo se expresa lo indecible? Hacia una operatoria teórico- ensayística del arte. Tesis Doctoral.* Disponible en <https://unlp.academia.edu/EdgarDeSanto>. La Plata, 2014.
- PEREDA Carlos: *¿Qué puede enseñarle el ensayo a nuestra filosofía?. La Filosofía en América Latina.* 61-2. Disponible en http://www.espectador.com/principal/documentos/pereda_ensayos.pdf. 2000.
- RESTREPO Luis C.: *El derecho a la ternura.* Nexos/Península. Barcelona, 1997.
- STEINER George: *Interpretar es juzgar.* El Urogallo, 18, 84-97. Trad. Enrique Lynch. Barcelona, 1994.
- STEINER George: *Gramáticas de la creación.* Siruela. Madrid, 2001.
- LACAN Jacques: *Función y campo de la palabra y del lenguaje en psicoanálisis.* Escritos 1. (Informe del Congreso de Roma celebrado en el Instituto de Psicología de la Universidad de Roma, 26 y 27 de setiembre de 1953). Siglo XXI Buenos Aires, 1988.
- PLANTE Isabel: *Tapiserías chilenas de Violeta Parra entre lo vernáculo y lo internacional.*1- <https://doi.org/10.4000/artelogie.2923>
- FLUSSER Vilem: *Los Gestos: Fenomenología y Comunicación.* Herder. Barcelona, 1994.
- TUNARROSA GAITÁN Andrea *Canto a lo Divino: Tradición campesina en dos arpilleras de Violeta Parra.* Tesis Universidad de los Andes. Bogotá, 2013.

El arte de la catástrofe



Pareciera instituirse como regla general que cuando una persona es informada sobre el fin inminente de su propia vida, intenta generar algún cambio que deje una huella de sí en el mundo como gesto ante su ausencia. ¿Acaso no es ése el propósito de un naufragado que lanza un mensaje escrito en una botella al mismo mar que lo ha condenado? La inquietud que me acompaña desde hace unos años se sustenta en una sensación muy similar de vulnerabilidad, relativa no sólo a mi propia existencia, sino a la de quienes me rodean: ¿qué es lo que sucede cuando una ciudad no se deja interpelar ante la posibilidad tan próxima de su desaparición violenta?



María Victoria Gómez Vila

En el año 2006, el artista *Francisco Felkay* presentó una serie de pinturas titulada “Sagradas” para la primera Bial de Arte Multidisciplinario a desarrollarse en el teatro del pueblo Ingeniero White, localizado a unos 8 kilómetros de la ciudad de Bahía Blanca, lugar donde habito. Estas obras presentan siluetas semejantes a vírgenes representativas de las religiones católica y mapuche con sus rostros cubiertos por máscaras antiguas. Previo a observar estas pinturas como un hecho artístico sin igual en la región, es necesario entender su contexto de producción: seis años antes de la Bial, se produjeron dos escapes de sustancias tóxicas altamente peligrosas por fallas en el protocolo de seguridad de empresas que integran el polo petroquímico construido en las costas del pueblo. Lo único que impidió un desastre sin precedentes fue el viento tan típico de la zona, que sopló hacia el mar llevando consigo aquellas nubes amarillas y venenosas. Ambos episodios provocaron un sismo de indignación entre los ciudadanos por habernos encontrado tan cerca de nuestro fin sin ninguna protección o posibilidad de supervivencia. Dadas estas circunstancias,



¿dónde radicaría la potencia poética de las obras de *Felkar*? Entre mis primeras impresiones al contemplar las pinturas, detecté una habilidad de provocar ese mismo temor, ese sentimiento de fragilidad e incertidumbre frente a un agente mortal que no sabemos si podremos ver, oler o escuchar. Este espíritu de lo incierto nos hace vibrar las entrañas, contraer los músculos y percibir un frío en la espalda. La muerte de la que se habla no es la de un pez, una gaviota o un arbusto, es la nuestra. Es la muerte humana.

Lo insólito del caso tiene que ver con la polémica suscitada en torno a la exhibición de esta serie pictórica en la Bienal. Pocas horas antes de la inauguración, la delegada de Ingeniero White ordenó que las obras fueran retiradas de inmediato, bajo pena de una acusación frente al Obispo y un llamado a las cámaras de televisión. En ese momento, el artista sólo pudo acudir al teatro para recuperar sus pinturas; no fue consultado o siquiera criticado por el mensaje que pretendía transmitir a través de su obra. Al ser entrevistado por un diario local, afirmó que la intención detrás de la serie no era la de denostar a la institución eclesíástica, sino la de señalar “el fin de la espiritualidad de estos tiempos y el reemplazo de ésta por la tecnología de la sociedad post-industrial”.

Considero que la serie “Sagradas” es un fenómeno artístico que puede ser leído a través de la óptica de una teoría que afirma la presencia de cuatro sustratos fundamentales en hechos de esta naturaleza. Al comienzo, buscaré entender el plano de la materialidad de las obras y de qué modo

ésta se entrelaza con una tradición artística o canon. Luego, intentaré adentrarme en el sustrato más inquietante, desde mi punto de vista, el metafísico. Aquel que demanda ciertas preguntas, por ejemplo: ¿por qué son éstas las únicas obras que hablan en forma explícita sobre la futura catástrofe humana más relevante del territorio? ¿Su peligrosidad radica en esa mostración de la muerte industrializada o en el señalamiento del silencio o desinterés que la rodea? Finalmente, en cuanto al sustrato del contrato social, indagaré en relación al motivo de la censura y el escarnio hacia las pinturas de *Felkar*.

Son múltiples los interrogantes a formular en torno a este tema. Aquello que quiero descubrir en el proceso de escritura se vincula con la fuerza visceral de una obra: ¿el arte anuncia o provoca una catástrofe?

1.

Bahía Blanca pareciera comportarse como una condición psiquiátrica. Ciudad que se desdice de su entorno natural originario, pero que al mismo tiempo gesticula cierto interés (cuando no, un posible afecto) por sus terrenos salitrosos, su viento huracanado y algunos pequeños arbustos. De acuerdo a un famoso poeta local, quien se integra perfectamente a ese paisaje con su recorrido diario en bicicleta, *Charles Darwin* describió en sus aventuras por estas tierras que el lugar

(...) era uno de los más horrosos que había visto en su vida, que no se distingue el agua de la tierra ni el barro del agua. En días nublados el horizonte se vuelve una masa cuajada de sustancia viscosa gris con vetas que apenas se diferencian por tonos claros y oscuros.

Hace tiempo que existe una conciencia sobre cuán desprovista de encanto se encuentra esta región, y tal vez sea por ello que derrama algo de poesía. Un espacio tosco y áspero, con bajas pretensiones de glamour pintoresco, se cuele entre



las manos de los artistas. “Bahía Blanca es una ciudad rarísima”, afirma *Francisco Felkar*, “*muy rica en historias ocultas, en aquello que no se dice, lo que está escondido*”. Según el pintor, hay otro costado de este lugar que simplemente aflora. Algunas historias célebres: su fundador perdió la cordura poco tiempo después de arribar a la futura ciudad, los indios que participaron en el último malón contra la fortaleza fueron incinerados en una hoguera del escarmiento en el espacio que hoy ocupa la plaza principal, la mujer de uno de los caciques se dice que conjuró una maldición por mil años hacia todos los que habitaran el territorio. No es de extrañar, entonces, el nombre que los pueblos originarios le designaron a este lugar: Huecufu Mapu, “la tierra del diablo”.

Esa dualidad pujante de lo que aparenta ser otra cosa acompaña a Bahía Blanca en el desarrollo y progreso industrial de los últimos tiempos. Una vecina que vive frente al polo petroquímico comentó ante las cámaras de un documental que, al principio, las luces de las plantas le resultaban fascinantes. Hasta el día en que conoció la paradoja tóxica de aquellas hermosas luces nocturnas. *Francisco Felkar* insiste en explorar las vetas bífidas de los rincones en esta zona. Aquí no existen monumentos que conmemoren esas historias ocultas; cuán atrapante sería construir un tótem que se componga del rostro de la mujer del cacique, la mirada enloquecida del *Coronel Estomba* y el momento de los escapes de cloro y amoníaco. Sin embargo, la memoria pareciera ser un elemento que se esparce y disemina con poca velocidad, pero al mismo tiempo con persistencia. Estas tierras recuer-

dan y el arte pareciera ser la forma en que mejor se expresan.

2.

El origen de la serie “Sagradas” es múltiple, no responde a una única preocupación o fuente de inspiración. Su vínculo entre tecnología y sacralidad ya rumbeaba por la mente del artista desde hacía unos años, por lo que decidió retomarlo para esta colección tan especial por su historia no tan oculta.

Ya venía utilizando la iconografía religiosa en una serie anterior titulada “Deux machina”. Allí recurría a la idea de un Dios tecnológico o de la tecnología como un Dios. Quería plantear la artificialidad en nuestras vidas como una presencia omnipotente, ese ojo que todo lo ve hoy está en una pantalla. Ahora todos estamos conectados con algo superior, estamos en una especie de red casi metafísica como lo es internet. Esa idea me quedó de la primera serie y quise continuarla.

Cada una de las obras en “Sagradas” poseen, en primera apariencia, una corporalidad imponente, prácticamente Iúgubre. Esto responde no solamente a su tamaño¹ sino también a los colores y juegos de sombras empleados. Mediante el uso de la técnica del esgrafiado, el artista recurre frecuentemente a elementos como tinta china, ceras flúor y acrílicos. El resultado es un universo apabullante de personajes enrostrados, tonos claros y oscuros y la sensación de que su continuidad en la observación genera un nuevo Vía Crucis tenebroso y contemporáneo.

¿Por qué hacer uso de estos colores y materiales? ¿De dónde proviene esa visualidad en las pinturas? *Francisco Felkar* responde, en primer lugar, por dos de sus grandes pasiones.

Me encanta la pintura más tradicional, en especial el Barroco. El uso de la luz teatral, los claros y oscuros, los contrastes. Supe

¹ Las dimensiones pueden variar; algunas obras miden dos metros de alto por dos metros de ancho.



estudiar mucho la luz y el dramatismo en artistas como Caravaggio, Ribera, Rembrandt. Los admiro aún. Hay una tradición pictórica, pero también toda una tradición del lenguaje de la historieta. Me atrapa el vínculo entre ese lenguaje y el de la ciencia ficción, porque allí también encontramos máscaras de oxígeno y futuros apocalípticos. Hay en mí una gran influencia de la historieta argentina.

A tal punto se sustenta esa relación que hoy en día *Felkar* produce sus propias historietas, cuyo principal escenario para mundos de fantasía es el estuario de Bahía Blanca.

Con la guía del artista, es posible detectar otros nexos entre sus producciones e imágenes que responden a tradiciones constituidas en el tiempo, ya sea porque pertenecen a una hegemonía pictórica o porque circulan en el imaginario popular. Algunos ejemplos: la obra “Virgen lechera” es una apropiación de “Madonna Litta” de *Da Vinci* con un agregado de “argentinidad” y la pintura titulada “Tecnovirgen” es una reversión de la tradicional imagen de la Virgen de Luján cuya cabeza es reemplazada por una pantalla.

Estas atribuciones a un pasado icónico me remiten a las palabras de *George Steiner* en su ensayo “En el castillo de



“Pachamama-Ñuque mapu I” (2006)
Esgrafiado (ceras flúo , tinta china negra , talco y barniz al agua sobre cartulina acartónada).MEDIDAS: 110 CM x 75 CM.



“Pachamama-Ñuque mapu II” (2006)
Esgrafiado (ceras flúo , tinta china negra , talco y barniz
al agua sobre cartulina acartonada) - 110 cm x 75 cm.



“Ecce Homo”
(Caravaggio, fecha aprox. 1605)



“El Eternauta”
(H.G. Oesterheld y F. Solano Lopez,
1957-1959)

Barba Azul” (1971). En un intento por comprender los restos de una cultura europea fracturada tras dos guerras mundiales, el autor se pregunta si es posible defender el concepto de cultura frente a las críticas que recibe cuando ésta “hizo tan poco para contener lo inhumano”. Su respuesta es singular: pese a reconocer que dicho ideal de cultura tiene su origen en una elite compuesta por pocos hombres, *Steiner* sostiene que sigue existiendo una “cultura ‘viva’ (...) que se alimenta continuamente de las grandes e indispensables obras del pasado,



“Virgen lechera (culto a la vaca)”
(2006) Esgrafiado (ceras flúo, tinta china negra, talco y barniz al agua sobre cartulina acartonada) -110 cm x 75 cm



“Madonna Litta”
(Leonardo Da Vinci, 1490-1491)



“Tecnovirgen” (2006)
Esgrafiado (ceras flúo , tinta china negra , talco y barniz al agua sobre cartulina acartonada) -110 cm x 75 cm



Estatuilla de la Virgen de Luján
(año desconocido)
Basílica de Nuestra Señora de Luján

de las verdades y bellezas alcanzadas en la tradición” (p. 117). El arte, entonces, pareciera conectarse con su sentido más primario a través de sus cánones, un sentido que nos recuerda a lo más humano. Al origen (temeroso) de lo humano.

Ahora bien, como dije anteriormente, las tradiciones que se entretajan al interior de “Sagradas” son diversas y complejas. En las siluetas de aquellas vírgenes, se difuminan los límites entre la inspiración visual occidental, las apreciaciones colectivas de un concepto de lo argentino y algunas cosas más. ¿Qué otros pasados emergen en la superficie de estas pinturas? *Francisco Felkar* comenta lo siguiente respecto a “Pachamama- ñuque mapu I”

Es una apropiación de una estampita de la Virgen de San Nicolás. Su título es doble: habla de la Pachamama y también de Ñuque Mapu (Madre Tierra en mapuche, el pueblo originario con más vínculo a esta zona). Esto último fue sugerencia de un miembro de la comunidad mapuche: “¿por qué no le ponés también ese otro nombre?”. Si se presta atención, se ve que el atuendo de la Virgen tiene que ver con la tradición tebutche y mapuche: por ejemplo, hay un elemento clave que es la vincha. Me preguntaba cómo representar a la tierra, Gaia, Pachamama, Ñuque Mapu, madre naturaleza. Lo que se ve es un sincretismo: combiné la tradición cristiana con la originaria. Es parecido a lo que hizo el conquistador español que introduce la idea de la virgen y los pueblos de acá tenían la idea de Pachamama, entonces se generó una relación. En verdad, es un neosincretismo: la virgen es llevada a las raíces mediante la forma establecida de la madre metafísica desde una mirada contemporánea. ¿Cómo está hoy la Tierra? ¿Cómo es nuestra relación con el entorno? Es una relación violenta. Una violencia que se representa con la máscara.

Este caso peculiar invita a repensar cómo entendemos aquel vínculo maternal con la tierra que nos habita. En Bahía Blanca, hablaríamos de una madre peligrosa ocupada por una





maquinaria tecnoquímica que mantiene siempre latente la posibilidad de lo inhumano.

3.

¿Por qué no hay más obras como estas? ¿Imágenes que provoquen, que movilicen, que ofendan? En los últimos cinco años se han producido eventos explosivos que pusieron brevemente en jaque a las poblaciones de Bahía Blanca, Ingeniero White e Ingeniero Daniel Cerri (todas ellas al alcance de la petroquímica). Se habló de lo ocurrido en los medios de comunicación, aún no en el campo artístico. Cada una de esas explosiones actuó como una suerte de punto sonoro en una constelación de preanuncios. Esas explosiones emitieron un comunicado, el de “Podría pasar”. Por algún motivo, existe sólo una pequeña parte de la población que se rebela ante esta realidad. *Felkar* se define a sí mismo como un artista activo, que milita con su obra por los derechos medioambientales de la localidad de Cerri, su hogar. A partir del año 2011, participó junto a un grupo de ONGs en actividades culturales de denuncia y concientización contra un proyecto de dragado que implicaría la destrucción de los cangrejales en la zona. Eventualmente, el proyecto se detuvo ante la presión pública, pero la realidad es que estos esfuerzos no detuvieron la pirotecnia del polo industrial y sus temidas consecuencias.

¿Por qué preguntarle al arte? De acuerdo a *Steiner*, aquella “cultura viva” de la que habla recupera la belleza de lo clásico en un sentido religioso, no en términos de una práctica



cristiana, sino desde una impronta más antigua. Lo religioso para este escritor consiste en “*cierta concepción de las relaciones entre el tiempo y la muerte individual*” (p. 118). En otras palabras, el arte es aquello que resiste a la muerte, que aspira hacia una trascendencia. “Se trata”, afirma Steiner, “*de un sacrificio ambicioso, de la obsesión de perdurar, de sobrepujar a la banal democracia de la muerte*” (p.119). Ciertamente, el fin de nuestra existencia es un asunto banal: en la región de Bahía Blanca, la única infraestructura que impidió un genocidio ecológico el 20 de agosto del año 2000 fue el viento. Por razones azarosas, ese día la fuerza eólica se dirigió en una dirección diferente a la habitual, como si la naturaleza misma supiera actuar mejor que los humanos en su afán de control. Esa resistencia, esa puja por la vida, impulsa a la creación artística. O al menos, eso creía Steiner. Hasta donde llegan mis conocimientos, él nunca se topó con una ciudad que se sabe muerta y poco se interesa por ello. En este contexto, ¿cuál sería el sentido de darle vida a una obra de arte que anticipe el horror o al menos intente provocar una reacción de sus espectadores, si ya nos sabemos sacrificados sin pretensiones de posterioridad?

Es posible que, en las pinturas de *Francisco Felkar*, resida un intento de respuesta a estos interrogantes de carácter metafísico. Tal vez sólo hace falta un arte que resista a la muerte a pesar de todo, inclusive a pesar de sí mismo. Un arte que, en la peor adversidad concebible, continúe buscando una salida. Es sólo un gesto en la pérdida y hace un mundo de diferencia. Un arte que siga hacia adelante más allá de su desaparición.

4.

El dato más sorprendente que aportó el artista en nuestra conversación tiene que ver con el público al que inicialmente estaban destinadas sus obras.

En esa época, no pensaba la cuestión ecológica desde lo local,



sino de manera general, yo diría más bien mundial. Todo esto ya estaba en el aire y uno como artista lo capta. En la serie ‘Sagradas’, quise trabajar más específicamente la contaminación del medio ambiente. Allí decidí recurrir a la iconografía sagrada, tradicional, que tiene una carga emocional muy fuerte. Estamos hablando de una institución, de una religión que está viva. Supongo que eso habrá afectado algunas emocionalidades.

Los relatos en torno a la decisión última de censurar la serie “Sagradas” en aquella Bienal de Arte Multidisciplinario son confusos. El mismo *Felkar* no puede identificar quién dio la orden ni por qué; jamás fue convocado a una reunión ni recibió explicaciones detalladas al respecto. En un artículo de un periódico local, se describen las opiniones de los distintos involucrados a modo de una comedia de enredos. Los personajes en esta historia varían entre la delegada del pueblo, los organizadores del evento, las autoridades del teatro,¹ la presidenta de la Sociedad de Fomento y el director del Instituto Cultural. Salvo la primera, el resto se manifestó públicamente en contra de prohibir y retirar las pinturas del evento, pero al mismo tiempo se sintieron obligados a hacerlo por temor a que “peligre la continuidad de la Bienal”. El director del teatro inclusive afirmó que “*la exposición de los cuadros movilizaba el pensamiento*” (subrayado propio) y que “*para no perjudicar a los demás [artistas] o al evento en sí, se optó por aceptar la sugerencia [de retirarlas]*”. Pese a no haber claridad respecto al/los responsables de esta de-

¹ Vale aclarar que las tareas de mantenimiento del teatro de Ingeniero White son auspiciadas por el programa cultural de empresas del polo petroquímico. Menuda coincidencia.

cisión, existe un consenso entre los implicados sobre cuál fue el problema de fondo: “las pinturas no fueron bien vistas por la Iglesia”. Lo cierto es que aquellos temores de los organizadores, en última instancia, tenían fundamento: esa Bienal de Arte Multidisciplinario en Ingeniero White fue la primera y la última.

Ante la pregunta de por qué cree que sucedió esto, *Felkar* considera que lo más probable sea la vinculación entre lo sagrado y la polución.

Creo que fue demasiado. Una mirada crítica al desarrollo industrial y encima haciendo uso de íconos de la religión oficial, que aquí tiene mucho peso. Fue una conexión totalmente inocente e inconsciente. Es increíble las lecturas que puede generar una obra, al punto tal de su rechazo.

Las ramificaciones de este acto de censura en plena democracia se hicieron oír en distintos lugares. A los quince días de iniciado el evento, las pinturas fueron reinstaladas y durante los meses siguientes, el artista fue convocado a exponer su serie en otros espacios culturales como expresión de solidaridad. Lo interesante de esta situación, según *Felkar*, fue que, a partir de ese episodio de censura, se produjo un viraje en su obra.

“Sagradas” fue un punto de inflexión. Después de la censura, uno de los lugares que me invitaron a exhibirlas nuevamente fue el MAC (Museo de Arte Contemporáneo de Bahía Blanca). Allí agregué dos dibujos más hechos en papel de diseño gráfico, uno se llama “Tierra del diablo” y el otro “Infierno”. Las hice pensando en hablar abiertamente del problema de la contaminación en Bahía Blanca. En “Tierra del diablo”, recuperé las formas de la pintura tradicional, me apropié de una obra de *Rafael* en la que aparece la imagen de Dios y la combiné con elementos locales, por ejemplo, el

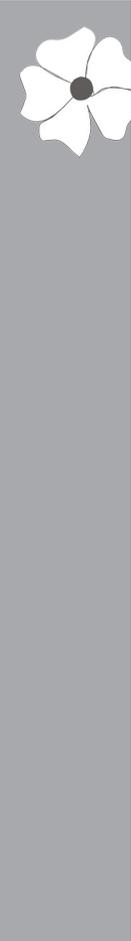


mapa de Bahía Blanca. En “Infierno”, vemos el monumento a Rivadavia [ubicado en el centro de la plaza principal] transformado en una industria.

En ese momento, también nació la obra “Día del niño”. La imagen del Niño Jesús fue tomada de un mosaico de un colegio católico local. Después de la censura, me dije: “Ahora sí”.

Forma parte de la sabiduría de los niños el comprender que la prohibición de un acto tiene grandes probabilidades de engendrar lo contrario. Si el deseo último de las instituciones consistía en sumar estas obras pictóricas al catálogo de historias ocultas en la región, es factible aseverar que fallaron estrepitosamente en su cometido. Ahora bien, las tres localidades mencionadas (Bahía Blanca, Ingeniero White e Ingeniero Daniel Cerri) cuentan en sus paredes baldías con murales de denuncia y de movilización en torno a la problemática medioambiental. El mismo *Francisco Felkar* ha participado en la confección de muchos de ellos, pregonando la defensa y protección de la biodiversidad en el estuario. La pregunta inevitable en este punto resulta ser la siguiente: ¿por qué se buscó prohibir específicamente a la serie “Sagradas” y no alguno de los murales? Si sus temáticas están hermanadas, ¿qué hay de diferente en las pinturas para ocasionar semejante espectáculo?

Considero que la clave del asunto reside en la modalidad de legitimación de las obras. Estas vírgenes no fueron plasmadas en un mural callejero: han sido reveladas en el con-



“La Tierra del Diablo” (Huecufu Mapu)
Tinta china negra , tiza blanca y marrón , fibra , acrílico blanco y lapiz color negro sobre papel escenográfico.
200 cm x 200 cm.



“La visión de Ezequiel”
(Rafael, 1518)



“Día del niño” (2006)
Esgrafiado (ceras flúo , tinta china negra , talco y barniz al agua sobre cartulina acartonada) - 110 cm x 75 cm.



“María Auxiliadora y el Niño Jesús” (Año desconocido) Fachada del Colegio María Auxiliadora, Bahía Blanca.

texto de un evento oficial, financiado con fondos privados y supervisado por profesionales del campo artístico que valoraron a las obras como pertinentes y de impacto cultural. El problema, entonces, no serían las multinacionales que componen el polo petroquímico o los practicantes de una religión instaurada. Aquí queda en evidencia el sistema artístico.

A propósito del campo, es necesario conversar sobre la reacción de los colegas artistas, presentes o no, en la misma Bienal. *Felkar* reconoce que algunos de ellos expresaron su apoyo ante lo ocurrido, pero hubo un episodio en particular que le demostró la complejidad de trabajar en el arte.

Me invitaron de la Asociación de Artistas Plásticos de Bahía Blanca para participar en una muestra con la obra “Sin pan, sin trabajo y sin aire”, que es un homenaje a de la Cárcova. El problema es que ese salón y ese grupo estaba auspiciado por Profertil;

yo acepté porque me dieron el espacio y todos eran artistas, por lo que decidí incluir una obra crítica. Pensé: "Voy a expresar lo que siento". En la inauguración de la muestra, escuché un comentario que me sorprendió. Para este tipo de eventos, se contratan muy buenos servicios y alguien dijo: "¡Mirá qué catering! No importa que contaminen, si nos dan esto". Lo dijo en forma graciosa, pero no me gustó. Si te da un montón, entonces el precio a pagar por lo que te ofrecen es válido. Me cuenta que allí yo no tenía nada que hacer. Decidí no exponer más en espacios o eventos auspiciados por empresas del polo, lo cual es muy difícil porque el círculo se achica cada vez más. Me ofrecen mucho trabajo, pero después me entero que lo banca una empresa o el consorcio del puerto y ahí les digo que no. Me dicen: "vos pedí lo que vale tu trabajo, no hay problema" pero yo no acepto. El círculo se hace cada vez más chico. Como artista, soy consciente que me hubiesen bancado económicamente, te dan todo lo que quieras, pero las cosas no funcionan así. Estaría mintiendo.

En este punto, se vuelve inevitable retomar las palabras de *George Steiner*, que se unen amablemente a la charla entre dos bahienses. Según el autor, si se admite que "la cultura es un medio de excelencia humana y desarrollo intelectual, ¿no se paga por [ella] un precio demasiado elevado?" (p. 114)

En 2008, dos años más tarde de la Bienal, *Felkar* es invitado a exponer una vez más sus obras en el teatro de Ingeniero White. El contexto era el de una asamblea popular convocada para discutir entre funcionarios y vecinos el proyecto de dragado en Ingeniero Daniel Cerri. En ese momento, las vírgenes sincréticas ya no eran tan inocentes. Supieron cumplir con una función social específica: la de encuadrar una lucha por la vida. El arte como política.

5.

El futuro y el arte persisten. Tal vez sean la misma cosa.



Ante la pregunta de hacia dónde se dirige su trabajo, *Francisco Felkar* comparte algunas ideas.

Hace varios años que se identifica con la biodiversidad local, porque en su gran mayoría también está oculta, debajo del mar. De un modo similar al de “Sagradas”, desea atraer aquellos animales a la superficie. Mientras revisa entre sus cosas, relata que:

Voy a un taller de cerámica en Cerri y trabajamos la arcilla del cangrejal para convertirla en piezas cerámicas (cacharros, jarros, tazas, hasta esculturas). El próximo proyecto



“Sin pan, sin trabajo y sin aire” (homenaje a De la Córdova black and “white”) (2006): Tinta china negra y lapicera de gel blanca sobre madera entelada. - 50 CM x 70 CM.



“Sin pan y sin trabajo”
(Ernesto de la Córdova, 1894)

sería crear un ser fantástico, un monstruo...esperá que busco el boceto. Te voy a dar la exclusiva.

“El artista sostiene” una hoja blanca frente a la” cámara y ensaya distintas contorsiones, hasta que la imagen se materializa.

Es una idea. Todavía no sé...un poco parecido a los toros de

Babilonia, que eran mitad hombre, león, águila y toro. Éste está hecho con animales del estuario: un cuerpo de puma, las alas de gaviota, el lomo es el caparazón de una tortuga marina, la cola de un delfín y tal vez incluía una pinza de cangrejo. En arte, estas obras se llaman apotropaicas: como las gárgolas o las esfinges, son animales mitológicos de poder, de protección. La idea es hacerlo de barro, con la técnica de la cerámica. Quiero construir un relieve y ver si se puede colocar en alguna parte del muelle [de Cerri]. ¿Por qué? Porque quiero que esté dispuesto de alguna manera para que mire hacia el polo, ya que desde acá se lo ve clarito. Sería una especie de "Te estoy vigilando".

Es cierto que, de manera inconsciente, está esa idea del dios que modela las personas de barro y luego les insufla vida. Todas las culturas han trabajado el barro. Contiene los cuatro elementos: tierra (por su compuesto), agua (que le da forma), aire (el vacío de las vasijas) y fuego (para concretarlo). Este ser va estar hecho en barro. Yo no sabía que se podía usar una técnica de cerámica a la intemperie; aparentemente, puede resistir las inclemencias del clima.

6.

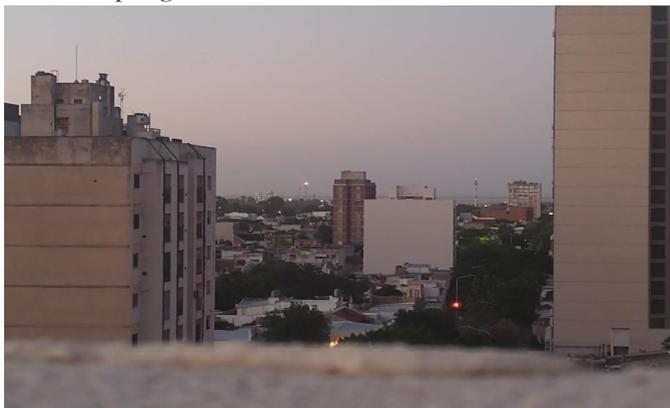
En la última madrugada de eclipse, cuando la ciudad todavía dormía, subí a la terraza de mi edificio y tomé una fotografía. Necesitaba capturar no sólo el momento, sino la distancia. Allí arriba, mientras un astro cambiaba su forma, fui consciente de cuán cerca se encuentra el polo petroquímico de mi casa. Un destello nítido en el horizonte que funciona como un faro de advertencia ante la posibilidad del estrellato.

Tal vez no pase nada. A lo mejor, en los próximos años, sólo se produce una consecución irregular de estallidos para despabilar conciencias y emplear periodistas. Existe una chance que la totalidad de este escrito sea categorizado como un conjunto de elucubraciones hipocondríacas. Aunque no lo fuera, quienes habitamos esta región, por debajo de una su-





perficie indiferente, somos conscientes que algún rastro de nuestro paso por estas tierras quedará. La muerte no nos será lateral. Es probable que, para aquel entonces, contemos con algún guardián del estuario que resista a las inclemencias tóxicas y conjure palabras mágicas para contener las emanaciones. Tal vez sólo el arte pueda salvarnos de esta. Por el momento, nos resta intentar vivir sin estar constantemente pendientes de esa posibilidad...y que sea lo que el viento disponga.



Recursos bibliográficos

- AUTOR DESCONOCIDO: *Polémica muestra de pinturas en Ingeniero White*. Disponible en: <https://www.lanueva.com/nota/2006-5-4-9-0-0-polemica-muestra-de-pinturas-en-ingeniero-white>. La Nueva. Bahía Blanca, 2006.
- AUTOR DESCONOCIDO: *¿Mala interpretación o censu-*

ra encubierta? Justo en White... Disponible en: <https://ecodias.com.ar/interes-general/esta-nota-va-con-foto-de-felkar-y-su-obra-en-tapa-tambien-foto-de-alguna/>. Ecodías. Bahía Blanca, 2011.

- DE SANTO Edgar: *¿Cómo se expresa lo indecible? Hacia una operatoria teórico- ensayística del arte*. Tesis doctoral. Disponible en: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/39363>. Universidad Nacional de la Plata. La Plata, 2014

- FELKAR Fancisco. Entrevista personal vía *Google Meet*. 2021.

- KRICHMAR Fernando. *El futuro llegó* [Documental]. Cine Insurgente. Buenos Aires, 2017.

- ORTIZ Mario: *Cuadernos de Lengua y Literatura volumen X*. Eterna Cadencia. Buenos Aires, 2017.

- STEINER George: *En el castillo de Barba Azul. Aproximación a un nuevo concepto de cultura*. Gedisa. Madrid, 2014.





Intimidad hechizada

“ . el amor es helado a veces. Viene con su dosis de irreparable, de heridas, mordeduras, celos y perdón, espera, soledad; todo lo contrario de lo que se suele llamar amor viene también con el amor.”

*Anne Dufourmantelle
Elogio del Riesgo*



Camila González

Como mujer, latinoamericana y joven percibo que me atraviesan directamente dos tipos de relaciones de poder: por un lado, la relación de poder entre los países hegemónicos y los países -para mi gusto, mal llamados- periféricos; y por otro, las relaciones de poder de género entre los varones y, no solo las mujeres sino, toda aquella identificación de género¹ que no sea la hegemónica patriarcal. En oportunidades anteriores escribí sobre ambos temas, principalmente en relación a la cuestión de la identidad, y de cómo los primeros siempre dominan y segregan a los segundos. En ambas oportunidades, llegué a la conclusión de que la puesta en agenda de estas cuestiones es lo que, de a poco, hace que desde adentro se vayan modificando estas lógicas, porque, adhiriendo a *Foucault*, “donde hay poder hay resistencia². Por este mismo motivo, he decidido ahondar en un asunto ligado a las relaciones de poder de género, que considero debe ser visualizado y sobre todo, cuestionado.

Dentro de las relaciones género, me gustaría desarrollar acerca de las relaciones sexoafectivas, profundizando especialmente en la cuestión de la intimidad, la cual, como el título anticipa, considero que está hipnotizada, velada por los mo-

1 Me abstendré de utilizar lenguaje inclusivo a lo largo del ensayo.

2 *Córdoba García*, D. “Teoría Queer” (p.45)



dos contemporáneos en las que se dan las relaciones amorosas, principalmente en los jóvenes de mi generación. No me interesa profundizar en la intimidad sexual, sino en la intimidad emocional¹. Doy cuenta en mi propia experiencia, y en la de no sólo amigas y amigos, sino, por ejemplo, en redes sociales, que en nuestros días la intimidad está cada vez más ausente. Observo una falta de responsabilidad e interés sin sentido por lo que le sucede al otro que me movió a escribir estas palabras para tratar de entender los nuevos mecanismos de las relaciones sexoafectivas actuales, y en base a eso, intentar hacer todo lo contrario a lo que ordenan.

La conexión que deseo hacer de la falta de intimidad emocional con las relaciones de poder de género no es inocente, porque quienes marcan las dinámicas de las relaciones, de forma tanto implícita como explícita son, en el 99% de los casos, los varones². En términos de *Luis Bonino*, esta situación es característica de los micromachismos encubiertos, los cuales son sutiles pero altamente manipuladores y funcionales, y llevan a la mujer a estar a disponibilidad del varón. La sociedad, patriarcal por excelencia desde el inicio de los tiempos, nos adoctrina a las mujeres desde niñas a hacer caso, a bajar la cabeza, a aceptar pasivamente lo que

1 A partir de aquí cada vez que mencione la palabra intimidad me voy a estar refiriendo a la intimidad emocional, a menos que necesite hacer algún tipo de aclaración al respecto.

2 Con respecto a esto, me refiero al varón como figura hegemónica y mandataria. En relaciones, por llamarlas, del mismo género, también hay una figura que marca la dinámica de la relación. Pero, sin embargo, yo hablo desde mi perspectiva que es de mujer hetero cis, que siempre tuvo relaciones sexoafectivas con hombres también hetero cis.

se nos imponga. *Virginie Despentes* escribe en “Teoría King Kong” una frase a la que adhiero totalmente, aunque no esté del todo de acuerdo con varias cosas que plantea en su libro: “*Se domestica a las niñas para que nunca hagan daño a los hombres, y las mujeres las llaman al orden cada vez que se salgan esa regla*”. Es regla. Porque tenemos que cumplir. *Luis Carlos Restrepo* en “El derecho a la ternura” también hace hincapié en esta cuestión que desde la infancia no se nos educa en relación a lo emocional y los sentimientos, porque estos están en un segundo plano. Por este motivo a los varones eligen generar una no intimidad, porque no saben cómo comportarse ni accionar ante sus sentimientos. También *Restrepo* menciona que somos una cultura analfabeta en las cuestiones afectivas, punto que percibo más evidente en los hombres.

Hay una conexión más que pretendo hacer en torno a este tema con una obra de arte que, si bien no es contemporánea, considero que se relaciona íntimamente. Me gustaría desarrollar sobre la intimidad en



Alberto Greco (1931-1965) - “Besos brujos” - Serie “Escritos”

relación a “Besos Brujos”, la -ante-2 última obra que realizó Alberto Greco en 1965, meses antes de quitarse la vida. Greco es un artista que, en lo personal, no solo me atrae visualmente por su obra escrita, sino que -lo que creo más importante- me conmueve. “Besos Brujos” es una mezcla de textos e historias, un diario, que relata, entre otras cosas, la historia del amor frustrante y doloroso de Greco por Claudio, un ar-

1 *Despentes, V.* “Teoría King Kong” (p.56)

2 Escribo ante de este modo porque considero que la forma en la que *Greco* se quitó la vida, escribiéndose “Fin” en las manos, fue realmente su última obra.



tista chileno que conoció en París. He decidido hacer esta conexión no para hacer un análisis de la obra, sino para evidenciar distintas ideas que considero abstractas en términos visuales, y que “Besos Brujos” condensa de manera clara. Retomando a *Restrepo*, quien compara al acto estético con la relación afectiva, lo sensorial y lo pasional son materia prima y producto¹, y en esta obra se manifiesta expresamente.

Cuando se googlea “intimidad: definición”, aparece, primero, debajo de la palabra intimidad “nombre femenino”. Entiendo que es por el género de la palabra, pero no creo que sea casualidad que la intimidad sea una cuestión ligada a la mujer en términos de que, la mayoría de las veces somos las mujeres las que, a través de la conversación, tratamos de generar esa intimidad con el hombre. Porque para la sociedad, que un varón hable de sus sentimientos es visto como signo de debilidad, de amaneramiento. Por lo tanto, el hacer que un hombre converse acerca de sus sentimientos, que cuente qué le pasa, qué piensa, qué siente, es una tarea nada fácil, llena de obstáculos y trabas a la que nos encomendamos las mujeres en nuestro interés² por saber del otro y tratar de comprenderlo.

Luego, en *Google*, figuran dos definiciones:

1. Relación de amistad muy estrecha y de gran confianza.
2. Aspecto interior o profundo de una persona, que comprende

1 *Restrepo, L.* “El derecho a la ternura” (p. 83)

2 Es un interés que siento a veces nato, y a veces impuesto, por el rol de cuidadoras que se nos adjudica a las mujeres

sentimientos, vida familiar o relaciones de amistad con otras personas.

Me interesa destacar de ambas definiciones que las dos involucran a un otro, con palabras que hacen alusión a lo privado, a lo que sucede dentro, ya sea de un espacio o de uno mismo, independientemente de un cuerpo o de algo físico. *Restrepo* señala que debemos articular lo público (aquello a lo que se le adjudica mayor importancia) con lo privado para “generar nuevas perspectivas de análisis que permitan entender problemas ... desde un escenario donde se problematizan las rutinas diarias”¹. Por eso mi intención de relación y conexión de esta cuestión con esta maravillosa obra de *Greco*, porque las relaciones amorosas, sexoafectivas, o como sea que se las llame, son una realidad que todos los días nos atraviesa la mayoría de las personas.

Papeles

La intimidad, como ya lo mencioné anteriormente, se da gracias al vínculo que las personas establecen en una relación. La intimidad, toma cuerpo, se materializa en ella. Es físicamente abstracta en términos visuales, no podemos ver ni tocar la intimidad, pero sí crearla y sentirla. En “Besos Brujos” sí podemos, de cierta forma, visualizarla -además de sentirla- en las palabras que *Greco* escribe sobre lo que siente y experimenta en su relación con Claudio. Esto se ve no solo en las palabras y frases que escribe, sino en la grafía del artista, en cómo la tinta está plasmada en el papel. Además, la escritura a mano alzada es un acto de intimidad en sí mismo. Es un momento de encuentro tanto con los sentimientos y emociones, como con el elemento escritor y el papel. Es un acto inmediato, de descarga, de librarse de lo que uno tiene dentro y necesita sacar y poner en palabras, independientemente de si

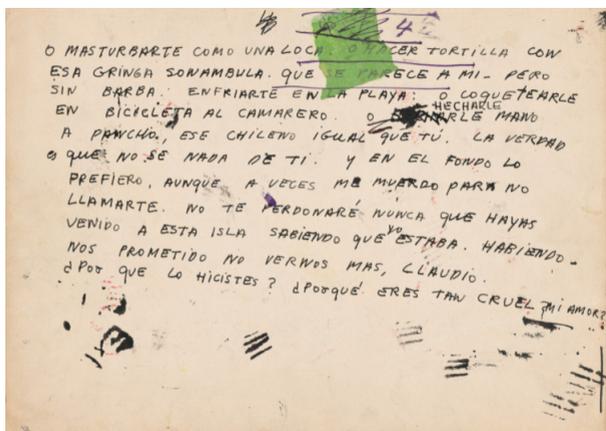
¹ Ib. 7. (p. 4)



hay o no un destinatario de esa escritura.

En la imagen de la derecha se puede apreciar todo lo que mencioné. La escritura denota que estas líneas fueron plasmadas en esa hoja de forma rápida, ya que hay palabras faltantes agregadas sobre otras, y además Greco está escribiéndole y preguntándole directamente

a Claudio para saber qué es lo que sucede, y por qué hizo lo que hizo. Pero dudo que el destinatario de estas palabras sea Claudio, sino que creo que Greco es su propio destinatario de lo que relata a lo largo de toda la obra.



Alberto Greco (1931-1965) - "Besos brujos" - Serie "Escritos"

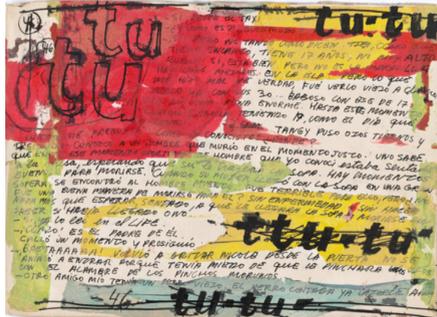
Reglas

En relación con lo anterior, la figura hegemónica de las relaciones es quien marca las reglas de la misma, sometiendo al otro a que el vínculo se dé cómo, cuándo y dónde esa persona quiera, dejando poco, o casi nulo, poder de decisión a la otra persona. La regla que más percibo en los vínculos de hoy es la ilusión¹ de desinterés. El varón demuestra des-

1 Ilusión porque no siento que sea un desinterés genuino, sino un escudo y modo forzoso autoimpuesto para no demostrar lo que realmente sucede.

interés, no porque no le interese la otra persona, sino porque el mostrar interés por el otro está visto como un signo de debilidad, de enamoramiento, de estar enganchado. *Restrepo* también menciona, en línea con la educación que recibimos desde niños, que el hombre debe demostrar dureza emocional y autoridad, y por eso se le prohíbe el lenguaje de lo sensible. Y, desde el otro lado de la relación, el “hacer que no me importa” es moneda corriente.

En la imagen de arriba, *Greco* escribe dirigiéndose a Claudio “La verdad que no se nada de ti, y en el fondo lo prefiero, aunque a veces me muero para no llamarte”, una frase que condensa todo sobre lo que estoy desarrollando: capaz no sabemos nada de la otra persona por días o semanas, no sabemos cómo está o en qué anda, pero no llamamos, no escribimos, por cómo se verá esa actitud y por cómo pensamos que se lo tomará la otra persona. Como escribe *Dufourmantelle* a penas uno abre “Elogio del riesgo”: “*Hoy en día, el principio de precaución se ha vuelto la norma*”. Dejamos de tomar riesgos por la recepción que tendrán nuestros actos, guardamos en nuestro interior esas ganas de accionar, y así se genera un *loop* eterno de ilusión de desinterés.



Alberto Greco (1931-1965) - “Besos brujos”
Serie “Escritos”

Preguntas

Luego de haber reflexionado sobre los puntos anteriores me interesa cuestionarme y rellexionar, antes de continuar. Me parece bastante explícita mi postura acerca de estos nuevos modos en los que

1 *Dufourmantelle, A.* “Elogio del riesgo” (p. 11)



se dan las relaciones hoy en día, pero vuelvo a señalar que me encuentro totalmente en desacuerdo. Siento hipócrita de mi parte aceptar, luego de escribir todas estas palabras, que me veo envuelta en esta dinámica de la que aún no logro comprender del todo sus razones y motivos, pero intento en mis relaciones, tanto amistosas como sexoafectivas, reflexionar con los demás para que estos modos no sigan persistiendo.

Con este ensayo me interesa cuestionarme el por qué, si la mayoría de las personas nos damos cuenta de que esto sucede, lo seguimos permitiendo, o nos seguimos adaptando a estos modos. ¿Cuándo es que esto comenzó a ser así? ¿Y por qué?. Otra pregunta que me interpela es si los varones se darán cuenta de esto, y si es así, si se cuestionan su actitud. Por conversaciones que he tenido con varones sobre este tema, muchos no son conscientes pero tampoco hacen algo para cambiarlo. ¿Por qué no lo hacen si se dan cuenta de cómo accionan? Yo creo que es por comodidad, porque les sirve, funciona y conviene tener el control también de lo emocional con y de sus vínculos.

¿Claudio se habrá cuestionado algo de esto?

¿Habrá tenido conciencia de su impacto en la vida de Greco?. El artista escribe: *“A veces se me ensombrecía mi alma por el recuerdo de Claudio. Con miedo a extrañarlo y que todo recomience. Con él me siento mal y sin él también. ¿Qué puedo hacer, pegarme un tiro como única solución?”*. El también se cuestionaba cómo hacer frente a esos sentimientos por Claudio,



pensando en la muerte cómo vía de escape (por llamarlo de alguna forma), que en realidad, fue lo que sucedió cuando Greco decidió quitarse la vida. Retomando la pregunta sobre el impacto, los varones ¿tendrán noción de cómo sus actos impactan, en la vida de los demás, en la psiquis y formas de actuar?

Acuerdos



Luego de estas reflexiones, me interesa recuperar la cuestión de las reglas que marcan la dinámica de las relaciones sexoafectivas actuales, las mismas parecen estar socialmente aceptadas. Como señalé con anterioridad, todos nos movemos y regimos con estas reglas, estemos o no de acuerdo, porque parece ser la única forma de relacionarnos que nos queda a los seres humanos, en especial a los jóvenes. Al margen de mi círculo cercano de amistades y otras relaciones, no percibo que la mayoría de las personas se cuestione esta modalidad de relacionarse. Y no creo que sea una resistencia la reflexión, sino que estamos tan acostumbrados a aceptar pasivamente lo que la hegemonía nos impone que ni siquiera se nos despierta en la cabeza el bichito de la duda. Pero agradezco que a mí se me haya despertado. No me importa que sean reglas socialmente aceptadas, considero que no puede sostenerse más una forma de relación que -siendo que todo vínculo involucra lo emocional, se base en algo tan terrible como es el desinterés. Pero como aclaré anteriormente, es un desinterés forzado, de mentira, actuado. Si pudiéramos, -si los varones pusieran- todo el esfuerzo y voluntad en no parecer débiles, en tener una relación transparente y comunicativa, quizás no todo sería más fácil, pero al menos no la pasaríamos tan mal: ni ellos ni nosotras. Y no creo que sea tan sencillo como romper esas relaciones, porque lo emocional está involucrado. Es, siento, muchísimo más fuerte que lo que los varones nos imponen. *Alberto Greco* escribe en “Besos Brujos” “... sea amable y consi-



derado con su cónyuge o socio. Y así logrará dar un paso más hacia el logro de buenas relaciones.”

Fin

La falta de intimidad es un síntoma más de cómo el régimen patriarcal regula todos los aspectos de la vida. No solo las mujeres y las disidencias somos víctimas de esto, sino que los varones son tanto o más damnificados por las reglas del patriarcado que los demás. Como cita Restrepo a Berta Vargas: “por cada mujer cansada de ser llamada hembra emocional hay un hombre que no soporta más que se le niegue el derecho a llorar y ser tierno”.¹ También, tal como mencioné en párrafos anteriores, siento que nos encontramos en un momento en el que la intimidad se encuentra hechizada de forma forzosa, para que la debilidad no nos obstruya el camino hacia el éxito, visualizado en la singularidad. Percibo que los varones fueron destruyendo intencionalmente de a poco su capacidad de sentir empatía por la mujer para no afrontar ni reflexionar sobre sus propias emociones y pensamientos. William Miller en “Anatomía del asco” ha-



Alberto Greco (1931-1965) - “Besos brujos” - Serie “Escritos”

¹ Ib. 7. (p. 4)



bla sobre la incapacidad del observador para simpatizar con sus manifestaciones emocionales y sus posturas motivacionales¹, y cómo hay una negación a dejarse ver de ese modo. El género hegemónico no deja percibirse débil, porque eso lo liga directamente con la feminidad, con lo frágil y vulnerable. Considero que esta actitud de no enfrentar lo que pasa dentro de uno es la postura más débil que una persona, sea del género que sea, puede adoptar. Porque si no nos conocemos nosotros mismos, si no sabemos qué nos pasa, no podemos pretender tener un vínculo exitoso con alguien más.

Para concluir me gustaría resaltar algo que mencioné anteriormente sobre que lo emocional está envuelto en nuestras relaciones ligado a la frase que cité al comienzo del ensayo de “Elogio del riesgo”. A lo largo de estas líneas me encargué de señalar las dinámicas de las relaciones sexoafectivas actuales, y de cómo el género hegemónico marca, hace y deshace a su gusto y beneficio. Por otro lado, los que nos encontramos como receptores de estos modos, tenemos, a veces, el poder de decidir terminar con ese vínculo que nos somete. Pero, esa acción no es tan fácil cuando el amor está de por medio. Por ese motivo, creo que, al menos yo, me encuentro inmersa en esta dinámica por más de que no esté para nada de acuerdo con la misma. Porque cuesta separar lo sentimental y el amor por un otro. Igualmente, no por esto debemos soportar y recibir pasivamente estos modos. Realmente creo que la resistencia desde el lado del cariño y el afecto, junto con una conversación en un tono que no incite a la discusión de forma negativa, pueden desde dentro de estas dinámicas generar un cambio. El ser consciente de que esto sucede es el primer paso para luego tratar de modificar los modos en los que nos relacionamos.

La resistencia desde adentro de la dinámica es valiosa y sumamente necesaria para los cambios.

1 Miller, W. “Anatomía del asco” tp. 269)



“Lo que me da rabia no es lo que los hombres hacen o son, sino lo que quieren impedirme que haga o lo que quieren obligarme a hacer.”

Virginie Despentes
Teoría King Kong

Recursos bibliográficos

- BONINO Luis: *Los micromachismos*. Revista Las Cibeles Nº 2. Madrid, 2004.
- CÓRDOBA GARCÍA David; SÁEZ Javier; VIDARTE Paco: *Teoría Queer. Políticas bolleras, Maricas, Trans, Mestizgas*. Egales. Barcelona, 2005.
- DE SANTO Edgar: *¿Cómo se expresa lo indecible? Hacia una operatoria teórico- ensayística del arte*. Tesis doctoral. Disponible en: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/39363>. Universidad Nacional de la Plata. La Plata, 2014
- DESPENTES Virginie: *Teoría King Kong*. Melusina. Madrid, 2006. .
- DUFOURMANTELLE Anne: *Elogio del riesgo*. Nocturna. Madrid, 2011
- Galería Del Infinito: *Besos Brujos*. Arco [https://1ssuu.com/delinfinito/docs/besos brutos arco final](https://1ssuu.com/delinfinito/docs/besos-brutos-arco-final). 2017
- Intimidad. Definición https://www.google.com/search?q=intimidad+definicion&rlz=1C1GCEA_enAR913AR913&sxsrf=ALeKk03DDGWck5fMXmd_SaxxOcDaziymwg%3A1626182735455&ei=T5TtYOcv-

G7y65OUPn4ClkA4&oq=intimidad+de&gs_lcp=Cgndnd-3Mtd2l6EAMYADIHCAAQRhD5ATICCAAyAgguMgI-IADICCAAyAggAMgIIADICCAAyAggAMgIADoHCC-MQsAMQJzoHCAAQRxCwAzoHCAAQsAMQZzoECC-MQJzoECAAQQzoKCAAQhwIQsQMQFEoECEEYA-FD8CFj6EWCLHmgDcAJ4AIABwQGIAZkFkgEDMC-41mAEAoAEBqgEHZ3dzLXdpesgBCsABAQ&scient=gws-wiz

- MILLER William Ian: *Anatomía del asco*. Taurus. Barcelona, 1998.

- RESTREPO Luis Carlos: *El derecho a la ternura*. Arango. Bogotá, 1994.

Imágenes

GRECO Alberto: *Bewitching Kisses* (Besos Brujosl. 1965
<https://www.moma.org/collection/works/283629>

Anexo

feminicida SEÑO, OTRA MASCULINIDAD ES POSIBLE 🇵🇷

¿Qué son las cosas de niñas? ¿Qué son las cosas de niños?
 ¿Por qué no pueden ser ellos los que tienen un diario íntimo para expresar sus sentimientos? 🇵🇷 La construcción de la masculinidad se basa en esa idea dañina de creer que para ser "macho" hay que dejar la sensibilidad de lado ❌. Las masculinidades son tan diversas como las feminidades y en este binomio biologicista hay tantas variables como personas posibles y, como ya lo sabemos, la fluidez de género ha venido a desafiar todas estas nociones 🇵🇷

🇵🇷 Entender estos cambios y fluctuaciones abre la puerta a la ruptura de la hegemonía como tal. La expresión de los sentimientos y la debilidad no deben ser características impuestas para ningún género 🇵🇷

🇵🇷 Según un estudio del 2018 realizado por la BBC, en la Argentina 🇵🇷 los hombres tienen cuatro veces más posibilidades de suicidarse que las mujeres. Uno de los factores es la falta de comunicación. Esto sucede ya que mientras a nosotras nos enseñan que debemos ser expresivas, cariñosas, complacientes y sentimentales, a los varones todavía se los educa para sostener el mandato de ser fuertes.

🇵🇷 Por eso, desde Feminicida reforzamos la idea de que otra forma de educar es posible y que necesitamos una Educación Sexual Integral correctamente implementada 🇵🇷

Dejemos que ellos tengan su diario. La masculinidad no se impone, se deconstruye 🇵🇷

feminicida SEÑO, OTRA MASCULINIDAD ES POSIBLE 🇵🇷

¿Qué son las cosas de niñas? ¿Qué son las cosas de niños?
 ¿Por qué no pueden ser ellos los que tienen un diario íntimo para expresar sus sentimientos? 🇵🇷 La construcción de la masculinidad se basa en esa idea dañina de creer que para ser "macho" hay que dejar la sensibilidad de lado ❌. Las masculinidades son tan diversas como las feminidades y en este binomio biologicista hay tantas variables como personas posibles y, como ya lo sabemos, la fluidez de género ha venido a desafiar todas estas nociones 🇵🇷

🇵🇷 Entender estos cambios y fluctuaciones abre la puerta a la ruptura de la hegemonía como tal. La expresión de los sentimientos y la debilidad no deben ser características impuestas para ningún género 🇵🇷

🇵🇷 Según un estudio del 2018 realizado por la BBC, en la Argentina 🇵🇷 los hombres tienen cuatro veces más posibilidades de suicidarse que las mujeres. Uno de los factores es la falta de comunicación. Esto sucede ya que mientras a nosotras nos enseñan que debemos ser expresivas, cariñosas, complacientes y sentimentales, a los varones todavía se los educa para sostener el mandato de ser fuertes.

🇵🇷 Por eso, desde Feminicida reforzamos la idea de que otra forma de educar es posible y que necesitamos una Educación Sexual Integral correctamente implementada 🇵🇷

Dejemos que ellos tengan su diario. La masculinidad no se impone, se deconstruye 🇵🇷

🇵🇷 @queri2_diario

No quería dejar de adjuntar con el ensayo esta publicación



con la que me encontré en Instagram una tarde mientras escribía estas líneas. No tengo mucho más que decir de lo que ya mencioné anteriormente. Considero que la relación con lo que escribí y con “Besos Brujos” se generó sola de manera increíble.



El mensajero imprevisible

El dogma de la obra de John Zorn

“La pelota que arrojé cuando jugaba en el parque, aún no ha tocado el suelo”

Dylan Thomas



Quiero escribir sobre algo complejo como es la música que me conmueve, una de las que elijo de inspiración y la que le pone sonidos a las fotos de los momentos imperceptibles. Pero centralmente quiero escribir sobre la creatividad de lo efímero como acto artístico supraconsciente de la obra de un artista incansable como *John Zorn*.

Un músico multidimensional sin reglas fijas que busca la colisión permanente de las categorías musicales y que sorprende con sus ideas adueñándose de un elemento a veces (increíblemente) poco frecuente en el arte: la imprevisibilidad; esta cuestión es la que agota las entradas de sus espectáculos antes de que salgan a la venta y sostiene un record permanente de ventas y búsqueda en la web de sus discos.

Cada presentación es una descarga continua de emoción y movimiento que interrogan la manera de concebir, estudiar, escuchar y ejecutar música, ya que no tiene frontera alguna tanto en lo geográfico como en lo estético, lo que causa una conmoción tal que lo sitúa desde su obra en el centro mismo de la polémica posmodernista. Personalmente siento que es una gran influencia a la hora de concebir música para muchos artistas dando una panorámica ecléctica y mixturada en donde asisten combinaciones tímbricas y sonoridades que trascienden lo escrito, lo estudiado, lo preconcebido y lo admitido, y a la vez tracciona entre lo tonal y lo atonal en el uso continuo de clusters, poliarmonías, escalas sintéticas y diferentes recursos



que abren una imaginaria original y única. En sus discos no deja de haber melodías sutiles en medio y en diálogo con una rítmica cruzada y atronadora, y todo confluye en la representación de la metáfora de su poética sonora, que es mensajera, caudalosa, nerviosa, con una sensación de movimiento, viaje y nomadismo continuo.



Bajo la mirada de la tesis doctoral del *Dr. Edgar De Santo* (2014) y su enfoque en sustratos que convergen en lo artístico: la materialidad, el canon, la metafísica y el contrato social voy a desarrollar las ideas acerca de la propuesta y puesta en escena musical de este artista inclasificable del *underground* que desde los bordes llega al centro mismo de cada escucha.

Un encuadre (Pero... quien es John Zorn?)

John Zorn nació en Queens, Nueva York en 1953 y siendo un chico comenzó a estudiar piano aunque después lo cambió por la guitarra y la flauta; con una formación rigurosa en la composición a los 14 años ya había escrito su primer obra,

pero la improvisación ya formó parte de su primer disco (“First recordings”, 1973) que acrecentó su importancia en las futuras grabaciones.



Su ámbito lo inspira, vive en el mismo edificio que *Allen Ginsberg* y *Jack Kerouac*, y anda por las mismas calles que deambulaba *Charlie Parker*, se mueve como un asceta aislado del ruido exterior y ha centrado su vida en un duro trabajo para dedicarse a crear durante muchas horas al día “ mi vida es trabajar” ha dicho y ese trabajo lo ha centrado en un collage derivado de 1. *Cage*, *M. Duchamp*, *S. Clark*, *O. Coleman* y *A. Braxton* entre otros y deviene de un estilo que se contrapone a la dogmática movida de música clásica moderna del *uptown* y *Midtown* neoyorquino, originada en Juilliard, Lincoln Center y la Universidad de Columbia, y a las convenciones de la música pop; así a finales de los años 40 y principios del 50, surge un movimiento de música experimental y flexible en medio de un





ambiente virulento y discriminatorio frente al alejamiento de la retórica europea.

Desde este contexto ha desarrollado un extenso catálogo discográfico que llegó a grabar en promedio: ...1 disco por mes... Los géneros que abarca son variados y disímiles: música para niños, bandas sonoras para películas, jazz, avant-garde, aires manush, rock, heavy metal, improvisaciones jazzísticas, hard bop, baladas, música clásica, improvisaciones experimentales, improvisaciones en órganos de catedrales, música klezmer, música árabe, etc

El dogma creativo y los sustratos del hecho artístico

La música ha nacido como ritual, se comporta como un dibujo de las vibraciones interiores y exteriores y es un acto reflejo del contoneo casi visible del alma.

A veces es un fotograma de recuerdos glamorosos o una síntesis de los sentidos, trayendo el instante deseado a nuestro presente. También aparece como símbolo de engaño estético y representando lo impuesto de generación en generación. Siempre está ahí y vibra, siempre, pero sólo acompaña, y termina siendo un acto de decoro (*Spinetta dixit*).

Puede mutar en un desgarró y último ápice de expresión, que usa el aire para viajar y sigue su destino hacia quien la encuentre. Nunca deja de latir con cierto “beat”, y a pesar del silencio, la escuchamos.



La síntesis pentagrámica que hizo *Guido D'Arezzo* en el siglo XII de lo que la música supuestamente dice en modo gráfico-simbólico o canon- tradición no pudo abarcar el eje significativo ensueño-instinto- emoción que produce ese impulso o sensación cuando la expresiva musical se presenta y ejecuta, esto a decir de *R. Capellano*, se da cuando es simple y profunda.



Desde un punto de vista material *Zorn* sabe todo esto y en sus presentaciones y grabaciones manipula lo que en definitiva somos: una gran mixtura de culturas. La estructura musical está armada pero en el escenario modula hasta con sus ojos las dinámicas para ir haciendo ese momento musical nuevo -el que ya no será una vez más- dejando que sus músicos, al igual que él, se pierdan en los laberintos de la improvisación, exaltando así a toda la sala.

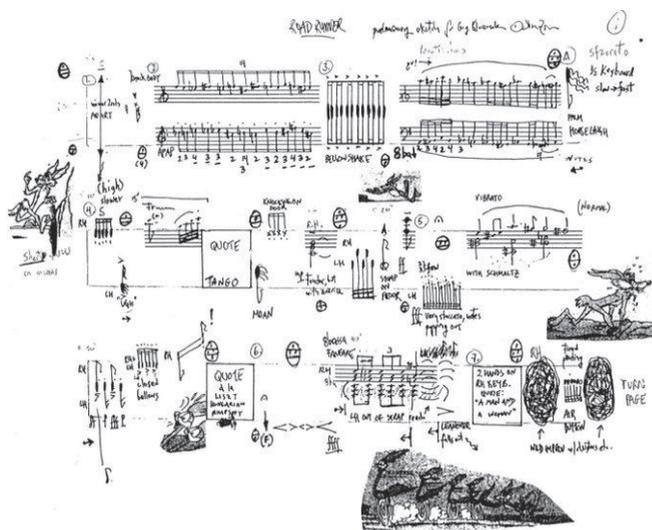
A veces los discos se escuchan encorsetados en el estudio y pareciera que no hay como la performance en vivo; asimismo es reacio a hablar de sus obras. *Zorn* cree que hay que dejar hablar a la música, y cree en la atmósfera que genera con sus grupos. Estos a veces son cuartetos o formaciones más grandes, pero nadie se guarda nada- es más- él mismo suele sonreír porque sus músicos también lo sorprenden a él ante la libertad en juego del momento,

Zorn no juzga los estilos musicales; los toma lúdicamente ya que forman parte de su *puzzle* interior y es capaz de armar metafóricas estructuras sónicas, que luego se descomponen en vivo, de música de dibujos animados, pasando por música de las series B japonesas, rock experimental, música para cine de diferentes metrajés, homenajes a *O. Coleman* o *E. Morricone*, minimalismo, hard core punk, música navideña, el free jazz afroamericano, música para anuncios de TV, música de cintas, música electrónica, música concreta, música de cámara para niños, improvisación libre y performances derivadas de *Yoko*



Ono o Laurie Anderson que hacen de él un dínamo hipercreativo sin límites e inesperado en sus propuestas.

Todo este ser sonante termina abstrayéndose de convención alguna en una propuesta única que no atiende la hegemonía de las directrices estéticas discográficas (y hegemónicas, claro), situación esta que nos propone como músicos desestimar lo que ha sido impuesto como escuchable. Quizás vea a las tradiciones musicales como partes interconectadas de visualizar sonoramente el mundo que nos rodea y los sueños en los que estamos inmersos, (al estilo de Kierkegaard) es un constructor de mundos de imaginación conscientes que lo traduce a sonidos.



John Zorn: "Road Runner" (1985)

La actitud de búsqueda en su obra me recuerda al niño y al animal que nace y vive (hasta donde puede) en nosotros, ese que van moldeando desde lo social, lo académico, estético, etc. y que sobrevive en *J. Zorn* a costo de representar como sea lo que suena en su cabeza.

Su “sistema” no se comparece con el entendimiento de la academia y sus símbolos; hay un descubrir y un relatar instrumental que lo representa y que lo emparenta netamente con el instinto. Esta observación me recuerda a *E. Satie*:

“No podemos dudar que los animales aman la música y la practican. Es evidente. Pero pareciera que su sistema musical difiere del nuestro. Es otra escuela... No estamos acostumbrados a sus trabajos didácticos. Tal vez, no tengan ninguno.”

El transcurrir escénico lo prefiere, ya que le da lugar a sus pertinentes indicaciones en las dinámicas y la articulación del discurso (con un lenguaje alfa-numérico), práctica que a veces es más difícil en un estudio de grabación y en vivo tiene ese perfume a una lectura del momento y la puede emparentar con la energía que se produce en el intercambio con el público configurando el definitivo contrato social con su mensaje. Se lo ve feliz (qué más?), y de alguna manera terminando la obra que ya escucha y no la puede traducir de otra manera que no fuera así. Y no solamente moldeando los sonidos, los silencios también, ahí aparece el hecho artístico más fresco.

El vuelo que alcanzaron sus producciones tocando y componiendo para un instrumento melódico como es el saxo alto se lo debe a la influencia de “For Alto” de *Anthony Braxton* en donde este alcanza un nivel de expresión, dicción y propuesta sonora desde ese instrumento nunca visto antes.

No hay límites algunos en las composiciones de ambos más allá de ser de diferentes estéticas y tiempos, han burlado el corsé y el manual de cualquier crítico que detentara dar opi-





nión alguna o intentara explicar de qué se tratan estos mensajes. Quizás sea lo que *Steiner* llama el discurso poético:

“El discurso poético que es, de hecho, discurso esencial y, al grado máximo, significativo (meaning-fui), constituye una estructura o un conjunto internamente coherente, infinitamente connotativo e innovativo. Es más rico que el de la experiencia sensorial, ampliamente indeterminada e ilusoria. Su lógica y su dinámica están internalizadas: las palabras se refieren a otras palabras; el “nombrar el mundo” —esa imagen adánica que es el mito primigenio y la metáfora de todas las teorías occidentales del lenguaje— no es una cartografía descriptiva o analítica del mundo “allá afuera”, sino una construcción, una animación, un develamiento literal de posibilidades conceptuales. El habla (poética) es creación.”

Masada y el caos creativo

Su actual propuesta siguen siendo los sonidos guiados por pensamientos y sentimientos honestos y su independencia comercial lo ayudó a seguir su visión de las cosas sin ningún compromiso.

La multiformación instrumental “Masada”, (en honor al último refugio de la secta de judíos zelotes y performer de la música judía actual de los estados Unidos) con aires que van desde *Burt Bacharach* y *Thelonious Monk*, al free jazz, el surf, el punk, el klezmer, sonidos balcánicos, gitanos y árabes, entre otros, ha sido una estructura que le permitió desde 1994 llevar adelante sus ideas acompañado de un sello propio, para seguir sosteniendo su eclecticismo y reeditar esa rebeldía

inspiradora que se sucedería una vez más al observar los movimientos de los afroamericanos de los '60 y que incorporaría a su rítmica.

“...Yo floto en el limbo. En realidad, de la única tradición que me siento un poco más cerca que de las otras es de la de la vanguardia”.

John Zorn Dixit

Un no cierre en un silencio que suena

Y cómo es que hemos quedado atrapados en una estructura a veces tan rígida, en lo expresivo-musical, en un lenguaje que a la vez es tan liberador ?.



<https://www.youtube.com/watch?v=RMI-xfQOL4A>
Gevurah Live '99 (Bar Kokhba)

Todas las músicas, de alguna manera, fueron improvisación en su nacimiento. Y sin límite o espacio alguno. Ejecutada de a uno o de a varios, a veces en forma de pregunta-respuesta o a veces hilando los distintos decires. La búsqueda personal es lo que acota o no hasta donde llegamos, relacionado esto a lo que enuncia *De Santo*, “... que como vivimos y morimos son decisiones de cada uno, no sólo por ser artista”



¿Por qué no prevalecen los deseos y la creatividad ante la standardización manejada por el mercado?

La improvisación se presenta como un viaje cada vez que estás tocando tu instrumento; es seducción pura a un camino sinfín, y es generosa porque te pide que lo compartas y establezcas ese diálogo averbal que termina siendo la nueva trama sonora; tu nueva voz.

Es la madeja sinfín que potencia hilos conductores a los mundos de inspiración y creación, los cuales no son convenientes para la estandarización a las que nos tratan de tener acostumbrados porque simplemente se puede vender fácilmente a los oídos.

Las primeras referencias conservadas de la creación espontánea son de improvisaciones vocales referentes a los melismas que se realizaban en los cantos litúrgicos en el siglo IV. ¿Qué pasó después?. Rescato en *Zorn* una vuelta al primitivismo y a los orígenes de la música, diciéndonos que lo único que es, es este instante mismo, actitud que lo ubica como uno de los compositores más originales del siglo XX y de lo que va del XXI. De alguna manera con su creatividad desbocada, *John Zorn* es un representante artístico de los misterios de esta modernidad líquida que



estamos transitando.

Sus “partituras” o gráficos, dan una somera indicación de la dirección de las ideas que se presentan en el escenario; hay un pulso creativo e intuitivo que hace que *J. Zorn* sepa con que tipos de músicos debe contar a la hora de llevar al show o a la grabación lo que su vasto campo de escucha domina y quiere transmitir. Las ideas polirrítmicas y los ostinatos están siempre presente con un mensaje contundente en el plano melódico.

Sabe que en las grietas de la escucha y en los pliegues de la sensibilidad hay mensajes emocionales que nunca pueden escribirse, sólo se pueden decir tocando.

♩ = 200

Omet (in seconds): 7 1.7 2.6 3.6 4.1 4.6 6.4 7.3

Style/Texture: Noise Open-pub Sax. Jazz Piano Gliss. Slinger Rockabilly Harzorn Piano Chord

Harmony/Pitches: (N.C.) D^b G^bhalf-dim7 (N.C.) (N.C.) A E Adm

//

7.9 10 10.9 12.4 14.8 15.5 16.9 18.9

9 Reggae Gtr. Chord Latin Noise/Thrash Waltz Voice Hard Rock Stripper Music Country & Western ("Happy Trails")

Cm F7 (N.C.) Bdim7 (N.C.) E B^b7 A⁷

//

20.4 22.9 24.8 26.3 29.1 32.5 34.5 35.5

17 Piano Jazz Gtr., Surf Sax. Noise Funk Voice F-modal jazz Hard Rock Noise Boogie Blues

E^b7 E (N.C.) D F E (N.C.) A7

//

37.4 39.8 41.3 41.8 43.2 44.2 45.7 47.8

25 Latin Cartoon Noises Piano descent Thrash Bass Noise Gtr. descent Keyboard Noise ("pointillistic")

Cm (N.C.) (N.C.) (N.C.) (N.C.) B — G^b F7 E^b (N.C.)

Example 1.1. “üpeeffeaks” chart.



Recursos bibliográficos

- MILKOWSKI Bill. Entrevista en Revista Jazz Times. USA, 2019
- JUNG Carl Gustav: *El Libro Rojo*. Siruela. Madrid, 2011.
- PEREDA Carlos: *¿Qué puede enseñarle el ensayo a nuestra filosofía?. La Filosofía en América Latina*, 61-2. Disponible en: chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcgclefindmkaj/http://historico.espectador.com/principal/documentos/pereda_ensayos.pdf. Buenos Aires, 2000
- CAPELLANO Ricardo: *Música, memoria y contemporaneidad*. Tinta Roja. Buenos Aires, 2019
- CAPELLANO Ricardo: *Música popular, acontecimientos y confluencias..* Atuel. Buenos Aires, 2015

- DE SANTO Edgar: *¿Cómo se expresa lo indecible? Hacia una operatoria teórico- ensayística del arte*. Tesis de Doctorado. Universidad de La Plata. La Plata, 2014.
- SEISDEDOS Iker. Entrevista en El País. Madrid, 2018.
- KIERKEGAARD Soren: *Los estados eróticos inmediatos o lo erótico musical*. Aguilar. Buenos Aires, 1973.
- SALGADO CARDONA Andrea: *El ensayo como forma, Theodor Adorno* (Notas para la clase de ensayo). Bogotá, 2015.
- SATIE Erik: *Memorias de un amnésico y otros escritos*. Ardora. Madrid, 1912.
- STEINER George: *El sentido del sentido* . Conferencia Universidad de Cambridge. Cambridge, 1985.







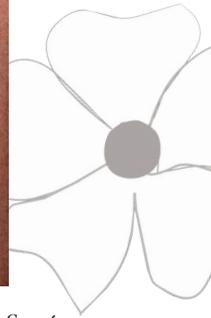
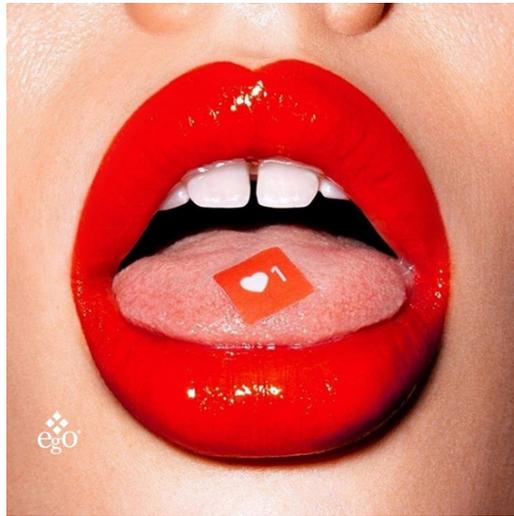
Esta boca habla

“¿acaso no podrá existir una expresión artística monumental del tamaño de una estampilla? ¿Qué sería en ese caso “monumental”? La tecnología actual da cuenta de esto: en un pequeño chip podemos tener una biblioteca completa”.

Edgar De Santo, Tesis doctoral, 2014



María Eugenia Piñero



Un aforismo es un ensayo brevísimo, dice *Enrique Servín* en “Cuaderno de Abalorios”. Lo pequeño, diminuto, vence a lo demasiado grande: ¿de qué modo lo logra?

Esa fue la pregunta que me ha generado el encuentro con la imagen que aquí presento. Me acompañó desde el momento en que vi el número 1 junto a algo a lo que socialmente aceptamos identificar como un corazón. A la aparente insignificancia del número se le suma la inminente circunstancialidad



de estar acompañado de un corazón, como si fueran dos amantes caminando uno- codo a codo- junto al otro. Ambos han sido depositados perversamente o, tal vez debería decir, amorosamente sobre una lengua que, por el plano que ocupa, puede ser la de un amante a punto de ser atravesado por la flecha de cupido.

Estoy “a punto” de creer que nada de esto tiene sentido, que es solo un papelito fotocopiado y prolijamente recortado y puesto sobre una lengua, la que lo embebe del fluido salival para depositarlo, luego, sobre cualquier otra superficie. Y, sin embargo, no puedo salir de ese “a punto”, del estar allí, arrojada a una simpática imagen que, a juzgar por la ambigüedad de la “*sympátheia*”, no logro identificar si se trata de una afección o una resonancia. Lo que sí es seguro es que algo de mí se juega en ese instante, en el <estar a punto de>. Algo de la imagen adquiere el sentido de lo que *Roland Barthes* denomina el ‘*punctum*’. Hay algo de esta imagen que me hiere, que me atraviesa, que me punza. Herir un punto específico, es la piedra de toque que hará que el edificio, con un solo golpe se venga abajo.

Entonces se fue delineando el encuadre de la imagen; y lo que sea que identifique como encuadre ha de ser entonces un siniestro (*Unheimlich*) modo de comprender el mundo, es decir, lo que aporta la tierra en su más íntima comunión con lo animal no racional. Algo rápido, fuerte, breve, cuan vómito pasional sale de una carnosa boca a punto de estallar de libido, de placer.

Recordé inmediatamente las múltiples acepciones que le han dado al aforismo. El aforismo es el modo de abolir la racionalidad coherente. Un aforismo es un dardo (*Nietzsche*), una sentencia, un cohete (*Baudelaire*), un pensamiento estrangulado (*Cioran*), hojas de Hynpos (*René Char*), notas (*Elias Canetti*), greguerías (*Ramón Gómez de la Serna*), aerolitos (para el poeta *Carlos Edmundo de Ory*), el polen (*Novalis*) de nuestro ser más elemental. En suma, la más alta agudeza del espíritu.

La boca es el medio por donde el pecado es introducido al alma por la serpiente, reza el relato cristiano. La boca es el orificio por donde ingerimos el alimento, así también el veneno. Muchas palabras la habitan, pero también muchos fluidos se depositan en ella, provenientes quizás de otros orificios, ¿el pico de una botella? ¿el órgano genital? ¿el beso verde? Sabores, colores, texturas son signos de los lugares que van donando de sentido la imagen.

Que la imagen sea en sí misma el hecho artístico, tal como lo señala el *Dr. Edgar de Santo*, consuela mi costilla culposa de pertenecer a una disciplina que se mueve en el “entre” de la ciencia y el arte. Un problema con cuernos dirá *Nietzsche*; problema cuyo salvavidas tiene la forma del ensayo. El ensayo es el terreno donde quiero establecerme, habitar entre metáforas, nunca listas para ser fosilizadas, siempre libres para donar nuevos sentidos. Por esta razón, es imprescindible que, para ver la imagen que propongo como obra artística, no se la reduzca a la cita ni a mera ilustración al servicio de la palabra. Esta idea presente en la tesis de *De Santo* despierta en mí la necesidad de proponer el aforismo como hálitos que habitan en la imagen. Ambos forman un continuum que encuentra su materialidad en la obra como hecho artístico, como fenómeno estético.

Me motivaba el bucear en la boca, más allá de la superficie de lo que está a punto de salir de allí para acceder a las perlas





que en ella se depositaban, visibles, pequeñas y, en muchos casos, no visibles. Esas perlas se me aparecían como aforismos. Y comprendí, entre los ecos de *Heidegger*, que era el aforismo mi modo de ser en el mundo. Con lo que la imagen se convertía en una forma de decir el ser que habita en mí, cuan fiera domesticada para que lo humano se imponga en lo que tiene de no animal, esto es, en la palabra.

Existe un juego en la lengua. Ella abre y cierra en un movimiento continuo, a la vez orgánico y cultural. Naciones enteras y comunidades lingüísticas se cierran allí donde la boca se abre, dando espacio a lo que puede o no ser conocido, en cierto modo, dicho. Es límite y mudez. “A manera de una sólida y confiable red estos conocimientos básicos se entretajan para contener al sujeto como parte de un contexto donde puede vislumbrar el porqué y el para qué de su existencia”, manifiesta a viva voz *Marta Zántoyi* al hablar de lo que edifica nuestra simbolización del mundo.

Está en boca de todos y en el corazón de 1 (que no es lo mismo que en un solo sujeto que respira, vive y ama con un corazón); pues el número no representa un individuo sentimental, sino un clic virtual descarnado.

Un grotesco clic desdibuja rostros y el anonimato se apodera de las carnes y los huesos.

Tres de los pilares del mundo: creación, apropiación, tragicomedia.

La red. Estancias del Ser: el tiempo como instante petri-

ficado; el espacio como habitáculo o paisaje donde desbrozar una tierra baldía. Estancias donde se hilvanan en el pensamiento lo individual y lo social; lo privado y lo público; lo urbano y lo no urbano; lo propio, lo colectivo, lo compartido; lo visible, lo invisible, lo oculto, lo ausente, lo nítido, lo borroso.

La red. Antinomias de un ‘no lugar’. Refugio cárcel; placer, dolor; ser, no ser, lejanía, cercanía. Extrañamientos. La red atrapa por su boca: aparecer/ desaparecer es la dinámica de la nueva [red]ención.

Poética de la habitabilidad. Genealogía de una intimidad: el acceso al ser es estético.

La boca se delinea como mundo analógico-carnal. Los labios carnosos y rojos, el corazón que en la lengua reposa es rojo, su lengua es roja. ¿Qué es ‘rojo’?, se pregunta *Ludwig Wittgenstein*. Rojo es... “no hay un criterio comúnmente aceptado para lo que sea un color”, del mismo modo que no hay percepciones iguales de un hecho artístico. En el aforismo 45 de la parte III de “Observaciones sobre los colores”, *Wittgenstein* escribe: “Se debe siempre estar preparado para aprender algo totalmente nuevo”. Ese “totalmente” ¿no confirma la eterna conquista de lo maravilloso? Esa boca habla.

El corazón “mencantado” (neologismo deducido del “me encanta” de la red social) no es sustituto del corazón y del encantamiento producido por sus virtudes. Privativo de la boca es el corazón depuesto al sabor metálico del teclado.

Todo nuestro amor está detrás de un ‘clic’. El corazón se absorbe como prolongación de la pantalla. La boca no es límite. Una boca abre mundos.

Lo que como, soy.

La lengua está atada al espacio, apenas si puede sobrepasa-





sarse e irse de boca, ésta, en cambio, trasgrede sus límites y alcances; la expresión humana que de la boca rebasa, es transgresión. “*Negar una expresión es negar la riqueza y la vastedad de los mundos que construimos como humanos*”, expresa *Edgar De Santo*.

Cada obra abre un estatuto posible para su análisis. Su lógica interna, su construcción nos habla. ¿Podríamos decir que como filosofía encarnada cada obra artística interroga?, se pregunta en su tesis doctoral *De Santo*. Yo creo que hay muchas filosofías en estado de latencia en cada obra artística.

Poner delante de los ojos, hacer aparecer por primera vez, una forma nueva de ver las cosas, y es en torno a esta nueva forma por la que la imagen dispara una metáfora de metáfora, es decir, un “como sí” vaihingeriano que no anula su característica decorativa sino, incluso, magnifica hasta hacer de la metáfora una realidad que prescinde de las ideas.

La imagen es “en sí” el hecho estético, es decir, un modo de ver el mundo. El habitáculo por donde la palabra la nombra y- a la vez- la provoca, la hiere, la anula, la desaparece. “*Esa imagen visual interpela, esa cita visual está dando cuenta - al menos en el campo en que me despliego -de otro modo de conocimiento y de expresión simbólica del mundo*” (*Edgar De Santo*)

El canon lacaniano “Yo pienso ahí donde no soy y soy ahí donde no pienso” es reemplazado en las redes sociales por el “Como, soy” Y la boca es el continente donde se degluten todo tipo de cosas, algunas, verdadero alimento

para el cuerpo, otras, no tanto, incluso escatológicas. Cada vez que veo un corazón que sale del entrópico clic, recuerdo que lo que tiene que ser deglutido, también debe ser digerido. Por eso las redes sociales y todo cuanto allí acontece no puede ser comprendida más que como extensión de mi cuerpo, de mi espacio y de mi tiempo. La res cartesiana cogitans, la extensa y la divina son fagocitadas por un clic en el que Dios es eliminado del juego, y con su eliminación nos sumergimos en la nada creadora, en el vacío lleno del que hablan las culturas milenarias.

Ahora soy cuerpo. Cuerpo y boca que devora todo, incluso lo que no puede digerir. La serpiente es un buen símbolo del pecado original. Encuentro aquí una donación de lugares, lo sagrado se vuelve profano, lo profano se eleva al estatus ontológico de cosa sagrada.

De esa donación surge el encuadre. Como lo testifica *De Santo*: “ENCUADRO luego, pienso-siento-actúo-interpreto, soy”.

Es la pregunta por la forma, es la deformación de la pregunta en la insistencia por dar forma. La forma de la boca se ajusta a lo que ella puede contener; es la boca continente que se apropia del contenido. Un corazón cabe en la boca tanto como pueda estrechar los límites de su mundo interno. Apostasía en la red social: te doy mi corazón a cambio de pertenencia. Hay otras formas de pertenecer, pero ninguna lo es como dar 1 corazón. Este constituye el sustrato societal de la imagen. En el caso del corazón virtual, hay tanto poder en la acción de dar el corazón, que puede traducirse como el gesto político de aparecer/desaparecer. Que es lo mismo que “estar en boca de” o desaparecer.

Pongo delante de mí este hecho artístico, entendiendo que como hecho es una construcción que desencadena intersubjetividades y se convierte en un artefacto literario: un artefacto





que experimento <como si> fuera “*un universo acotado y elegido por un/a autor/a para expresar algunos otros mundos posibles*”, exclama *De Santo*.

Poéticamente habita el hombre, reza *Hölderlin*, y en la imagen habita el mundo que se abre en cada mirada. El desarrollo de determinadas plataformas más que abrir una ventana nueva del habitar, ha ampliado los mismos y redefinido el propio concepto, tal vez, profanándolo. Habitamos la red, pero ¿qué es un habitar sin comarca, sin terruño?

La cuestión es que la boca puede abrirse hasta conquistar el cosmos; como si fuera ese gran zapallo macedoniano¹, la boca se abre en la red y lo come todo. Se indigesta porque entra en lucha intestina con el espacio. Se confunde con el afuera y en el adentro. Hay en la imagen un dinamismo de encuadre que no se anega al binomio del afuera y del adentro, tampoco aquel de lo privado y lo público. Dinamismo al interior y al exterior de la obra. La red-zapallo se ha constituido ahora en nuestro universo.

Todo hecho artístico es analizable a la luz de una reflexión, desde una pregunta oculta, no explicitada en la obra. Y este, en particular, tiene la particularidad de contener la pregunta filosófica en el seno de su mutismo. El sustrato metafísico de la imagen piensa la palabra como habitabilidad, y la boca como terruño, que expande la geografía de sus carnosos labios hasta fagocitarlo. La red es ahora el

¹ Referencia al cuento de Macedonio Fernández “El zapallo que se hizo cosmos”.

Cosmos.

La morada del ser es el no lugar donde lo extraño se acerca a lo familiar, tanto que, incluso, lo familiar no es otra cosa sino lo más extraño.

Un valle inquietante se abre al sumergirnos en la red. La boca es su acceso. “Poner el corazón” será su metáfora más fría. La boca y el corazón se vuelven en la gran y obscena red, dos amantes fríos.

La boca es, por tanto, desde el primer plano, la figura en cuestión. El conocido refrán popular “el pez por la boca muere” La potencialidad del ser se abre (como la boca) a la amistad y al amor. El marco ha rebalsado. No puede estar definido, al menos no explícitamente, más que por la potencia de la imagen, potencialidades que reverberan de la misma boca. La lengua puede ser un buen conducto.

Y, ¿qué es lo que grita? En este punto volvemos a la pregunta del inicio. ¿Cómo algo pequeño puede sobreponerse para ganarle a lo grande? Pregunta que no ha dejado de perturbarme; y por la que me arrojé, cuan poeta, a la morada de *Hypnos*, en ningún otro tiempo que ahora más atinente. Hojas de *Hypnos* son las que hacen palpar a René Char cuando escribe: *“Veamos si eres capaz de hilvanar todas estas pulsiones lanzadas por esa granada-palabra que explota ante tus ojos. Puedes leerlas, darles la vuelta, agitarlas hasta la ebriedad, hasta que surjan los hijos: pequeñas palabras que estallan después de la explosión y que surgen de la combustión. No les rompas las alas, ni les ciegues los ojos: déjales danzar desnudos, permite que beban el néctar de la libertad”*.

Es esta imagen la clara disolución de las categorías tradicionales sobre lo bello, el gusto, etc. Las tradicionales categorías estéticas quedan fagocitadas en un clic que implica, en sí, la virtualidad de una pertenencia. No hay gusto, no hay nada bello ni feo, ni asqueroso ni degenerado. Todo ha sido





aniquilado.

*El gesto mudo.
ya soy los símbolos
que depositarás en tu boca.
Sobre mi cuerpo, lo cotidiano esculpe historias mínimas
que mueren en cuestión de días.*

Tal como lo declara *Zátonyi*, se establece en la red un contrato social; idea retomada por *De Santo* y que yo no puedo dejar de concebir como lo que yace en la imagen que aquí presento. En ella se funden el *ethos* con el *pathos*. Un habitar-nos en el desarraigo de la pertenencia a un terruño, a la pura virtualidad un no lugar donde el aparecer/desaparecer puede reestablecer un contrato en cuestión de segundos en que el dedo digita un clic. Diremos que en la imagen el *pathos* deviene un conjunto de potencialidades emocionales, racionales, pasionales. Todas ellas conforman un acceso a una intimidad nueva construida al clic de una exterioridad que nos habla. Ese otro que está allí constituyendo nuestra subjetividad con el corazón que no habla por su boca, sino que queda en ella depositado, en activa virtualidad.

Incorpore la estética de EgO como formas de externalizar “unidades culturales”; la imagen pone de manifiesto una nueva unidad de expresión que fagocita el Internet entero en un momento en el que todo el mundo necesita tener una opinión sobre todas las cosas.

Todo esto es relevante y afecta a cuestiones como la forma en que las nuevas generaciones se expresan y escriben.

Esto ha dado lugar a que la escritura. La rapidez y la funcionalidad, sumadas al deseo descarnado por estar conectados al mundo, hace que cada vez la prosa donde los relatos abarcan grandes fragmentos de temporalidad y frondosos espacios, sean vorazmente fagocitados por la rapidez de breves pensamientos que viajan a la velocidad de la luz. Ya las grandes porciones de espacios se suprimen, y con un clic de distancia la boca encuentra la palabra, y el corazón un amante donde anidar.

Sólo un clic: por él una imagen puede ser la expresión del tamaño de una estampilla.

Recursos bibliográficos

- BARTHES Roland: *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Paidós, Buenos Aires, 2013.
- BARTHES Roland: *La cámara lúcida*. Nota sobre la Fotografía. Paidós Comunicación. Barcelona, 1989.
- BREA, José Luis: *Las auras frías. El culto a la obra de arte en la era postaurática*. Anagrama, Barcelona, 1991.
- CHAR René: *Hojas de hypnos*. Traducción de Edison Simons, Visor. Madrid, 1988.
- DE SANTO Edgar: *Espacio-tiempo en el lenguaje visual y audiovisual. La forma que se despliega*. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/78307>. La Plata, 2012.
- DE SANTO Edgar: *¿Cómo se expresa lo indecible? Hacia una operatoria teórico-ensayística del arte. Tesis Doctoral*. Disponible en <https://unlp.academia.edu/EdgarDeSanto>. La Plata, 2014.
- FERNÁNDEZ Macedonio: *El zapallo que se hizo cosmos. Cuentos de Latinoamérica*. <https://cuentosdelatinoamerica.blogspot.com/2013/04/el-zapallo-que-se-hizo-cosmos-macedonio.html>



- FERRER Christian: *Mal de ojo*. Colihue. Buenos Aires, 1996.
- HEIDEGGER Martin: *El origen de la obra de arte*. Versión española de Helena Cortés y Arturo Leyte en: *Caminos de bosque*. Alianza. Madrid, 1996.
- HEIDEGGER Martin: *De camino al habla*. Serbal. Barcelona, 1998.
- HEIDEGGER Martín: *Die Kunst und der Raum/ El espacio y el arte*. Edición bilingüe. Título en español: *El espacio y el arte*. Trad. Jesús Adrián Escudero. Herder. Barcelona, 2009
- NIETZSCHE Friedrich: *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*. Incluye *La voluntad de ilusión en Nietzsche* de Hans Vaihinger. Tecnos. Madrid, 2008.
- SERVÍN Enrique: *Cuaderno de Abalorios*. Aldus. México, 2015.
- WITTGENSTEIN Ludwig: *Observaciones sobre los colores*. Paidós, España, 2013
- ZÁNTOYI Marta: *Arte y creación. Los caminos de la estética*. (1ª ed.). Capital Intelectual. Buenos Aires, 2007.





INDICE

La intemperie de las fronteras.....	17
El río de las horas.....	31
“Puto el que mira, puto el que da like”.....	53
¡Defendé tu plano!.....	79
Del gesto del bordar.....	95
El arte de la catástrofe.....	109
Intimidad hechizada.....	131
El mensajero imprevisible.....	145
Esta boca habla.....	159



...”Ni por un instante pensé en mezclarme con ellos, en estorbar su unión con el contacto impuro de mi carne viva.”...

El necrófilo- Gabrielle Wittcop/1972/página 36/
La Sonrisa vertical editora

En el seminario que dicto acerca de Los lenguajes artísticos y sus lógicas compositivas en el posgrado de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata, desarrollo estructuralmente mi tesis doctoral ¿Cómo se expresa lo indecible? Hacia una operatoria teórico ensayística del arte, en la que propongo, como de algún modo dice el título, el ensayo como modo de construcción.

En cada seminario, en los diversos años en los que di clases, se construyeron conocimientos, casi siempre asombrosos respecto a miradas y encuadres disciplinares de diversos artefactos y prácticas artísticas, de parte de los maestrandos y doctorandos, y por fuera en muchos casos del propósito de sus tesis de Maestría o Doctorado.

Edgar De Santo¹

¹ Edgar De Santo (Argentina, La Plata, 4 de abril de 1961)

Artista plástico, escenógrafo, instalacionista, director de audiovisuales y de performances y escritor desde 1979 hasta la fecha.

Su obra plástica se encuentra en colecciones privadas y en museos de París, Trieste, New York, Valencia, Johansbourg, Londres, Buenos Aires y La Plata.

Ha recibido múltiples distinciones y premios en este ámbito.

Ha dirigido cortometrajes y largometrajes tales como Hambre, Los domésticos, Los sustos, Árre: un documental sobre Nilda Eloy, La Poda, Besos en la mirada , Sin forro, Andrea: un melodrama rioplatens., Amoramor, Kronika, Estados Unidos: la impredecible fluctuación de ánimo (codirigida con Flora Correia), entre otros

Doctor en Artes, es profesor ordinario e investigador de la Facultad de Artes, de la Universidad Nacional de La Plata, Argentina.