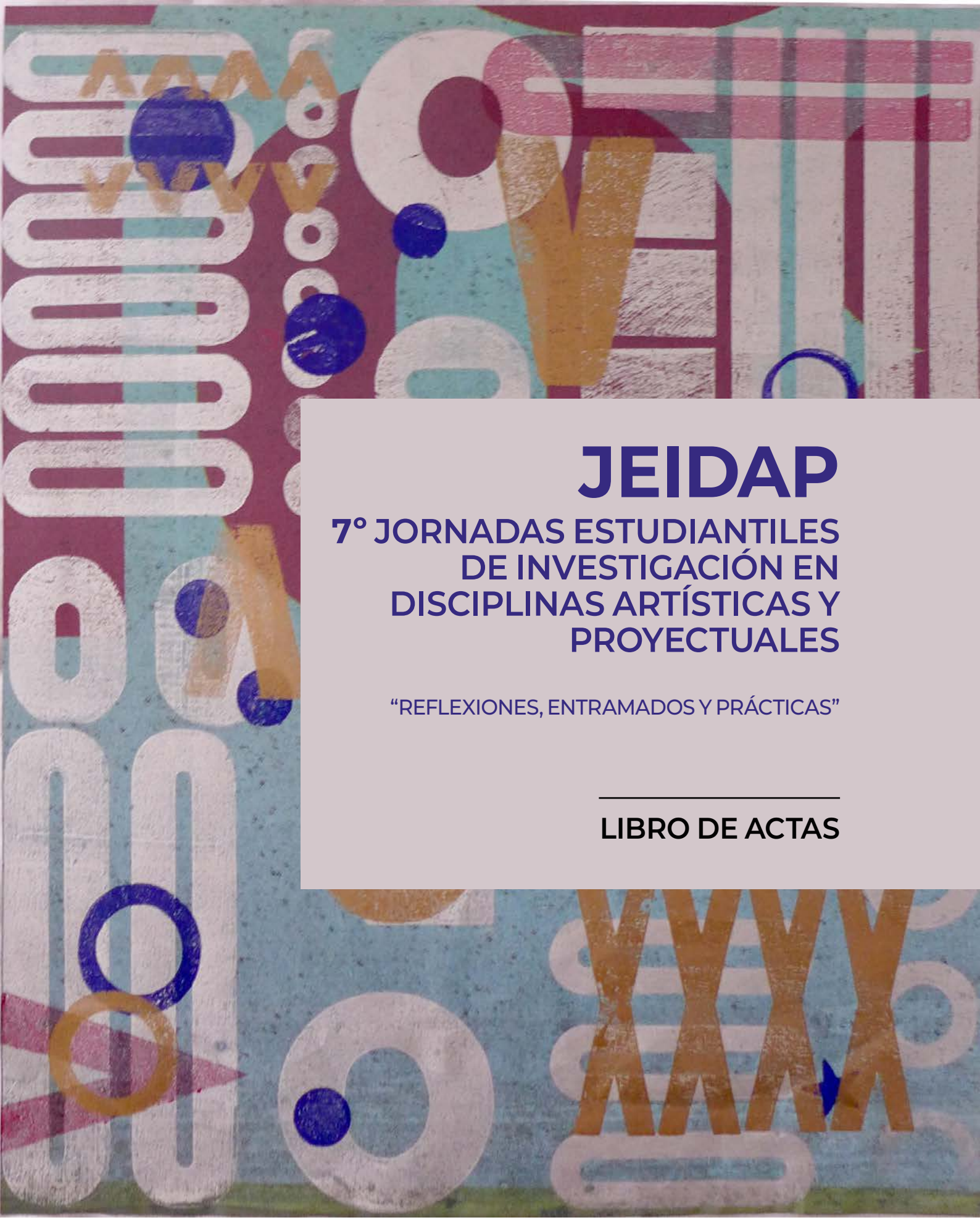


JEIDAP

7° JORNADAS ESTUDIANTILES DE INVESTIGACIÓN EN DISCIPLINAS ARTÍSTICAS Y PROYECTUALES

"REFLEXIONES, ENTRAMADOS Y PRÁCTICAS"

LIBRO DE ACTAS

Séptimas Jornadas Estudiantiles de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales : reflexiones, entramados y prácticas / Valentino Prez ... [et al.] ; Compilación de Silvia Susana García ; Jorgelina Araceli Sciorra ; Director Silvia Susana García ; Editado por Jorgelina Araceli Sciorra. - 1a ed compendiada. - La Plata : Universidad Nacional de La Plata, 2025.

ISBN 978-950-34-2534-3

UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

AUTORIDADES DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

Presidente:
Mag. Martín A. López Armengol

Vicepresidente del Área Académica:
Dr. Fernando A. Tauber

Vicepresidenta del Área Institucional:
Dra. Andrea Mariana Varela

Secretario de Ciencia y Técnica:
Dr. Nicolás Rendtorff

Secretaria de Arte y Cultura:
Prof. Mariel Ciafardo

FACULTAD DE ARTES | UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

AUTORIDADES DE LA FACULTAD DE ARTES

Decano:
Dr. Daniel H. Belinche

Vicedecano:
DCV Juan Pablo Fernández

Secretario General:
Lic. Emiliano Seminara

Secretario Institucional:
Lic. Francisco Viña

Secretaria de Asuntos Académicos:
Prof. Graciana Pérez Lus

Secretario de Planificación, Infraestructura y Finanzas:
Lic. Carlos Merdek

Secretaria de Ciencia y Técnica:
Lic. Silvia García

Secretaría de Vinculación con la Industria:
DI Ana Bocos

Secretaria de Extensión:
Prof. Victoria Mc Coubrey

Secretario de Programas Externos:
Sr. Nicanor Régulo Martínez

Secretario de Posgrado:
Prof. Santiago Romé

Secretario de Producción y Contenido Audiovisual:
Prof. Martín P. Barrios

Secretario de Arte y Cultura:
Lic. Carlos Coppa

Secretario de Relaciones Institucionales:
Sr. Juan Mansilla

Secretario de Asuntos Estudiantiles:
Lic. Lautaro Zugbi

DIRECTORA
Lic. Silvia García

COMITÉ ACADÉMICO
Mag. Silvina Valesini
Dra. Isabel Cecilia Martínez
Dr. Gustavo Radice
Dr. Eduardo A. Russo
Dra. Paola S. Belén
Dra. Paula Cannova
Dra. Andrea Cristian Ladaga
Dr. Joaquín B. Pérez
Mag. Marcela Andruchow
Mag. Germán Casella
DCV. Julio C. Naranja
DI. Roberto Abait
BFA Gabriela Victoria Walerko

COMITÉ ORGANIZADOR
Mag. Jorgelina Araceli Sciorra
Lic. María Victoria Iribas
Prof. Karen Grandez Ushñahua
Lic. Cristina Bartolotta
DCV. María Ramos
Lic. Fernando Severini
Lic. Cecilia Cappannini
Lic. Gabriela de la Cruz
Prof. Lucía Suárez Stanganelli
Prof. Alejandrina Aragón
Prof. Héctor Docters
Milena García Leguizamón

IMAGEN DE LAS JORNADAS
Lic. Ro Barragán

DISEÑO DE LAS JORNADAS
DCV María Ramos

DISEÑO DEL LIBRO DE ACTAS
DCV Lucía Pinto

LUNES 14 DE OCTUBRE

Cátedra: Diseño en Comunicación Visual 1 B

Modera: Juan Pablo Fernández

Auditorio Peluso (Sede Fonseca)

Horario: 10 a 13 hs

NACIONALIZAR EL USO DEL LITIO COMO RECURSO ESTRATÉGICO PARA EL DESARROLLO DE LA ELECTROMOVILIDAD

Valentino Prez – Juan Pablo Fernández

ARGENTINA ELIGE EL CAMINO DE LA ELECTROMOVILIDAD

Paulina Perez Pomies - Ana Paula Bozzolo

LITIO Y ENERGÍA LIMPIA, UNA VISIÓN ESTRATÉGICA

Camila Antonella Ballbé - Gisela Mardon

LITIO COMO ENERGÍA LIMPIA

Nerina Barreiro - Karina Pachamé

LITIO, SOBERANÍA NACIONAL PARA EL FUTURO

Antonella Biondi - Mariana Yalet

DEFENDER NUESTRA SOBERANÍA SIGNIFICA QUERER A NUESTRO PAÍS

Francisca de Sagastizábal - Octavio Osores

DEL SUELO ARGENTINO HACIA UN FUTURO MÁS PRÓSPERO

Camila Inés Herrera - Agustina Fulgueiras

EL LITIO LE BRINDA A LA ARGENTINA INDEPENDENCIA ENERGÉTICA PARA LA PRODUCCIÓN DE COHETES

Juana Duffard Ricchetti - Bernarda Quiñones

CONOCER LOS AVANCES TECNOLÓGICOS DEL LITIO

Paulina Luengo - Enrique Horacio Morrone

USO DE LITIO COMO RECURSO ESTRATÉGICO NACIONAL
Julia Meoniz - Gabriela Elizabeth Gamoneda

LITIO, EL IMPULSO DE ARGENTINA HACIA EL MAÑANA
Tomás García - Fermín González Laria

EL LITIO COMO PORTAL HACIA LA ELECTROMOVILIDAD
Valentina Spina Citatti - Valeria Mannino

LA ARGENTINA Y LA REVOLUCIÓN ELÉCTRICA EN LA MOVILIDAD
Francisco Torres - Matías Montenegro

Cátedra: Seminario Prácticas integrales de diseño y comunicación (PRIN)

Moderan: Ángeles Navamuel - Damián Demaro
Aula 108 (Sede Fonseca)
Horario: 10 a 12 hs

¿QUIÉN TE CREES QUE SOS PARA DECIR ESTO?
María Agustina Prando - Ángeles Navamuel - Damián Demaro

Cátedra: Instrumento

Modera: Karina Daniec
Salón Auditorio (Sede Central)
Horario: 12. 30 hs

LA ADSCRIPCIÓN COMO UN ESPACIO DE FORMACIÓN: ANÁLISIS DE PROPUESTA DE CÁTEDRA Y EL DESAFÍO DE APRENDER A TOCAR UN INSTRUMENTO
Alejandro Nicolás Carciochi Rodríguez - Karina Daniec

Cátedra: Didáctica especial y Práctica de la Enseñanza

Modera: Patricia Belardinelli - Alejandra Catibiela
Aula 7 (Sede Fonseca)
Horario: 14 a 16 hs

ESCUELAS DE EDUCACIÓN ARTÍSTICA. TERRITORIOS DE PROFUNDIZACIÓN DE APRENDIZAJES

Julieta Pollan - Patricia Belardinelli

LAS POLÍTICAS CURRICULARES PARA LAS ESCUELAS DE EDUCACIÓN ARTÍSTICA Y SU IMPLEMENTACIÓN EN LAS AULAS: UN ANÁLISIS DE SUS RELACIONES A PARTIR DE LAS PRÁCTICAS DE ENSEÑANZA

Estefanía Ferrari - Carolina Nuñez - Alejandra Catibiela

Cátedra: Psicología del Arte

Modera: Laura Rey

Aula 105 (Sede Fonseca)

Horario: 14 a 18 hs

EL ARTE DEL RENACIMIENTO: ENTRE LO BELLO Y LO SINIESTRO

Luisina Bifaretti - Laura Mónica Rey

Cátedra: Historia del Arte IV-V

Moderan: Jorgelina Araceli Sciorra

Aula 105 (Sede Fonseca)

Horario: 14 a 18 hs

EL TRATAMIENTO DE LA ICONOGRAFÍA MARIANA EN LA EUROPA BARROCA: SIGLO XV- XVII

Luisina Bifaretti - Jorgelina Araceli Sciorra

ARTEMISIA DECAPITANDO A HOLOFERMES

Un acercamiento a la problemática de las “grandes artistas mujeres”

Charo Buitrón - Maitena Pérez Alonso - Jorgelina Araceli Sciorra

APOLO Y DAFNE. UNA VICTORIA FUGAZ

Alfonsina León - Francisca Pérez - Jorgelina Araceli Sciorra

LA PORTADA RETABLO DE LA IGLESIA DE SAN LORENZO DE CARANGAS: UN VÍNCULO ENTRE DOS MUNDOS EN LA AMÉRICA COLONIAL

Sofía Guerricaechevarría - Candela Pron - Fermín Filiberto - Jorgelina Araceli Sciorra

EL SINCRETISMO ICONOGRÁFICO ENTRE LA VIRGEN Y LA PACHAMAMA

Candela Azul Maggi - Matías Tortello Pérez - Luján Vazelle - Jorgelina Araceli Sciorra

CLARA PEETERS. REFLEJOS A TRAVÉS DEL TIEMPO

Marina Apollonio - Bárbara Paoloca - Juliana Rodriguez - Jorgelina Araceli Sciorra

---

Cátedra: Historia del Arte II

Moderan: Daniel Sánchez / Verónica Ríos

Aula 202 (Sede Fonseca)

Horario: 16 a 18 hs

CAPACOCHAS: OFRENDAS HUMANAS INCAICAS

Santiago Martinelli - Maitena Perez Alonso - Gabriela Scatena - Daniel J. Sánchez - Verónica G. Ríos

---

Cátedra: Historiografía del Arte II

Modera: Federico Ruvituso

Aula 202 (Sede Fonseca)

Horario: 16 a 18 hs

ORÍGENES DEL DIBUJO ANATÓMICO MEDIEVAL. MONDINO DI LUZZIO DESDE LA PERSPECTIVA DE LA CULTURA VISUAL

Milena García Leguizamón - Federico Ruvituso

Cátedra: Taller Básico Cerámica 1 y 2

Modera: Luján Podestá

Taller de Cerámica (Subsuelo, Sede Central)

Horario: 18 a 22 hs

YA VES TODO LO QUE ESTABA BAJO LLAVE

Camila Guerrero Dibbo - María Luján Podestá

CATARSIS. TANTO TIEMPO CREÍ QUE REALMENTE ME ESTABAS ABRIGANDO

Carolina “Cadenas” Caillaba - Marcelo P.R. Moviglia

PENSAMIENTO DE CARACOL

Camila Caffieri - Elena Ciocchini

PROYECTO ARGUMENTAL. MODA PESADA

María Lucaccini - Laura Ganado

MARTES 15 DE OCTUBRE

Cátedra: Tecnología Multimedial 4

Modera: Alejandro Seba

Aula 8 (Sede Fonseca)

Horario: 9 a 13 hs

TÉCNICAS DE REALIZACIÓN AUDIOVISUAL EN EL CORTOMETRAJE “IDALIA”

Melisa Díaz - Jorgelina Reynoso - Sofía Galdeano - Martina Pellegrino - Oriana Gómez - Carolina Vilois - Martina Fux - Abigail Bertelli - Valentina Urdiain - Eugenia Lima - Alejandro Seba

TÉCNICAS DE REALIZACIÓN AUDIOVISUAL EN EL CORTOMETRAJE “ATTE. HIPÓLITO”

Jazmín González - Juana Perone - Alejandro Seba

Cátedra: Producción y Análisis Musical V

Modera: Julio Schinca

Auditorio Anexo calle 8 (8 nº 1371)

Horario: 10 a 12 hs

EL ARTE DE LA ESTRATEGIA

Candela Molla Klein - Julio Schinca

EL FIN DEL MUNDO: UNA REFLEXIÓN SOBRE LOS LÍMITES

Carlos Galdeano-Julio Schinca

¿CÓMO SE COMPONE MÚSICA PARA LAS INFANCIAS?

Ludmila Magali Cingolani Guido - Facundo Ibarra Villamañe - Pamela Anahi Kubski Bucchino - Florencia Orué - Julio Schinca

EL SONAR DE LAS PALABRAS. DOS RECURSOS INTERPRETATIVO-COMPOSITIVOS PARA PRODUCIR SENTIDO EN EL MARCO DE LA CANCIÓN A PARTIR DE LA RELACIÓN FIGURA-FONDO

Julián Powell - Julio Schinca

LENGUAJE DE RITMO CON SEÑAS: IMPROVISACIÓN, TIEMPO Y FORMA

Micaela Monassi - Julio Schinca

LO MISMO NO ES IGUAL: NUEVAS POÉTICAS EN EL TANGO ACTUAL

Manuela Pérez Crispiani - Julio Schinca

Cátedra: Taller de Diseño en Comunicación Visual 5 D

Moderan: Julio Naranja- Iván Velázquez- Gabriela López

Aula 101 (Sede Fonseca)

Horario: 11 a 14 hs

INMIGRANTES DIGITALES

Federico M. Camblor Irrazabal - Julio C. Naranja - María Gabriela López

MUBA (MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES)

Juan David Chaparro - María Gabriela López

RITMO Y FORMA. REDISEÑO COMPLETO PARA EL CONSERVATORIO ASTOR PIAZZOLA

Juan Cruz Del Pino - Iván Velázquez - Danisa Di Tommaso

LUCES, CÁMARA, ACCIÓN. PROYECTO DE REDISEÑO DEL FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE DE MAR DEL PLATA

Juan Cruz Di Bastiano - Iván Velázquez - Danisa Di Tommaso

REVALORIZACIÓN DE LA AUTENTICIDAD Y POSITIVIDAD EN BRANDSEN

Valentina Echeverría - Emmanuel Tarelli

LA REVALORIZACIÓN DE LAS PERSPECTIVAS CINEMATOGRÁFICAS ARGENTINAS

Nicolás Iasenza - Julio C. Naranja - Emmanuel Tarelli

Cátedra: Historia de los Medios

Moderan: Marina Feliz - Gerardo Sánchez Olguín - Agustín Bucari

Aula 104 (Sede Fonseca)

Horario: 12 a 14 hs

IVÁN EL TERRIBLE Y SU HIJO IVÁN EL 16 DE NOVIEMBRE DE 1581. APROPIACIONES DE LA OBRA EN EL MARCO DE LA CULTURA VISUAL

Rodrigo Abel - Gerardo Sánchez Olguín

DEL ROMANTICISMO AL ARTE DIGITAL: UN ANÁLISIS DE *CAMINANTE SOBRE EL MAR DE NUBES* EN LA CULTURA VISUAL CONTEMPORÁNEA

Martina Méndez - Agustín Bucari

Cátedra: Historiografía del Arte I

Moderan: Rubén Ángel Hitz - Natacha Segovia

Aula 214 (Sede Central)

Horario: de 18 a 20 hs

EL ROMÁNTICO MAR. GENEALOGÍA DE LA NOVENA OLA

Rodrigo Abel - Rubén Ángel Hitz

UNA APROXIMACIÓN AL CAMPO DE LAS ARTES A MEDIADOS DE LAS DÉCADAS DE LOS SESENTA Y SETENTA EN ARGENTINA: VANGUARDIA, MEDIOS DE COMUNICACIÓN Y ARTE CORREO

Candela Vicente – Natacha Segovia

MUJERES Y ARTE EN ARGENTINA. EL CASO DE MARÍA OBLIGADO DE SOTO Y CALVO

Martina Méndez - Natacha Segovia

Cátedra: Seminario Música y Trabajo

Moderan: Joaquín Blas Pérez - Gisela Magri

Aula 202 (Sede Central)

Horario: 16 a 18 hs

PRECARIZACIÓN LABORAL EN EL EMPLEO ARTÍSTICO. EL CASO DE LXS DOCENTES DE LA EMMCOS EN CORONEL SUAREZ

Matías Frank - Joaquín Blas Pérez

BREVE DIAGNÓSTICO DEL TRABAJO CON LA MÚSICA EN LA LOCALIDAD DE NECOCHEA

Leandro Rodríguez - Joaquín Blas Pérez

ACUERDOS LABORALES Y LEY DE CUPO FEMENINO EN LA MÚSICA

Eugenio León de Prado - Jairo Salinas Cárdenas - Brian Alejandro Bopp - Gisela Magri

LA FIGURA DE EMPRENDEDOR EN LA ACTIVIDAD DEL DJ. REFLEXIONES ACERCA DEL RUBRO Y LA NECESIDAD DE CREAR ESPACIOS COLECTIVOS

Alejo Madrid - Gisela Magri

DINÁMICAS DE LAS RELACIONES LABORALES EN EVENTOS AUTOGESTIVOS. ESTUDIO DE CASO DEL EVENTO EN "LA MAGA, CLUB DE ARTE"

Camila Marino – Adriel Nicoletti – Gisela Magri

ENTRE LA MÚSICA, EL TRABAJO Y LAS REDES

Malen Ramírez - Leandro Vargas - Joaquín Blas Pérez

MIÉRCOLES 16 DE OCTUBRE

Cátedra: Teoría de la Historia

Moderan: Elena Sedán - Pilar Marchiano

Aula 104 (Sede Fonseca)

Horario: 10.30 a 12 hs

LÍMITES Y DESAFÍOS DEL ARCHIVO DEL MUSEO DE ARTE Y MEMORIA. REFLEXIONES DESDE LA MUESTRA «CUATRO MIRADAS, CUATRO FOTÓGRAFOS»

Mariana Goya - Josefina Rivelli Esponda - Miguel Ángel Rivero - Pilar Marchiano

CAMINOS. FOTOGRAFÍA Y ARCHIVO EN EL MUSEO DE ARTE Y MEMORIA

Pablo Meza - Alejandro Pignatelli - Vita Rocío Richetti - Elena Sedán

BORDANDO PASADOS Y PRESENTES: #INAKAYALVUELVE. EL ARCHIVO HISTÓRICO DEL MUSEO DE LA PLATA ACTIVADO POR SEBASTIÁN HACHER

Abril Ferreyra - Eliana Grilotti- Elizabeth Lima- Pilar Marchiano

ARCHIVAR LO EFÍMERO. COMPAÑÍA DE EXCURSIONES (1970), DE LUIS PAZOS, HÉCTOR PUPPO Y JORGE DE LUJÁN GUTIÉRREZ

Azul Maggi - Candela Pron - Luján Vazelle - Elena Sedán

ENTRE LA OBRA Y EL DOCUMENTO. EL GRUPO ESCOMBROS EN EL ARCHIVO Y CENTRO DE DOCUMENTACIÓN DEL IHAAA (FDA-UNLP)

Mariana Espejo - Tomás Riveros - Florencia Vaudagna - Elena Sedán -

LA REPRESENTACIÓN PICTÓRICA DEL PODER. LA FUNDACIÓN DE LA PLATA EN EL MUSEO Y ARCHIVO HISTÓRICO DARDO ROCHA

Julián Barbini - Abril Legarralde - Silvina Oviedo - Pilar Marchiano

LOS NOMBRES DES-ARCHIVADOS. LA COLECCIÓN DE PUBLICACIONES DE ARTE IMPRESO DEL ARCHIVO DE ARTE DEL CENTRO DE ARTE DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

Serena Coria - Valentina Moya - Francisca Perez - Elena Sedán - Pilar Marchiano

LA DISTANCIA DE UN OCÉANO, LA CERCANÍA DE UNA HISTORIA. TENSIONES LATENTES EN LA DISTRIBUCIÓN E INTERPRETACIÓN DEL ARCHIVO DEL MUSEO DE LA PLATA

Tatiana Batista - Miranda Barcia Salvatori - Isabel Navales - Pilar Marchiano - Elena Sedán

---

Cátedra: Producción de Textos A

Modera: Mariela Alonso

Aula 201 (Sede Fonseca)

Horario: 12 hs a 14 hs

LA FUERZA DISCURSIVA DEL CUERPO: UNA REFLEXIÓN DESCOLONIAL SOBRE LAS PERSPECTIVAS, REPRESENTACIONES, RELACIONES Y RE-CONOCIMIENTOS DE LA FIGURA HUMANA EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO ARGENTINO

Pilar Jofré Vidal - Martín Calabrese - Mariela Alonso

“TALENTO” Y “BELLEZA”: ANÁLISIS DE EXPERIENCIAS DE ENSEÑANZA ARTÍSTICA EN LA EDUCACIÓN FORMAL DESDE UNA PERSPECTIVA DESCOLONIAL

Rocío Cecilia Machado - Gerardo Sánchez Olguín - Mariela Alonso

SUBALTERNIDAD Y FORCLUSIÓN EN LAS VOCES FEMENINAS DE LA NOVELA *THE WOMAN WARRIOR. MEMORIES OF A CHILDHOOD AMONG GHOSTS* (1976) DE MAXINE HONG KINGSTON

Sofía Marturet - Pamela Dubois - Mariela Alonso

Cátedra Historia de las Artes Visuales 3

Modera: Rocío Sosa

Aula 201 (Sede Fonseca)

Horario: 12 hs a 14 hs

INTERSECCIONES CRÍTICAS Y DESCOLONIALES: ANÁLISIS DE LOS VÍNCULOS ESTÉTICO-ARTÍSTICOS ENTRE LOS FOTOMONTAJES DE GRETE STERN (1948-1952) Y LOS COLLAGES/ENSAMBLAJES DE ANTONIO BERNI (1962-1971)

Rocio Arriagada - Rocío Sosa - Mariela Alonso

MIRADAS CRÍTICAS DEL ARTE EN EL ESPACIO PÚBLICO: MONUMENTOS Y ACTIVISMOS COMO EXPERIENCIAS DESCOLONIALES

Angélica Valentina Cuesta Casas - Rocío Sosa - Mariela Alonso

REPRESENTACIONES PICTÓRICAS DEL TEXTIL EN MARÍA DE OBLIGADO Y ANTONIO BERNI: CONSTRUCCIÓN DE UNA IDENTIDAD EN LOS MÁRGENES DEL ARTE ARGENTINO DEL SIGLO XX DESDE UNA MIRADA DESCOLONIAL Y FEMINISTA

Estefanía Ferrari - Rocío Sosa - Mariela Alonso

Cátedra: Epistemología de las Ciencias Sociales

Modera: Lucía Álvarez

Aula: 112 (Sede Central)

Horario: 14 a 18 hs

EL SILENCIO ES UN CUERPO QUE CAE: DE ARCHIVOS PERSONALES Y MEMORIAS COLECTIVAS

Bárbara Iribe - Tomás Ramírez - Lucía Álvarez

LA MEMORIA EN MOVIMIENTO: ABRIR DANZA ABIERTA COMO TESTIMONIO CULTURAL DE LA MEMORIA COLECTIVA RESPECTO A LA ÚLTIMA DICTADURA CÍVICO-MILITAR

Sofía Beatriz Campos – Sofía Raier – Irene Scotti Donnantuoni - Agustina Fiorella Zanazzo– Lucía Álvarez

POSTALES DE UNA MADRE

Charo Buitrón - Federico Gómez Rial - Ulises Lavat Dumucet - Maitena Pérez Alonso - Lucía Álvarez

---

Cátedra: Tecnología Multimedial 3

Modera: Daniel Reinoso

Aula 202 (Sede Fonseca)

Horario: 18 a 22 hs

REPRESENTACIÓN DE SONOMONTAJE ILUSTRADO: *PEQUEÑECES TEMPORALES*

Lisandro Aguiar - Mercedes Amiel - Guadalupe Andrés - Juan Marcos Lutz - Daniel Reinoso

REPRESENTACIÓN DE SONOMONTAJE ILUSTRADO: *SINTONIZANDO DESDE MARTE*

Nayla Belén Aguilar - Victoria Besnati - María Grassi - Paloma Pousa - Federico Torres

REPRESENTACIÓN DE SONOMONTAJE ILUSTRADO: *SOMOS TODOS*

Mauro Scaffidi - Tatiana Segundo - Aylén Zegarra García - Melina Zujew - Daniel Reinoso

JUEVES 17 DE OCTUBRE

Cátedra: Arte contemporáneo B

Modera: Noelia Zussa

Aula 1. (Sede Central)

Horario: 10 a 12 hs

SIMBIOSIS: PLANTAS NOMADAS

Romina Chininin - Natalia Bernardino - Antonella Bagliani Pilatti - Patricia Alonso Milagros Aguilera - Jessica Carlei Palay - Noelia Zussa

Cátedra: Lenguajes musicales contemporáneos II

Modera: Edgardo J. Rodríguez

Aula 106 (Sede Central)

Horario: 14 a 16 hs

EL TRATAMIENTO DE LAS ALTURAS EN “ARENAS” DE M. ETKIN

Adolfo César De Boeck - Edgardo J. Rodríguez

LA RELACIÓN CONTINUIDAD-DISCONTINUIDAD Y SU IMPLICANCIA EN LA ESTRUCTURACIÓN FORMAL EN IRT-BMT DE MARIANO ETKIN.

Federico Gabriel Weber - Edgardo J. Rodríguez

ANÁLISIS DE LA TEXTURA Y LINEALIDAD EN CAMINOS DE CAMINOS

Carmen Crespo - Edgardo J. Rodríguez

DISTANCIAS, UN ANÁLISIS DE LA OBRA PARA PIANO DE MARIANO ETKIN

Emilia Abiusso - Edgardo J. Rodríguez

PROCESOS DISCURSIVOS EN LOS CADADÍAS

Lautaro Russell - Edgardo J. Rodríguez

Cátedra: Estética

Moderan: Federico Sagaspe – Gabriel Cercato

Aula 105 (Sede Fonseca)

Horario: 14 a 16 hs

DIFUNTA CORREA, UNA MIRADA DESDE AMÉRICA PROFUNDA

María Juliana Rodríguez - Gabriel Cercato

ESA HORRIBLE FORTALEZA, O LA ANIQUILACIÓN DE LO DIONISIACO COMO DISOLUCIÓN DE LO HUMANO

Tomás Ramírez - Federico Sagaspe

GENEPIL DE MONGOLIA Y LA INVISIBILIZACIÓN DE LA EXTERIORIDAD. UNA MIRADA DESDE EL PENSAMIENTO DE DUSSEL Y KUSCH

Milena García Leguizamón - Gabriel Cercato

Cátedra: Historia del Arte 6 y 7

Modera: Fabiana di Luca

Aula 214 (Sede Central)

Horario: 14 a 16 hs

ENTRE LA BARBARIE Y LA DOMESTICACIÓN

Usos iconográficos de la figura del gaucho en la revista Caras y Caretas en 1910

Yasmin Angelozzi Oliva – Fabiana di Luca

OSCURIDADES INSONDABLES PARA LAS LUCES MÁS BRILLANTES.

Las representaciones de seres sobrenaturales y monstruosos en diversos soportes durante el siglo XIX. Utilización de la luz y la sombra como recurso visual y poético.

Virginia Agretti – Isabel Navales – Fabiana di Luca

UN PAÍS HECHO DE CIELO, ÁRBOLES Y NUBES
La mirada del arte nacional a través de la representación de la naturaleza en tres paisajes de Prilidiano Pueyrredón.

Virginia Agretti – Fabiana di Luca

EL CANON ENTRE LOS YUYOS: PAISAJISMO Y ESCULTURA CLÁSICA EN LAS ESTANCIAS ARGENTINAS DEL SIGLO XIX

Tomás Darío Riveros – Fabiana di Luca

Cátedra: Estética/Fundamentos Estéticos

Moderan: Silvia García - Alejandrina Aragón - Lucía Stanganelli

Auditorio Sede Fonseca

Horario: 14 a 16 hs

***ERROR CUATRO*: ESPERIMENTACIÓN FORMAL Y SUBJETIVIDAD POLÍTICA**

Antonia Carrasco - Alex Guzmán - Lucas Sanzana - Renato Simonini - Paula Veronesi – Jorgelina Araceli Sciorra

DESAFÍOS ESCENOGRAFICOS URBANOS. LA TRADICIÓN DE LOS MUÑECOS EN LA CIUDAD DE LA PLATA

Cecilia Carolina Paola - María Gabriela de la Cruz

LOS ENREDOS DEL ARTE CONTEMPORÁNEO

Agustina Gómez Bazán - Josefina Cubisino - Rocío Tamara Céspedes - Jorgelina Araceli Sciorra

CUANDO NADIE ESTÁ MIRANDO

Idearios estéticos sobre la potencia de "Fantasmático": una obra audiovisual des-industrializada en el colmo de las máquinas

Natalia Fernández Roig - Nahuel Lahora - Gabriel Alberto Pardo - Gabriela Victoria - Walerko

DEL PAPEL A LA PANTALLA

Bernardo Moreira - Aldana Pro - María Alejandrina Aragón

ASÍ SOMOS, UN FUEGO. POETAS DE LA BARBARIE

Renata Camilletti - Carmen Durante - Daniel Falcón - Lucía G. Suarez Stanganelli

---

Cátedra: Estética/Fundamentos Estéticos

Moderan: Cecilia Cappannini - Héctor Docters

Aula 9 (Sede Fonseca)

Horario: 16 a 18 hs

LA PRESENCIA EXTENSA DE UN LISTADO ES LA AUSENCIA DE LO INABARCABLE DE LA MEMORIA

Ludmila Levin – Aldana Maidana - Sofía Ninno - Alba Pezzani - Juana Rinque - Cecilia Cappannini

LO INTOLERABLE DEL ARTE CONTEMPORÁNEO EN UNA MUJER INEXTINGUIBLE

Martina Bastard - Marcos Buscaglia – María Macarena Orduna Bigliardi – Selena Abril Cea - Cecilia Cappannini

PRODUCCIÓN PERIFÉRICA: ¿ES POSIBLE RESQUEBRAJAR UNA MATRIZ ENQUISTADA EN EL SENTIDO COMÚN?

Ludmila Fontana - Lucía Carrizo - Lucía Carciofi - Cecilia Cappannini

LA ESTÉTICA POSMODERNA COMO UNA EXPERIENCIA DE AUTODESCUBRIMIENTO

Nicolás Carciochi - Danna Faioli - Miqueas Jorquera - Carlos Fidel Kuong - Ayelén Sanz- Héctor Docters

Cátedra: Estética/Fundamentos Estéticos

Moderan: María Gabriela de la Cruz – Jorgelina Quiroga

Aula 101 (Sede Central)

Horario: 16 a 18 hs

SURREALISMO Y SALUD MENTAL

Abril Romagnoli - María Gabriela de la Cruz

COMPONER EN EL MUNDO MODERNO

Bautista Krotter - Ary Marotte - Juan Gabriel García - Mateo Cuiza - Jorgelina Quiroga

---

Cátedra: Estética/Fundamentos Estéticos

Modera: Gabriela Victoria

Aula 10 (Sede Fonseca)

Horario: 16 a 18 hs

ODISEA VAQUERA: COMEDIA Y HUMOR EN UN WESTERN ARGENTINO

Valentina Olivi - Agustín Rolon - Luz Iriarte - Gabriela Victoria-Walerko

PARA NOSOTROS, NICOLÁS: LA REPRESENTACIÓN DE LA IDENTIDAD EN SU RELACIÓN A LA BÚSQUEDA DE LOS ORÍGENES

Jessica Hernández - Juan E. Di Palma - Lucila I. López - María L. Re - Yanina da Costa - Gabriela Victoria - Walerko

---

Cátedra: Historia de la Música II

Modera: Paula Cannova

Aula 1 (Sede Fonseca)

Horario: 18 a 20 hs

ANÁLISIS INTEGRAL DE LA COMPETENCIA *COROS* Y DEL REPERTORIO MUSICAL UTILIZADO EN EL FESTIVAL EISTEDDFOD REALIZADO EN CHUBUT DURANTE LOS ÚLTIMOS DIEZ AÑOS (2014 - 2024)

Lucía Pope Velasco - María Paula Cannova

Taller de Diseño en Comunicación Visual 4 A

Moderan: Agustina Rivadulla - Sebastián Vanini

Aula 3 (Sede Fonseca)

Horario: 15 a 18 hs

BICITOUR

Paola Acevedo - Lucía Carrera - María Giles - Agustina Rivadulla

¿DÓNDE COMEMOS HOY?: UNA PROPUESTA QUE INCENTIVA EL CONSUMO GASTRONÓMICO EN LA CIUDAD DE LA PLATA

Rocío Laiño - Sofía Mercante - Romina Rivas - Sebastián Vanini

VIERNES 18 DE OCTUBRE

Cátedra: Música Incidental

Moderan: Daniel Reinoso – Pablo Loudet

Aula 101 (Sede Central)

Horario: 8 a 10 hs

MÚSICA Y TEATRO: *DIADELO*

Hernán Barrionuevo - Juan Camilo Rojas - Pablo Loudet

MÚSICA Y TEATRO: *LA FIESTA DE UNOS POCOS*

Juan Acconci - Christopher D'Aloisio - Daniel Reinoso

Cátedra: Seminario 2/ Diseño en Comunicación Visual

Modera: Valentina Perri

Aula 104 (Sede Fonseca)

Horario: 14 a 16 hs

PACKAGING EXPANDIDO. NARRATIVAS QUE VAN MÁS ALLÁ DE LO IMPRESO

Thaís Carrera Bogarin - Ailén Cavanna – Melany Pedraza - Carola Tiberi - Melanie Vera – Valentina Perri

---

Cátedra: Teoría de la Práctica Artística (Artes Plásticas - Diseño Multimedial)

Modera: Nazarena Mazzarini

Auditorio Gleyzer (Sede Fonseca)

Horario: 15.30 a 16 hs

EL ÑANDUTI Y SUS SIGNIFICACIONES EN EL BARRIO ALEGRE

Martina Coronel Arribas - María Nazarena Mazzarini

Historia del Cine y las Artes Audiovisuales 1

Modera: Pablo Ceccarelli

Auditorio Peluso (Sede Fonseca)

Horario: 15 a 18 hs

EN LA VUELTA AL NIDO NO HAY COMPADRITOS

Juan de la Cruz - Pablo Ceccarelli

Cátedra: Música y Medios

Modera: Daniel Duarte Loza

Aula 101 (Sede Central)

Horario: 14 a 16 hs

DE UNA PLAZA DE BUENOS AIRES AL MUNDO Y A LA MASIVIDAD DE YOUTUBE Y SPOTIFY.

TRANSICIONES DEL FREESTYLE AL TRAP A TRAVÉS DE LA PRODUCCIÓN MUSICAL

Nicolás Lingeri - Daniel Duarte Loza - María Gabriela de la Cruz

Cátedra: Historia del Diseño Industrial

Modera: Mariano Aguyaro

Aula 7 (Sede Fonseca)

Horario: 16 a 18 hs

DISEÑO, TEJIDOS Y PRODUCCIÓN DE OBJETOS EN COMUNIDADES ORIGINARIAS. REVALORIZACIÓN DE SABERES ANCESTRALES COMO APORTES PARA EL CAMPO DISCIPLINAR DISEÑO INDUSTRIAL. EL CASO DE LAS COMUNIDADES QOM, WICHÍ Y MAPUCHE

María Alejandra Rodríguez - Mariano Aguyaro

LA APLICACIÓN DE LA PAREIDOLIA EN EL DISEÑO DE LAS ÓPTICAS DE LOS AUTOMÓVILES DE LAS MARCAS LÍDERES DE VENTAS EN ARGENTINA

Morena Tolazzi - Mariano Aguyaro

EL DISEÑO DE LOS ASIENTOS EN LOS TRENES ARGENTINOS DEL AMBA. PROXEMIA EN EL TRANSPORTE PÚBLICO COMO MATERIALIZACIÓN DEL DISCURSO POLÍTICO. DESDE 1930 HASTA LA ACTUALIDAD

Antonela Scarponi - Mariano Aguyaro

SÁBADO 19 DE OCTUBRE

Cátedra: Epistemología

Modera: Sofía Delle Donne

Aula 7 (Sede Fonseca)

Horario: 9 a 11 hs

SAPIENOSIS: EL CAUTIVERIO DE LA VIDA HUMANA. INVESTIGACIÓN EN ARTES

Lautaro Contreras - Sofía Delle Donne

NACIONALIZAR EL USO DEL LITIO COMO RECURSO ESTRATÉGICO PARA EL DESARROLLO DE LA ELECTROMOVILIDAD

Valentino Prez - Juan Pablo Fernández

Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Artes

Resumen

Este documento presenta el diseño y diagramación de un afiche temático elaborado como trabajo final integrador en la Cátedra de Diseño 1B. El objetivo de este trabajo es representar una temática social y solidaria.

El afiche ha sido creado por el alumno Valentino Prez y se enfoca en el Litio y la Soberanía Energética.

El trabajo nos brinda información sobre el Centro Tecnológico Aeroespacial (CTA) el cuál desarrolla desde el año 2003 tecnología para la electromovilidad. Han estado trabajados con Litio para desarrollar baterías con aplicaciones en movilidad terrestre y espacial.

El alumno muestra el paso de la Argentina sobre un salar, lugar donde se extrae el litio, a través de una marca de rueda, haciendo referencia a la electromovilidad aplicada en automóviles.

El trabajo se caracteriza por un pleno casi de detalle del suelo del salar, con una tonalidad gris clara, casi blanca.

Se ha trabajado con la verticalidad, en dirección hacia arriba y la derecha, como una forma de hablar del avance al futuro. Los elementos utilizados para dicho propósito es la marca de una rueda, cuyo dibujo deja una estela de color celeste, blanca y amarilla, como claro referente de la bandera Argentina y la Soberanía de nuestro país sobre el Litio.

Dentro de la marca que ha dejado la rueda, podemos destacar que el color amarillo, que hace referencia al sol de nuestra bandera, también hace referencia al color de la energía, puesto que la forma que contiene dicho color es la de un rayo, claro símbolo de la electricidad.

En cuanto a la diagramación está realizada a una columna central que refuerza el paso del automóvil hacia la derecha y arriba. La tipografía es san serif para todo el texto. El título tiene un refuerzo semántico muy sutil, ya que lo que se buscó es mostrar la forma de una pila con la palabra “LITIO”, siendo la letra “o” el polo positivo de dicha pila.

Palabras clave

Nacional, recurso, electromovilidad, crecimiento, litio.

LITIO
y soberanía
energética
Un desarrollo sostenible
para la electromovilidad
El Centro Tecnológico Aeroespacial (CTA) desde el año 2007 desarrolla electromovilidad. En 2003, sus investigadores comenzaron a trabajar en aplicaciones de litio, estudiando y desarrollando baterías con base en dicho recurso, para aplicaciones terrestres y espaciales. Asimismo, divulgan y transfieren socialmente información acerca del litio como recurso estratégico. Con sus desarrollos han favorecido la construcción de vehículos eléctricos realizados por empresas.
Todo el trabajo ha evidenciado la necesidad de creación de leyes que nacionalicen al litio; a favor de la electromovilidad y la necesidad de declararlo como recurso estratégico.
#energíalimpia
1B cátedra fernández
Diseño en Comunicación Visual
FACULTAD DE ARTES
FACULTAD DE INGENIERÍA
UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

ARGENTINA ELIGE EL CAMINO DE LA ELECTROMOVILIDAD

Paulina Perez Pomies - Ana Paula Bozzolo

Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Artes

Resumen

Este documento presenta el diseño y diagramación de un afiche temático elaborado como trabajo final integrador en la Cátedra de Diseño 1B. El objetivo de este trabajo es representar una temática social y solidaria.

El afiche ha sido creado por la alumna Paulina Perez Pomies y se enfoca en el Litio y la Soberanía Energética.

El trabajo nos brinda información sobre el Centro Tecnológico Aeroespacial (CTA) el cuál desarrolla desde el año 2003 tecnología para la electromovilidad. Han estado trabajado con Litio para desarrollar baterías con aplicaciones en movilidad terrestre y espacial.

La alumna se planteó mostrar cómo la Argentina elige el camino hacia la energía limpia del litio en cuanto a la electromovilidad aplicada en automóviles.

El trabajo se caracteriza por la utilización de pocos recursos, que incluyen un fondo blanco y limpio, una ruta y un auto.

Se ha trabajado con la verticalidad, en dirección hacia arriba y la derecha, como una forma de hablar del avance al futuro. La ruta se bifurca mostrando las opciones que tiene, hacia un camino de contaminación y destrucción o hacia un camino ecológico y con futuro. Esta diferencia se ve en la simple utilización de los colores negro y verde. El fondo blanco transmite no sólo sencillez en el mensaje sino también refuerza el sentido de la utilización de la energía limpia.

Hay otros elementos que pasan a tener una lectura posterior y son las líneas del camino y el color del auto. Las líneas del camino se transforman en baterías de litio cuando están sobre el camino verde para reforzar el mensaje. En cuanto al auto tiene una tonalidad celeste como referente de la Soberanía Argentina.

En cuanto a los aspectos técnicos, la diagramación está realizada a dos columnas falsas. La tipografía es san serif para todo el texto, destacando el título y subtítulo con el mismo color verde el camino de la energía limpia. Dichos título y subtítulo tienen una tipografía con ciertos cortes diagonales que la hacen parecer más tecnológica, con la idea de mostrar el futuro con ese recurso.

Palabras clave

Argentina, litio, electromovilidad, energía, futuro.

Litio y soberanía energética

Un desarrollo sostenible para la electromovilidad

El Centro Tecnológico Aeroespacial (CTA) desde el año 2007 desarrolla electromovilidad. En 2003, sus investigadores comenzaron a trabajar en aplicaciones de litio, estudiando y desarrollando baterías con base en dicho recurso, para aplicaciones terrestres y espaciales. Asimismo, divulgan y transfieren socialmente información acerca del litio como recurso estratégico.

Con sus desarrollos han favorecido la construcción de vehículos eléctricos realizados por empresas.

Todo el trabajo ha evidenciado la necesidad de creación de leyes que nacionalicen al litio; a favor de la electromovilidad y la necesidad de declararlo como recurso estratégico.

1B cátedra fernández Diseño en Comunicación Visual

FACULTAD DE ARTES

CENTRO TECNOLÓGICO AEROESPACIAL

FACULTAD DE INGENIERÍA

UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

LITIO Y ENERGÍA LIMPIA, UNA VISIÓN ESTRATÉGICA

Camila Antonella Ballbé - Gisela Mardon
Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Artes

Resumen

Este documento presenta el trabajo de diseño y diagramación de un afiche como parte del trabajo final integrador de la materia *Diseño en Comunicación Visual 1B*. El objetivo es desarrollar una pieza comunicacional, en este caso un afiche, integrando todos los conocimientos teóricos y conceptuales adquiridos durante la cursada. Una característica destacada de este trabajo es la colaboración con un comitente real, abordando temáticas de relevancia social y/o solidaria.

El diseño de este afiche fue realizado por la alumna Camila Antonella Ballbé y se centra en la temática del *Litio y la Soberanía Energética*, según la propuesta provista por el Centro Tecnológico Aeroespacial (CTA) de la Facultad de Ingeniería de la UNLP.

La autora plantea un afiche que comunique la confianza en desarrollar y lanzar una estrategia energética limpia, con el litio como protagonista. Para expresar esta idea, la autora optó por un diseño simple y minimalista, donde se presenta una imagen retórica basada en la icónica representación de una batería. En lugar de las líneas de carga tradicionales, se utilizan automóviles que funcionarían con esa energía. La batería se muestra en carga completa, y uno de los automóviles emerge de ella, simbolizando la confianza y el avance hacia el futuro.

La gama cromática empleada incluye una base blanca, que transmite limpieza, seguridad y confianza; verde, que simboliza la sustentabilidad; y negro, que aporta firmeza. La composición de la imagen está estrechamente vinculada con la disposición tipográfica del título, subtítulo y texto de anclaje, lo que añade dinamismo a la propuesta.

Se utiliza una tipografía sans serif que comunica firmeza y modernidad. La diagramación se realiza sobre una diagonal ascendente, lo que refuerza una visión clara hacia el futuro.

Palabras clave

Soberanía, energía, litio, electromovilidad, Argentina.

LITIO
y SOBERANÍA ENERGÉTICA

Un desarrollo sostenible para la electromovilidad

El Centro Tecnológico Aeroespacial (CTA) desde el año 2007 desarrolla electromovilidad. En 2003, sus investigadores comenzaron a trabajar en aplicaciones de litio, estudiando y desarrollando baterías con base en dicho recurso, para aplicaciones terrestres y espaciales. Asimismo, divulgan y transfieren socialmente información acerca del litio como recurso estratégico. Con sus desarrollos han favorecido la construcción de vehículos eléctricos realizados por empresas.

Todo el trabajo ha evidenciado la necesidad de creación de leyes que nacionalicen al litio; a favor de la electromovilidad y la necesidad de declararlo como recurso estratégico.

1B cátedra fernández Diseño en Comunicación Visual

FACULTAD DE ARTES

CENTRO TECNOLÓGICO AEROESPACIAL

FACULTAD DE INGENIERÍA

UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

LITIO COMO ENERGÍA LIMPIA

Nerina Barreiro - Karina Pachamé

Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Artes

Resumen

Este documento presenta el trabajo de diseño y diagramación de un afiche como parte del trabajo final integrador de la materia *Diseño en Comunicación Visual 1B*. El objetivo es desarrollar una pieza comunicacional, en este caso un afiche, integrando todos los conocimientos teóricos y conceptuales adquiridos durante la cursada. Una característica destacada de este trabajo es la colaboración con un comitente real, abordando temáticas de relevancia social y/o solidaria.

El diseño de este afiche fue realizado por la alumna Nerina Barreiro y se centra en la temática del *Litio y la Soberanía Energética*, según la propuesta provista por el Centro Tecnológico Aeroespacial (CTA) de la Facultad de Ingeniería de la UNLP.

La autora plantea un afiche que comunique la relevancia del litio como fuente de energía limpia. Para ello, diseñó una metáfora visual en la que se observa un automóvil que transita de un entorno oscuro (fondo negro, auto negro) hacia un escenario de limpieza y seguridad (fondo blanco, auto blanco).

La imagen del automóvil seleccionado es de características modernas, representando a aquellos vehículos que utilizan baterías de litio para su movilidad. Además, el auto blanco en un fondo del mismo color está envuelto por una cinta que emula la bandera argentina, lo que transmite: soberanía energética, confianza y seguridad en el futuro, dado que la cinta se extiende hacia el borde del afiche, sugiriendo continuidad.

El afiche posee una diagramación en diagonal ascendente, lo que comunica una visión clara hacia el futuro. Se emplean tipografías sans serif, que transmiten firmeza y modernidad. En cuanto a los colores tipográficos, se utilizan el verde y el azul, los cuales aluden tanto al litio como a la energía limpia.

La composición del título y subtítulo actúan como base y apoyo visual de la imagen principal, logrando que el mensaje del afiche se perciba de manera integral y coherente.

Palabras clave

Soberanía, energía, litio, electromovilidad, Argentina.

LITIO Y SOBERANÍA ENERGÉTICA

Un desarrollo sostenible para la electromovilidad

El Centro Tecnológico Aeroespacial (CTA) desde el año 2007 desarrolla electromovilidad. En 2003, sus investigadores comenzaron a trabajar en aplicaciones de litio, estudiando ydesarrollando baterías con base en dicho recurso, para aplicaciones terrestres y espaciales. Asimismo, divulgan y transfierensocialmente información acerca del litio como recurso estratégico.Con sus desarrollos han favorecido la construcción de vehículos eléctricos realizados por empresas. Todo el trabajo ha evidenciado la necesidad de creación de leyes que nacionalicen al litio; a favor de la electromovilidad y la necesidad de declararlo como recurso estratégico.

#ENERGÍALIMPIA

1B cátedra fernández Diseño en Comunicación Visual

FACULTAD DE ARTES

CENTRO TECNOLÓGICO AEROESPACIAL

FACULTAD DE INGENIERÍA

UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

LITIO, SOBERANÍA NACIONAL PARA EL FUTURO

Antonella Biondi - Mariana Yalet
Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Artes

Resumen

Este documento presenta el diseño y la diagramación de un afiche temático, elaborado como trabajo final integrador en la Cátedra de Diseño 1B. El objetivo es representar una temática de divulgación académica y de matriz productiva. El afiche, creado por la alumna Antonella Biondi, se centra en la difusión de las investigaciones sobre electromovilidad realizadas por el Centro Tecnológico Aeroespacial (CTA) de la Facultad de Ingeniería de la UNLP, basadas en el uso de baterías de litio y sus diversas aplicaciones.

El diseño busca promover el reconocimiento de este elemento como un recurso estratégico nacional. Para la composición se utilizó una grilla inclinada, lo que generó una estructura dinámica que desafía la rigidez de las formas tradicionales, permitiendo mayor libertad creativa, movimiento, y modernidad en el diseño. La figura del mapa de la República Argentina sirve como base para la estructura tipográfica y define el eje de inclinación. El título presenta un juego de lectura en diferentes direcciones, aportando dinamismo y sofisticación. La paleta de colores, con tonos claros de verde y azul, está íntimamente relacionada con el color natural del litio y la bandera nacional, respectivamente. Se destaca en azul la zona del “triángulo del litio” argentino, que, por yuxtaposición, se vincula visualmente con el título. El sol de la bandera reemplaza la letra “o”, subrayando el concepto de soberanía. Además, de la zona destacada emergen vías electrónicas que evocan las placas de circuitos alimentados por litio. La obra combina referencias directas al uso del litio y su relación con la soberanía energética argentina, integrándolas en una estética innovadora que atrae la atención, y organiza visualmente la información de manera efectiva, optimizando la jerarquización de la información.

Palabras clave

Litio, Argentina, soberanía, electromovilidad, futuro.

LITIO
Y SOBERANÍA
ENERGÉTICA
#energialimpia
Un desarrollo sostenible
para la electromovilidad
El Centro Tecnológico Aeroespacial (CTA) desde el año 2007 desarrolla electromovilidad. En 2003, sus investigadores comenzaron a trabajar en aplicaciones de litio, estudiando y desarrollando baterías con base en dicho recurso, para aplicaciones terrestres y espaciales. Asimismo, divulgan y transfieren socialmente información acerca del litio como recurso estratégico. Con sus desarrollos han favorecido la construcción de vehículos eléctricos realizados por empresas.
Todo el trabajo ha evidenciado la necesidad de creación de leyes que nacionalicen el litio; a favor de la electromovilidad y la necesidad de declararlo como recurso estratégico.
1B cátedra fernández
Diseño en Comunicación Visual
FACULTAD DE ARTES
CENTRO TECNOLÓGICO AEROESPACIAL
FACULTAD DE INGENIERÍA
UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

DEFENDER NUESTRA SOBERANÍA SIGNIFICA QUERER A NUESTRO PAÍS

Francisca de Sagastizábal - Octavio Osores
Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Artes

Resumen

Este documento presenta el diseño y diagramación de un afiche temático elaborado como trabajo final integrador en la Cátedra de Diseño 1B. El objetivo de este trabajo es representar una temática de divulgación académica y de matriz productiva.

El afiche ha sido creado por la alumna Francisca de Sagastizábal y se enfoca en la difusión de las investigaciones sobre electromovilidad efectuadas por el Centro Tecnológico Aeroespacial dependiente de la Facultad de Ingeniería de la Universidad Nacional de La Plata en base a la aplicación de litio, estudiando y desarrollando baterías para diversas aplicaciones, además de impulsar la divulgación de que este mineral sea considerado recurso estratégico. .

Tomando como eje el tema aeroespacial, el diseño de la pieza gráfica se caracteriza por su dinamismo en la composición de la imagen, caracterizado por una representación de la escarapela nacional (recurso simbólico que refuerza el carácter nacional del proyecto) imitando la estela de la propulsión del cohete Tronador (cuyas baterías de litio son producidas en dicho centro), con el título acompañando a esta forma elíptica, de manera tal que refuerza el impacto visual. La elección tipográfica acompaña a la composición de la imagen aportando un rasgo de modernidad.

En cuanto al desarrollo del texto, se utilizó una diagramación a una columna, lo que aporta la idea de solidez visual.

Por otra parte, se emplea una paleta cromática en donde se destacan los azules y celestes, con el blanco como subordinado y el amarillo como acento, rememorando los colores de la bandera argentina.

Esta toma de partido implica una comunicación clara sobre los objetivos del programa de electromovilidad, tomando al desarrollo aeroespacial y el uso del litio como tema principal para una comunicación eficaz.

Palabras clave

Litio, Argentina, soberanía, electromovilidad, ingeniería

LITIO Y SOBERANÍA ENERGÉTICA
LITIO
#energíalimpia
Un desarrollo sostenible para la electromovilidad
El Centro Tecnológico Aeroespacial (CTA) desde el año 2007 desarrolla electromovilidad. En 2003, sus investigadores comenzaron a trabajar en aplicaciones de litio, estudiando y desarrollando baterías con base en dicho recurso, para aplicaciones terrestres y espaciales. Asimismo, divulgan y transfieren socialmente información acerca del litio como recurso estratégico.
Con sus desarrollos han favorecido la construcción de vehículos eléctricos realizados por empresas.
Todo el trabajo ha evidenciado la necesidad de creación de leyes que nacionalicen al litio; a favor de la electromovilidad y la necesidad de declararlo como recurso estratégico.
1B cátedra fernández
Diseño en Comunicación Visual
FACULTAD DE ARTES
CENTRO TECNOLÓGICO AEROESPACIAL
FACULTAD DE INGENIERÍA
UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

.

DEL SUELO ARGENTINO HACIA UN FUTURO MÁS PRÓSPERO

Camila Inés Herrera - Agustina Fulgueiras

Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Artes

Resumen

Este documento aborda el diseño y la diagramación de un afiche temático elaborado como trabajo final integrador en la Cátedra de Diseño 1B en el año 2023. El objetivo de este trabajo es representar un mensaje propuesto por el estudiante en base a una temática social propuesta por la cátedra.

El afiche ha sido creado por Camila Inés Herrera y se enfoca en la potencialidad del Litio como recurso natural estratégico para la Soberanía Energética.

El trabajo nos brinda información sobre el Centro Tecnológico Aeroespacial (CTA) el cuál desarrolla desde el año 2003 tecnología para la electromovilidad. Desde este espacio han estado trabajando con Litio para desarrollar baterías con aplicaciones en movilidad terrestre y espacial.

El estudiante elige mostrar una batería eléctrica representada en forma de pila para referenciar la posibilidad de tener este tipo de desarrollos en el país. Esta pila es de color celeste y blanca, está mostrada como imagen central, ubicada en un salar, que es el lugar del cual se extrae el litio. El fondo que acompaña esta imagen es el cielo celeste, que al contrastar con el blanco del horizonte, hace alusión a los colores nacionales de la bandera Argentina. La pila tiene un resplandor que la cubre desde atrás y resalta su brillo. Esta presentación de un elemento tan simple y fácil de decodificar, con esta propuesta cromática, exalta la producción de pilas como un elemento valioso y su producción en el país como una posibilidad estratégica para aprovechar. La imagen se presenta de manera central, potenciando el valor de la pila y el litio del salar.

La diagramación funciona como apoyo de la propuesta. El título refuerza el entendimiento del mensaje y acompaña la imagen por proximidad y color, generando una primera jerarquía de texto. Se presenta con una tipografía sans serif, bold y expandida. El subtítulo y el texto de desarrollo refuerzan la centralidad y el apoyo al elemento central. Se presenta en una tipografía san serif que acompaña al título sin competir con el peso que genera desde su gris tipográfico.

Palabras clave

Soberania, futuro, recursos naturales, prosperidad.

LITIO
Y SOBERANÍA
ENERGÉTICA
Un desarrollo sostenible para la electromovilidad
El Centro Tecnológico Aeroespacial (CTA) desde el año 2007 desarrolla electromovilidad. En 2003, sus investigadores comenzaron a trabajar en aplicaciones de litio, estudiando y desarrollando baterías con base en dicho recurso, para aplicaciones terrestres y espaciales. Asimismo, divulgan y transfieren socialmente información acerca del litio como recurso estratégico. Con sus desarrollos han favorecido la construcción de vehículos eléctricos realizados por empresas. Todo el trabajo ha evidenciado la necesidad de creación de leyes que nacionalicen al litio; a favor de la electromovilidad y la necesidad de declararlo como recurso estratégico.
#energialimpia
1B cátedra fernández
Diseño en Comunicación Visual
FACULTAD DE ARTES
CENTRO TECNOLÓGICO AEROESPACIAL
FACULTAD DE INGENIERÍA
UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

EL LITIO LE BRINDA A LA ARGENTINA INDEPENDENCIA ENERGÉTICA PARA LA PRODUCCIÓN DE COHETES

Juana Duffard Ricchetti - Bernarda Quiñones

Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Artes

Resumen

Este documento expone el diseño y la diagramación de un afiche desarrollado como trabajo final integrador en la Cátedra de Diseño 1B. El propósito de este proyecto es reflejar una temática con un enfoque social y solidario.

El afiche fue creado por la alumna Juana Duffard Richetti y se enfoca en la difusión de las tecnologías aeroespaciales como lanzadores satelitales y satélites, como así también el rol fundamental y protagónico del litio para hacer realidad estos proyectos. Contó con la información del Centro Tecnológico Aeroespacial (CTA), de la Facultad de Ingeniería de la Universidad Nacional de La Plata para ampliar su investigación.

El diseño del afiche presenta una imagen compositiva impactante que utiliza una metáfora visual para comunicar su mensaje de manera efectiva. El foco está en la imagen de un cohete espacial, símbolo del desarrollo tecnológico y científico del país, despegando con firmeza hacia el espacio. Desde un ángulo picado se resalta la fuerza del despegue, y la estela de humo que deja el cohete recrea la silueta de Argentina en el mapa, subrayando la capacidad del país para impulsar innovaciones hacia el espacio.

La paleta de colores fríos, dominada por un fondo azul que evoca el cielo, junto con matices de blanco y gris que representan el humo y los materiales aeroespaciales, refuerza la idea de una Argentina en ascenso en el ámbito espacial. La diagramación clara con jerarquías bien definidas y una tipografía Sans Serif, asegura que cada elemento acompañe la imagen principal, dirigiendo la atención del espectador hacia lo esencial del mensaje.

Palabras clave:

Aeroespacial, litio, energía, soberanía, electromovilidad.

LITIO Y
SOBERANÍA
ENERGÉTICA
Un desarrollo sostenible
para la electromovilidad
El Centro Tecnológico Aeroespacial (CTA) desde el año 2007desarrolla electromovilidad. En 2003, sus investigadores comenzaron a trabajar en aplicaciones de litio, estudiando y desarrollando baterías con base en dicho recurso, para aplicaciones terrestres y espaciales. Asimismo, divulgan y transfieren socialmente información acerca del litio como recurso estratégico. Con sus desarrollos han favorecido la construcción de vehículos eléctricos realizados por empresas.
Todo el trabajo ha evidenciado la necesidad de creación de leyes que nacionalicen al litio; a favor de la electromovilidad y la necesidad de declararlo como recurso estratégico.
#ENERGÍALIMPIA
1B cátedra fernández
FACULTAD DE ARTES
FACULTAD DE INGENIERÍA
UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

CONOCER LOS AVANCES TECNOLÓGICOS DEL LITIO

Paulina Luengo - Enrique Horacio Morrone

Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Artes

Resumen

Este documento presenta el diseño y diagramación de un afiche temático elaborado como trabajo final integrador en la Cátedra de Diseño 1B. El objetivo de este trabajo es representar una temática de divulgación académica y de matriz productiva.

El afiche ha sido creado por la alumna Paulina Luengo y se enfoca en la difusión de las investigaciones sobre electromovilidad efectuadas por el Centro Tecnológico Aeroespacial dependiente de la Facultad de Ingeniería de la Universidad Nacional de La Plata en base a la aplicación de litio, estudiando y desarrollando baterías para diversas aplicaciones, además de impulsar la divulgación de que este mineral sea considerado recurso estratégico.

Tomando como eje central la electromovilidad, el diseño del afiche presenta una fotocomposición en la que en primer plano se observa un auto eléctrico con sus baterías, situados en el centro de la escena de un contexto urbano, pero sin perder ciertos rasgos que evocan a las salinas de donde se extrae el litio. En la batería se observa la bandera argentina. Se emplea una paleta cromática en la que destacan los azules, grises y blanco para terminar de reforzar y enfatizar el sentido de soberanía nacional sobre los recursos naturales. El texto aparece calado, enfatizando la palabra litio por tamaño y el uso de un refuerzo semántico. La diagramación es a una columna, ubicada en la parte superior de la imagen lo que aporta equilibrio y una sólida estructura visual.

Palabras claves

Litio, electromovilidad, soberanía, batería, bandera.

LITIO
y soberanía energética
#energíalimpia
Un desarrollo sostenible para la electromovilidad
El Centro Tecnológico Aeroespacial (CTA) desde el año 2007 desarrolla electromovilidad. En 2003, sus investigadores comenzaron a trabajar en aplicaciones de litio, estudiando y desarrollando baterías con base en dicho recurso, para aplicaciones terrestres y espaciales. Asimismo, divulgan y transfieren socialmente información acerca del litio como recurso estratégico. Con sus desarrollos han favorecido la construcción de vehículos eléctricos realizados por empresas. Todo el trabajo ha evidenciado la necesidad de creación de leyes que nacionalicen al litio, a favor de la electromovilidad y la necesidad de declararlo como recurso energético.
1B cátedra fernández
Diseño en Comunicación Visual
FACULTAD DE ARTES
FACULTAD DE INGENIERÍA
UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

USO DE LITIO COMO RECURSO ESTRATÉGICO NACIONAL

Julia Meoniz - Gabriela Elizabeth Gamoneda

Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Artes

Resumen

El presente escrito aborda el diseño global de un afiche como trabajo final integrador de la materia Diseño en Comunicación Visual 1B. El objetivo es integrar en una pieza de comunicación visual los contenidos conceptuales desarrollados durante la cursada, partiendo de una temática social y solidaria.

El afiche, elaborado por Julia Meoníz, se centra en el tópico del Litio y la Soberanía Energética, a partir de pautas estipuladas por la Cátedra e información provista por el Centro Tecnológico Aeroespacial (CTA) de la Facultad de Ingeniería de la UNLP.

Desde 2003, los investigadores del CTA trabajan en aplicaciones de litio, desarrollando baterías para electromovilidad terrestre y espacial.

La autora propone, mediante una metáfora visual, a Argentina como un “gran contenedor”, utilizando una representación lineal que contornea la silueta del país, con baterías “encendidas” en su interior. Se observan el uso de formas simples, un fondo pleno, imagen lineal y un acento de color para resolver sintéticamente el mensaje. La imagen se encuentra acompañada de un texto breve, que sirve de anclaje y completa el sentido de la propuesta.

La diagramación presenta una disposición a dos columnas: una para la imagen y otra para el texto, logrando una composición armónica y equilibrada visualmente. En la elección cromática prevalece el celeste, en segundo lugar el blanco y el amarillo como acento, referenciando los colores nacionales utilizados en nuestra bandera.

Palabras clave

Argentina, litio, electromovilidad, energía, soberanía.

Litio
y soberanía
energética
Un desarrollo sostenible para la electromovilidad
El Centro Tecnológico Aeroespacial (CTA) desde el año 2007 desarrolla electromovilidad. En 2003, sus investigadores comenzaron a trabajar en aplicaciones de litio, estudiando y desarrollando baterías con base en dicho recurso, para aplicaciones terrestres y espaciales. Asimismo, divulgan y transfieren socialmente información acerca del litio como recurso estratégico. Con sus desarrollos han favorecido la construcción de vehículos eléctricos realizados por empresas. Todo el trabajo ha evidenciado la necesidad de creación de leyes que nacionalicen al litio; a favor de la electromovilidad y la necesidad de declararlo como recurso estratégico.
#energíalimpia
1B cátedra fernández
Diseño en Comunicación Visual
FACULTAD DE ARTES
CENTRO TECNOLÓGICO AEROESPACIAL
FACULTAD DE INGENIERÍA
UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

LITIO, EL IMPULSO DE ARGENTINA HACIA EL MAÑANA

Tomás García - Fermín González Laria

Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Artes

Resumen

Esta pieza aborda el diseño y la diagramación de un afiche temático elaborado como trabajo integrador en la Cátedra de Diseño 1B en el año 2023. Su objetivo es representar un mensaje propuesto por el estudiante en base a una consigna de la cátedra en función de una temática social.

Este afiche fue creado por Tomás García y se enfoca en lo importante que es la electromovilidad espacial para el desarrollo de la Argentina.

El trabajo nos brinda información sobre el Centro Tecnológico Aeroespacial (CTA) el cuál desarrolla desde el año 2003 tecnología para la electromovilidad. Desde este espacio han estado trabajando con Litio para desarrollar baterías con aplicaciones en movilidad terrestre y espacial.

La propuesta muestra una gran presencia del texto del título. La palabra “LITIO” es el primer elemento que se visualiza como ingreso al afiche. El vínculo entre esta palabra y las imágenes principales (cohete y sol) es directo, incluso cruzándose y superponiéndose. El resto de las palabras del título se ubican debajo, en una jerarquía menor, acompañando la intención con una marginación a la derecha que apoya en la imagen principal. Este bloque de texto presenta una dirección descendente que ordena la diagramación de todo el afiche. Esta dirección descendente se contrapone a la dirección ascendente del cohete que apunta al sol. El cohete ascendente representa la posibilidad del país para desarrollarse en caso de explotar de manera soberana el recurso natural del litio para la electromovilidad. Esta idea es reforzada por la estela que deja el cohete que tiene los colores de la bandera Argentina. De la misma manera el cohete se dirige al sol, como representación de la soberanía nacional. El lenguaje elegido para la imagen del sol se basa en el utilizado para la bandera nacional, acompañado por una representación vectorial y de plenos planos en la totalidad del afiche. Esta simpleza reafirma los conceptos a transmitir de manera directa con un tiempo de lectura acotado.

La diagramación del subtítulo y el texto de desarrollo funciona como apoyo de la diagonal propuesta por la imagen principal. El subtitulo se presenta en un cuerpo mayor al desarrollo del texto, en color amarillo y en mayúsculas. El texto de desarrollo presenta una marginación justificada a la izquierda, apoyando en la estela del cohete. Todos estos elementos generan un bloque que refuerzan la diagonal ascendente del cohete y marcan un contrapeso con el bloque del título de la parte superior.

Palabras clave

Electromovilidad, mañana, Argentina, litio, aeroespacial.

LITIO
Y SOBERANÍA ENERGÉTICA
UN DESARROLLO SOSTENIBLE PARA LA ELECTROMOVILIDAD
El Centro Tecnológico Aeroespacial (CTA) desde el año 2007 desarrolla electromovilidad. En 2003, sus investigadores comenzaron a trabajar en aplicaciones de litio, estudiando y desarrollando baterías con base en dicho recurso, para aplicaciones terrestres y espaciales. Asimismo, divulgan y transfieren socialmente información acerca del litio como recurso estratégico.
Con sus desarrollos han favorecido la construcción de vehículos eléctricos realizados por empresas. Todo el trabajo ha evidenciado la necesidad de creación de leyes que nacionalicen al litio; a favor de la electromovilidad y la necesidad de declararlo como recurso estratégico.
#Energíalimpia
1B cátedra fernández
Diseño en Comunicación Visual
FACULTAD DE ARTES
FACULTAD DE INGENIERÍA
UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

EL LITIO COMO PORTAL HACIA LA ELECTROMOVILIDAD

Valentina Spina Citatti - Valeria Mannino

Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Artes

Resumen

Este documento presenta el diseño y diagramación de un afiche temático elaborado como trabajo final integrador en la Cátedra de Diseño 1B. El objetivo de este trabajo es representar una temática social y solidaria.

El afiche ha sido creado por la alumna Valentina Spina Citatti y se enfoca en el proyecto de LITIO Y SOBERANÍA ENERGÉTICA.

El proyecto busca divulgar y transferir socialmente información acerca del litio como recurso estratégico y soberano. Con sus desarrollos han favorecido la construcción de vehículos eléctricos realizados por empresas. El trabajo ha evidenciado la necesidad de creación de leyes que nacionalicen al litio a favor de la electromovilidad.

El diseño del afiche conceptualiza la transición hacia una energía limpia, a través de la metáfora del litio como portal hacia la electromovilidad. Acentuando además el litio como energía soberana, representando los colores de la bandera argentina en ese portal de energía.

Se utiliza el formato a nivel compositivo, ubicando el portal de energía sustentable, brillante y limpia a la izquierda al corte, por donde ingresa el colectivo y avanza hacia la derecha transformándose. Se eligió como referente de electromovilidad para destacar la colectividad y nacionalización. A nivel cromático se le aplicó un degradé de negro a blanco para enfatizar el paso de la energía contaminante a la energía limpia.

El fondo azul oscuro contribuye a crear el universo de la metáfora, generando el contraste necesario para que los destellos de energía se intensifiquen.

En cuanto a la diagramación, se decidió una caja a dos columnas, utilizando una familia tipográfica sans serif para enfatizar la limpieza y pureza. Todos los elementos tipográficos se ubicaron en un bloque sobre el sector inferior derecho del soporte y así dejar el mayor porcentaje a la utilización de la composición de imagen. De esta manera logra relacionar de forma precisa y directa la imagen del colectivo y el título, tanto por ubicación como por color, permitiendo un correcto orden de lectura del afiche.

Logra transmitir un mensaje positivo y claro en búsqueda de un mensaje efectivo sobre los valores y objetivos del proyecto Litio y Soberanía Energética.

Palabras claves

Litio, transición, electromovilidad, soberanía.

#energialimpia
LITIO
Y SOBERANIA
ENERGETICA
Un desarrollo sostenible para la electromovilidad
El Centro Tecnológico Aeroespacial (CTA) desde el año 2007 desarrolla electromovilidad. En 2003, sus investigadores comenzaron a trabajar en aplicaciones de litio, estudiando y desarrollando baterías con base en dicho recurso, para aplicaciones terrestres y espaciales. Asimismo, divulgan y transfieren socialmente información acerca del litio como recurso estratégico. Con sus desarrollos han favorecido la construcción de vehículos eléctricos realizados por empresas. Todo el trabajo ha evidenciado la necesidad de creación de leyes que nacionalicen al litio; a favor de la electromovilidad y la necesidad de declararlo como recurso estratégico.
1B cátedra fernández
Diseño en Comunicación Visual
FACULTAD DE ARTES
Centro Tecnológico Aeroespacial
FACULTAD DE INGENIERÍA
UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

LA ARGENTINA Y LA REVOLUCIÓN ELÉCTRICA EN LA MOVILIDAD

Francisco Torres - Matías Montenegro

Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Artes

Resumen

Este documento presenta el diseño y diagramación de un afiche temático elaborado como trabajo final integrador en la Cátedra de Diseño 1B. El objetivo de este trabajo es representar una temática social y solidaria.

El afiche ha sido creado por el alumno Francisco Torres y se enfoca en el proyecto de LITIO Y SOBERANÍA ENERGÉTICA.

El proyecto busca divulgar y transferir socialmente información acerca del litio como recurso estratégico y soberano. Con sus desarrollos han favorecido la construcción de vehículos eléctricos realizados por empresas. El trabajo ha evidenciado la necesidad de creación de leyes que nacionalicen al litio a favor de la electromovilidad.

El diseño se caracteriza crear un ambiente minimalista y ligero para evocar un marco de energía limpia y liviana. En este sentido se conceptualiza por medio de lo soberano, la movilidad y la electricidad.

Se destacan los siguientes referentes que le dan sentido al proyecto: El rollo, cable enrollado, con textura de tela y coloreado para remitir a la escarapela nacional para conceptualizar lo soberano y la manera de enrollar un cable es acorde a la morfología de la escarapela. El cable, el conector (usb) al final del rollo, permite identificar la escarapela como un cable enrollado, y se enchufa a la palabra LITIO, permitiendo que este se encienda. Los autos, el de color amarillo es el eléctrico que por su conexión cromática a la palabra LITIO, posee mayor aceleración que los dos grises que lo siguen y representan la movilidad tradicional.

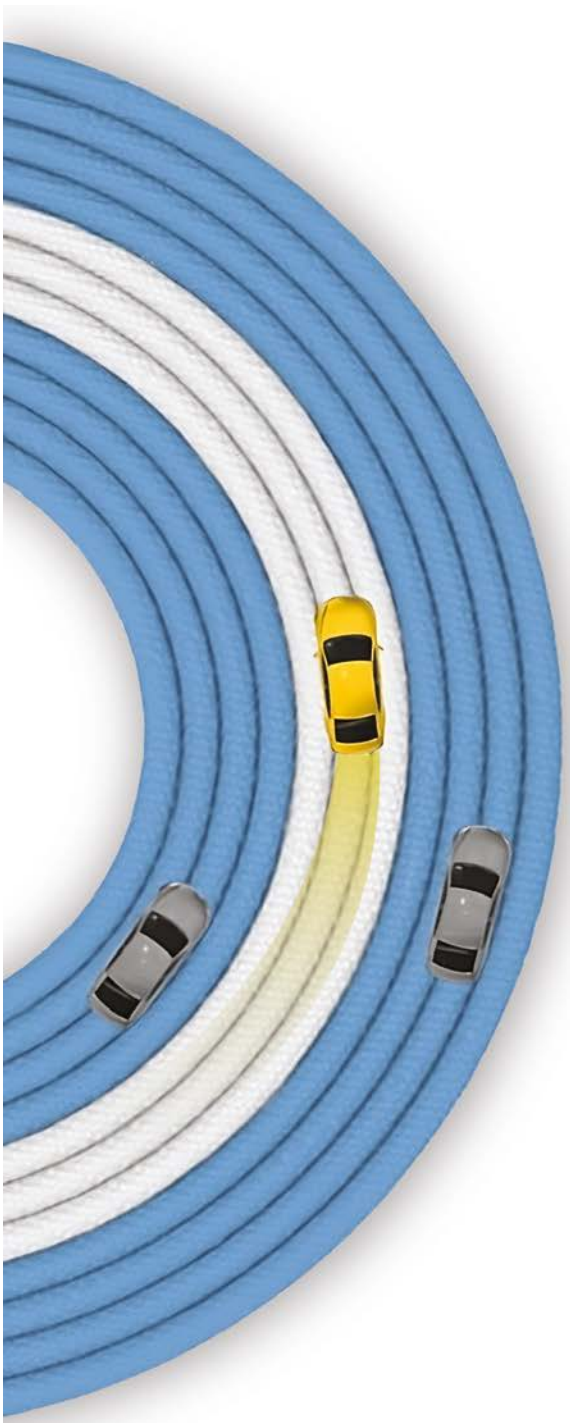
Asimismo, los autos se mueven en una especie de scalextric, juego de pista electrónica para autos.

Esta estrategia creativa permite una construcción de imagen dada por la relación del cable, la escarapela, el conector usb y los autos, sumado al ambiente minimalista que logra transmitir un mensaje positivo y claro en búsqueda de un mensaje efectivo sobre los valores y objetivos del proyecto Litio y Soberanía Energética.

A su vez, usó una diagramación a dos columnas, trabajando todos los elementos tipográficos en un bloque sobre el sector inferior derecho del soporte y así dejar el mayor porcentaje a la utilización de la composición de imagen. Logra relacionar de forma precisa y directa la imagen del auto eléctrico con el título en una misma línea horizontal, donde lo cromático en esta relación trabaja como acento visual para lograr la mayor atención del afiche.

Palabras clave

Argentina, soberanía, litio, electromovilidad, auto.



LITIO Y SOBERANÍA ENERGÉTICA

UN DESARROLLO SOSTENIBLE PARA LA ELECTROMOVILIDAD

El Centro Tecnológico Aeroespacial (CTA) desde el año 2007 desarrolla electromovilidad. En 2003, sus investigadores comenzaron a trabajar en aplicaciones de litio, estudiando y desarrollando baterías con base en dicho recurso, para aplicaciones terrestres y espaciales. Asimismo, divulgan y transfieren socialmente información acerca del litio como recurso estratégico. Con sus desarrollos han favorecido la construcción de vehículos eléctricos realizados por empresas. Todo el trabajo ha evidenciado la necesidad de creación de leyes que nacionalicen al litio; a favor de la electromovilidad y la necesidad de declararlo como recurso estratégico.

#energialimpia

1B cátedra fernández Diseño en Comunicación Visual

FACULTAD DE ARTES

CENTRO TECNOLÓGICO AEROESPACIAL

FACULTAD DE INGENIERÍA

UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

¿QUIÉN TE CREES QUE SOS PARA DECIR ESTO?

María Agustina Prando - Ángeles Navamuel - Damián Demaro
Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Artes

Resumen

Estas reflexiones y entramados proponen una mirada desde el rol de estudiante sobre nuestro paso por la universidad, en el cual reconocemos las experiencias que dejan huella. Desde aquellas que dan respuestas en el encuentro con las distintas miradas que proponen docentes y estudiantes; hasta situaciones en clase con amigos y compañeros. Y también muchas veces nos planteamos posibilidades de redefinición reconociendo que la educación atraviesa por distintas corrientes pedagógicas. Por ejemplo, en expresiones como "*¿te acordás de tal docente? Era muy bueno/a. La materia no me gustaba, pero su forma de enseñar la hacía más llevadera"*. Si a lo largo de toda nuestra vida aprendemos, desaprendemos y enfrentamos distintas maneras de vincularnos con el otro ¿de qué manera incorporamos el conocimiento? Transitar entre nuevas y viejas metodologías de enseñanza nos lleva a reflexionar sobre qué es educar hoy. ¿Cómo es educar en una clase universitaria? ¿Cuál es el rol docente y el de los estudiantes? Plantear el aula como un espacio donde podamos encontrar más preguntas que respuestas, posibilita el lugar que como estudiantes tenemos en la construcción de nuestro recorrido académico.

Palabras clave

Docente, estudiante, diálogo, confianza, cuestionar.

Cuestionarlo todo

Al mencionar la palabra educación, más que sus definiciones vienen a la cabeza las propias experiencias y también las de otras personas. En mis cortos 24 años escuché muchas anécdotas; algunas buenas, otras no tanto. Algunas tenían que ver con situaciones en clase, con amigos; y otras con docentes y el trato recibido por parte de estos últimos. En algunos casos "honestamente no muchos" podían escucharse cosas como *"¿te acordás de tal docente? Era muy bueno/a. La materia no me gustaba, pero su forma de enseñar la hacía más llevadera"*.

En otros, lo que se escuchaba era *"tal docente era muy malo/a. Te trataba mal si había algo que no entendías y no te lo quería explicar"; "esto ya lo tendrían que saber, así que yo no lo voy a explicar"; "les tendría que dar vergüenza entregar algo así"*; *"sos un/a vago/a"*, etc. También justificaciones a esas palabras o tratos con cosas como *"en mi época era peor, deberías agradecer que no te trato como me trataban a mí"*.

Todo esto, sumado a la metodología de enseñanza, que muchas veces se basa en transmitir información y nada más, lleva a que hoy reflexione sobre qué es educar, los modelos educativos en circulación y el rol que cumple cada actor participante en el proceso educativo. Hoy destaco aquellos/as docentes que durante mi trayectoria académica despertaron mis ganas de cuestionar. Y antes de continuar, quisiera referenciarlos, solo estoy siguiendo su consejo: "cuestionen todo".

Educación y otras yerbas

Cuando se habla de educación surgen ideas o asociaciones de lo que es o debería ser; de la propia experiencia; de nuestro paso por el sistema educativo; entre muchas otras. También aparecen preguntas, las cuales pueden tener respuestas o no. ¿Qué es la educación? ¿Es enseñar, es aprender o es ambas cosas? ¿Hay un solo modelo educativo? ¿Está bien el sistema tal como está? ¿Hay alternativas? ¿Por qué existen muchas personas que no les gusta estudiar? ¿Serán personas "vagas" o será el sistema? ¿Por qué la educación tiene mucho que ver con tener buenas notas? Y así podríamos continuar infinitamente pero vamos a dejarlo ahí por ahora e intentemos encontrar algunas respuestas.

Partamos de las definiciones básicas de *educación* que brinda el diccionario de la Real Academia Española: "1. Acción y efecto de educar. // 2. Crianza, enseñanza y doctrina que se da a los niños y a los jóvenes. // 3. Instrucción por medio de la acción docente. // 4. Cortesía, urbanidad" (Real Academia Española, s.f., definiciones).

Tomando como referencia la primera definición, podemos decir que *educar* es "1. Dirigir, encaminar, doctrinar. // 2. Desarrollar o perfeccionar las facultades intelectuales y morales del niño o del joven por medio de preceptos, ejercicios, ejemplos, etc. // 3. Desarrollar las fuerzas físicas por medio del ejercicio, haciéndolas más aptas para su fin. // 4. Perfeccionar o afinar los sentidos. // 5. Enseñar los buenos usos de urbanidad y cortesía" (Real Academia Española, s.f, definición 1). Entonces podemos decir que la educación es tomada como algo que se transmite de manera unidireccional, en el que hay un educador y un educando; donde el primero le transmite los conocimientos al segundo.

Antes de avanzar, vale mencionar que hay distintos modelos educativos, que se corresponden con distintas escuelas pedagógicas. Si bien en la actualidad encontramos diversos modelos, es cierto que aún hoy la educación imperante puede considerarse dentro del modelo tradicional, el cual en muchos aspectos responde a la definición de conocimiento que se transmite de forma unidireccional del educador al educando.

Este modelo, se basa en la educación del siglo XVIII, en el que el maestro o maestra es quien tiene la autoridad y el conocimiento para impartir; y los alumnos deben escuchar, obedecer y respetar lo que dicen. Por supuesto, no puede entenderse de dónde surge aquel modelo educativo si no se revisa el contexto. Por entonces, el auge de la Ilustración y de grandes pensadores como Rousseau o Voltaire, promovía ideas acerca de la República como nuevo orden político, en contraposición a la monarquía absolutista. Aquel siglo culminaría con la Revolución Francesa y las transformaciones que ella implicó.

Una idea que circulaba por entonces tenía como sustento que la violencia en el hombre es originaria y, por tanto, debía ser evitada. Para ello nada mejor que la educación. Tal como lo expresa Laurence Cornu "la conclusión política que se deduce de esto es la necesidad de un Estado fuerte, de un orden que se justifica, según se cree, por un adosamiento de la violencia a la naturaleza del hombre. Si la naturaleza humana es violenta, entonces la educación, por su parte, es pensada como una disciplina en el sentido que debe disciplinarse al niño porque no se puede tener confianza en su naturaleza, que es salvaje y algo de lo que hay que cuidarse" (Cornu, 1999, p.20).

En la actualidad, si bien han cambiado muchas cosas, encontramos algunas formas que se repiten de esa idea inicial ¿genera esto un aprendizaje real? ¿Quiénes pasan por los distintos niveles de educación? ¿Hay otras formas de aprender? Si creemos que la respuesta es sí ¿por dónde empezar a modificar la forma de educar?

Un comienzo posible puede ser dejar de lado la dicotomía de lo cognoscitivo y lo emocional; y también trabajar desde la confianza dentro del aula. ¿Qué tienen que ver la razón y la emoción entre sí? ¿Qué es la confianza? ¿Por qué es importante la confianza entre docentes y estudiantes? A continuación, trataremos de aproximar algunas respuestas.

Razón, emoción y confianza

La razón y la emoción tienen mucho que ver entre sí. A lo largo de toda nuestra vida, vamos aprendiendo en distintos ámbitos. Aprendemos a caminar, lo que nos gusta y lo que no. Aprendemos a leer, a preguntar, pero también a callar. Aprendemos y desaprendemos maneras de vincularnos con el otro, sea en casa, en la escuela o en la calle. Como bien dice Paulo Freire "estudiamos, aprendemos, enseñamos y conocemos con nuestro cuerpo entero. Con los sentimientos, con las emociones, con los deseos, con los miedos, con las dudas, con la pasión y también con la razón crítica" (Freire,1993, p.26).

Reforzando lo dicho anteriormente, y de acuerdo con Hernán Aldana[6] (2019), actualmente se enseña teniendo en cuenta "sólo la cabeza", ignorando el resto del cuerpo. Plantea que la mejor manera de aprender es haciendo y que se enseña con las emociones fuera del aula. ¿Y qué se puede aprender sin ellas? ¿Qué es una emoción? ¿Por qué es importante que las emociones estén también dentro del aula?

Según el autor, una emoción es una reacción corporal a un estímulo interno o externo, que genera movimiento; y las funciones cognitivas y motrices se activan en el mismo lugar del cerebro. Por lo tanto, permitir a los estudiantes moverse, expresar las sensaciones, puede convertirse en una propuesta atractiva para el aula. Ese movimiento puede ser real o simulado. El primero refiere a participar, levantar la mano, preguntar, jugar, tocar; el segundo -también denominado "en espejo"- es el que provoca la empatía, es decir, identificarse con el otro, ya sea de forma emocional o motora. Y para que haya empatía, debe generarse confianza.

Respecto a la confianza, podemos mencionar la definición de Laurence Cornu, quien propone que en el espacio de la clase tiene que existir confianza de forma bidireccional, esto es del docente al estudiante y viceversa. La confianza es una "hipótesis sobre la conducta futura del otro" (Simmel G., en Cornu, 1999, p.19). Se caracteriza por la falta de razones para tenerla, ya que éstas vienen después del acto de confiar. El autor explica que hay una confianza cotidiana dada por la proximidad a aquellos que nos rodean -aunque sea más una cuestión de sobrevivencia-; y esa confianza implica tomar un riesgo, esto es, confiar en algo o alguien desconocido para nosotros. Esta última es la que podemos encontrar, por ejemplo, en las aulas.

Tanto la confianza como la desconfianza son poderosas. El punto en el que ambas coinciden es que son vehículos de la idea que uno tenga del otro. Por lo tanto, la idea que se hace el educador del educando es decisiva para la forma en que actúe este último y viceversa. Como dice Paulo Freire "tratamos con gente, con niños, adolescentes o adultos. Participamos en su formación. Los ayudamos o los perjudicamos en esa búsqueda" (Freire, 1993, p.63).

Profundizando en este aspecto, podemos mencionar la mirada de Humberto Maturana, para quien "educar es crear, realizar y validar en la convivencia, un modo particular de convivir. Esto siempre se realiza en una red de conversaciones que coordina el hacer y el emocionar de los participantes" (Maturana, 1999, p.147). Sostiene que para que el proceso de educación pueda realizarse bajo este sentido, en primer lugar, el educador debe tener respeto por sí mismo; en segundo lugar, debe tener la confianza de los otros; y, por último, enseñar conocimientos que sean relevantes a los educandos en el contexto en que ellos habitan. Generar que el educando se transforme en la convivencia con el educador. Según el autor, para que esto suceda, "el educando y el educador o educadora, deben acceder al espacio en que se aceptan mutuamente como legítimos otros en la convivencia" (Maturana, 1999, p.151).

Tomando como referencia estas premisas en la convivencia, podemos decir que las partes involucradas deben aceptarse mutuamente, reconociendo que se saben ciertas cosas, pero se ignoran otras; brindar apertura al debate, al cuestionamiento; estar dispuestos a aceptar los errores o lo que se ignora y buscar respuestas a lo desconocido. Llegados a este punto, podemos mencionar ciertas características necesarias en cada actor involucrado para que pueda realizarse el proceso educativo.

6 Doctor en Biología por la Universidad de Buenos Aires y Docente universitario.

Educadores

¿Qué es ser un educador? ¿Qué cualidades debe tener la persona que va a ocupar el rol docente? ¿Qué se puede mejorar? ¿El docente desea ser docente? Sobre esto, Freire nos dice que "la tarea del docente, que también es aprendiz (...) exige seriedad, preparación científica, preparación física, emocional, afectiva. ( ) requiere, de quien se compromete con ella, un gusto especial por querer bien, no sólo a los otros sino al propio proceso que ella implica. Es imposible enseñar sin ese coraje de querer bien, sin la valentía de los que insisten mil veces antes de desistir" (p.26). Implica que quien educa asume prepararse, estudiar y capacitarse permanentemente.

Respecto a la capacitación, nos referimos a la idea de revisión constante. No se apunta a revisar porque "hay algo malo" en lo que el docente hace. Apunta más bien a un sentido positivo, considerar algo nuevo o distinto, algo a mejorar. En otras palabras, es revisar la práctica para encauzar el rumbo, tener presente en qué ámbito va a darse la clase y cómo mejorar el acto de educar. En palabras de Freire "el buen comienzo de una práctica sería la evaluación del contexto en que ésta se dará" (Freire, 1993, p.31).

Por otra parte, la docencia no es pura y no se trata de transmitir conocimientos sin más. El acto de educar debe ser democrático, sin autoritarismo, respetuoso y con acuerdos pautados; aunque tampoco puede ser un "viva la pepa". Quien ejerce como docente tiene que ser consciente de que "es dueño de un ámbito de conocimiento mucho más amplio que el que enseña. Debe ser capaz de aceptar cualquier pregunta como válida y tratarla como una oportunidad para reflexionar sobre el tema que enseña. Debe estar dispuesto a reconocer lo que no sabe y a buscar respuestas para preguntas que lo sorprenden" (Maturana, 1999, p.150).

Freire plantea que el/la docente no sólo enseña, sino que también aprende a la par de sus estudiantes: "el enseñar y el aprender se van dando de manera tal que por un lado, quien enseña aprende porque reconoce un conocimiento antes aprendido y, por el otro, porque observando la manera como la curiosidad del alumno aprendiz trabaja para aprehender lo que se le está enseñando, sin lo cual no aprende, el educador se ayuda a descubrir dudas, aciertos y errores" (Freire, P. 1993, p.45).

Por tanto, podemos decir que la docencia es una tarea seria que exige profesionalidad. Quien educa tiene que aceptar que es docente pero también aprendiz de su tarea y de los conocimientos que pueden transmitirle sus estudiantes. Debe entender que la educación es un acto democrático, que tiene derechos por los que puede luchar; y que educar no es transmitir saberes sin más.

Estudiantes

¿Quién puede ser estudiante? ¿Qué cualidades tiene que tener? ¿Qué implica ser estudiante? Partamos de las palabras de Maturana quien expresa que "cualquier persona puede ser estudiante. Cualquier edad es adecuada. Cualquier momento cultural es legítimo como punto de partida" (Maturana, 1999, p.151).

Es decir, no importa de dónde venimos o la edad que tenemos; si decidimos ser estudiantes, podemos y tenemos el derecho de serlo. Además, cuando estudiamos estamos descubriendo o desocultando algo y esto implica atrevernos a crear o recrear ese conocimiento que anhelamos. Como bien dice Freire "estudiar es una preparación para conocer, es un ejercicio paciente e impaciente de quien, sin pretenderlo todo de una sola vez, lucha para hacerse la oportunidad de conocer" (Freire, 1993, p.54).

Como estudiantes, tenemos que aprender a ser pacientes con nuestros procesos y, a la vez, saber que en ocasiones tenemos que ir más allá de nuestra zona de confort, seguir nuestra curiosidad para alcanzar ese conocimiento que buscamos. Otro punto interesante mencionado en apartados anteriores es que no aprendemos sólo con "la cabeza", aprendemos también con

el resto del cuerpo, con las emociones y sentimientos que tenemos. Con la “forma de ir siendo” (Freire, 1993, p.55). Ser estudiante significa saber que tenemos un proceso de aprendizaje que puede ser más rápido o más lento que el de otros, y saber respetarlo.

Los estudiantes vivimos en un determinado contexto sociocultural e histórico, distinto del que experimentaron nuestros progenitores o abuelos, y distinto del que van a vivir generaciones futuras. No aprendemos sólo lo que nos enseñan en la escuela o de la manera en que lo enseñan. Estamos atravesados por el contexto, por tanto, lo que entendemos por educación no puede ser reducido sólo a lo que se trabaja en el aula.

Todo tiene un final

Llegamos al final de este escrito. Podemos decir que la educación en la actualidad posee variedad de matices que dependen en gran parte del contexto en que nos situamos, en los acontecimientos e ideas puestos en circulación, y, sobre todo, en los roles que ocupan sus actores principales: docentes y estudiantes. Reflexionamos acerca de lo que significa ser un buen docente, un buen estudiante y consideramos los puntos en común necesarios para que suceda el proceso educativo.

Es importante reconocer las instancias de diálogo o debate, que el aula sea un espacio en el que se nos haga más llevadero estar y convivir con otros, con procesos y tiempos de aprendizaje, con otras experiencias y puntos de vista. Una posibilidad es dejar de asumir que siempre es el docente quien tiene razón y reconocer que tanto docentes como estudiantes estamos aprendiendo a aprender.

La trama en la educación es compleja y nos interpela. Estudiantes y docentes traemos nuestras propias mochilas de experiencias, conocimientos y curiosidades que nos provocan el acto de cuestionarnos. Por tanto, replantear el aula como un espacio donde podamos encontrar más preguntas que respuestas, donde podamos aprender del otro, podría ser un camino. O un buen comienzo.

Referencias Bibliográficas

- Aldana, Hernán. TEDx Talks. (25 de junio de 2019). *Enseñar y aprender de los pies a la cabeza* [Video] YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=hCnkIMK4Fvc

- Cornu, L. (1999). "La confianza en las relaciones pedagógicas". Frigerio, G., Poggi, M. y Korinfeld, D. (comp.). En *Construyendo un saber sobre el interior de la escuela*. Buenos Aires. Novedades Educativas.

- Freire, P. (1993). *Cartas a quien pretende enseñar*. Buenos Aires. Siglo Veintiuno Editores.

- Maturana, H. (1999). *Transformación en la convivencia*. Santiago de Chile. Dolmen Ediciones S.A.

- Real Academia Española: Diccionario de la lengua española, 23.ª ed., [versión 23.7 en línea]. https://dle.rae.es [12 de junio de 2024].

LA ADSCRIPCIÓN COMO UN ESPACIO DE FORMACIÓN: ANÁLISIS DE PROPUESTA DE CÁTEDRA Y EL DESAFÍO DE APRENDER A TOCAR UN INSTRUMENTO

Alejandro Nicolás Carciochi Rodríguez - Karina Daniec

Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Artes

Resumen

El presente trabajo responde a un informe de adscripción en proceso a partir de la experiencia en la cátedra de Instrumento de la carrera Música Popular, puntualmente en el Ciclo de Formación que atraviesan los ingresantes de la misma, y pretende presentar en primer lugar un análisis de la propuesta y posicionamiento pedagógico de la cátedra, reflexionando sobre cómo enseñar y aprender a tocar un instrumento desde el abordaje de los contenidos de los espacios teóricos y prácticos, teniendo en cuenta que los teóricos responden a saberes más generales sobre cómo estudiar un instrumento musical, ya que a ellos asisten estudiantes de ambos instrumentos (piano y guitarra), y que el trabajo focalizado sobre la particularidad de cada uno de ellos tiene su abordaje en los prácticos. Por otro lado, este trabajo también pretende reflejar o comunicar algunas de las problemáticas que se manifiestan en los ingresantes de la carrera de música popular a la hora de enfrentarse con el estudio del instrumento (organización del tiempo de estudio, memoria, lectoescritura, frustración, etc.). Las mismas fueron recolectadas tanto a partir de la observación en los espacios de clases prácticas como a través de encuestas y trabajos escritos realizados por los estudiantes.

Palabras clave

Ingresantes, música, piano, guitarra, problemáticas.

Introducción

En el presente informe describiré mi experiencia como adscripto de la cátedra Instrumento del Ciclo de Formación Musical Básica de la carrera Música con orientación en Música Popular durante el año 2023 y lo transcurrido del 2024. El mismo fue hecho a partir de mis notas tomadas en las clases teóricas dictadas por los profesores Alejandro Polemann y Karina Daniec para estudiantes de ambos instrumentos (piano y guitarra), de mi participación en las clases prácticas a cargo de Karina Daniec, acompañando a estudiantes que eligieron el piano como instrumento, y de la sistematización de distintos trabajos prácticos que hicieron los estudiantes y que sirvieron como instrumento de recolección de datos.

Reflexiones en torno a la propuesta de la cátedra

La cátedra ofrece, para las y los estudiantes del CFMB, una propuesta de formación que incluye dos espacios de clases diferenciados. Estos espacios corresponden a una clase teórico-práctica a cargo del Prof titular y Prof. adjunta de la cátedra, al que asisten todos los estudiantes de ambos instrumentos una vez a la semana, y luego una cursada práctica en otro momento con un docente y compañerxs del instrumento elegido (guitarra o piano).

Algo que aprendí a partir de la adscripción y la asistencia a las clases teóricas fue que es

necesario tener un espacio en donde enseñemos cómo estudiar un instrumento, más allá de cuál hayan elegido. Al asistir a las clases prácticas me di cuenta de que ese espacio necesita ser complementado con otro tipo de conocimiento, más "global": mientras en el práctico se aborda puntualmente el piano, en el teórico aprendemos la particularidad de cómo estudiar un instrumento como tal, que es un tipo de estudio diferente, como lo es comprender un texto o una fórmula matemática. De hecho, muchas de las problemáticas que pude advertir en los estudiantes que acompañé están ligadas a la dificultad para entender cómo abordar ese estudio que es distinto a otros ya experimentados, recordándome a mi mismo como ese estudiante que tenía un piano en frente y, a pesar de tener la intención, no sabía ni cómo empezar a estudiarlo.

Contenidos de las clases teóricas

Como mencioné anteriormente, en los espacios teóricos se presentan contenidos que no son específicos del piano o de la guitarra, sino que tienen una mirada más general sobre qué implica estudiar música y, en particular, un instrumento melódico-armónico.

Estos contenidos son acompañados por lecturas que propone la cátedra clase a clase y que los estudiantes pueden encontrar en el mismo cuadernillo que contiene los trabajos prácticos de cada instrumento. Estos materiales incluyen textos de autoría de los propios docentes de la cátedra y de otros autores tales como Eloise Ristad, Sardá Rico y Stephen Najmanovich. Cada uno de ellos, desde diferentes perspectivas, proponen reflexiones en torno a aspectos vinculados al estudio y la interpretación en el instrumento.

Teoría, técnica y saberes extramusicales

Para poder enumerar algunos de los contenidos que se trabajan en las clases teóricas realicé una categorización: saberes musicales generales, estudio de un instrumento y saberes extra musicales (que aún así impactan en nuestra práctica musical).

El primer grupo refiere a contenidos que necesitamos para aprender música y luego llevarlos al instrumento, pero que de por sí solos no constituyen una práctica musical. Son aquellos que muchos estudiantes en sus trabajos mencionan como "teoría musical". Algunos de ellos son: saber qué es un acorde, cómo se compone, cuántos tipos hay y por qué son distintos; qué es una escala, qué tipos de escalas hay; cuáles son las principales figuras rítmicas; cómo leer un pentagrama; etc.

En el segundo grupo, ubiqué aquellos contenidos que, a mí parecer, son más difíciles de entender solo desde el plano teórico que los anteriores, por lo que uno necesariamente tiene que pasarlos por el instrumento. Estos saberes responden particularmente a la práctica musical en el instrumento, en la cual se ponen en juego algunos de los "saberes teóricos" a partir de la posibilidad de manipularlos con sus propias manos. Algunos estudiantes han denominado en sus trabajos a estos saberes como "técnica instrumental": ubicación de las notas en el instrumento; maneras de tocar un acorde (plaqué, arpegio, quebrado, rasgueado); cómo digitar una melodía; direccionalidad de las notas; rol de cada mano; qué implica en términos interpretativos el concepto de frase musical, etc.

Por último, no quise dejar de lado contenidos que la cátedra trabaja y que denominé "extra musicales" por no estar constituidos originalmente por un saber meramente musical, pero sí son propios de nuestra disciplina y nos afectan a la hora de tocar un instrumento. Estos son los relacionados a la postura y preparación del cuerpo para evitar lesiones, focalizando en tres ejercicios claves a realizar antes de tocar el instrumento que son masajear, rotar y elongar; los referidos a la organización del tiempo de estudio que la cátedra divide en introducción (precalentamiento y concentración musical), desarrollo (interpretación, lectura, ejercitación, producción) y síntesis (concierto); y por último pero no menos importante los que están

relacionados a las distintas maneras de enseñar y aprender música, y que la cátedra presenta a través de los distintos modelos pedagógicos (tradicional, progresista, tecnicista, de revisión crítica) con el propósito de que las y los estudiantes puedan, a partir de una mirada de su propia biografía, reflexionar sobre su propio proceso de aprendizaje en el instrumento.

Este último punto es muy importante para la segunda parte del informe que refiere a las experiencias de los estudiantes, ya que algunas de las dificultades que aparecen en los ingresantes tienen que ver con estigmas o prejuicios que han instalado estos modelos pedagógicos, por ejemplo a través de la idea del talento y los saberes innatos.

El abordaje de la voz

Antes de avanzar con las trayectorias estudiantiles, quedaba pendiente destacar otro aspecto del espacio de teóricos, que fue el trabajo con la voz que se realizó en el último bloque de cada clase, con la presencia de la profesora de la cátedra Maria Emilia Bongiorno, en donde sobre una misma canción se trabajaron distintos contenidos. A grandes rasgos, algunos de ellos son:

- La idea del cuerpo como instrumento, debido a todo lo que involucra el acto de cantar, que normalmente es reducido a la voz y el aire.
- En este mismo sentido, evaluar cómo cambia la voz si estoy parado, si estoy sentado, si estoy "encorvado", etc., cómo pararnos, cómo llevar menos tensión al cuello, etc.
- A dónde llevar el aire, cómo usarlo de apoyo, qué pasa con nuestro pecho, con nuestra pelvis, con nuestra panza.
- Distintos tipos de ejercicios sobre la voz cantada y la voz hablada. La importancia de cómo cuidar nuestra voz cuando hablamos cotidianamente.
- Trabajo sobre retención de aire. Evaluar cuándo respiramos en el contexto de una canción.
- Las posibilidades de la voz cantada.
- La interpretación: cómo puedo -desde la voz- generar cambios en una canción (jugar con el fraseo, la intensidad, los acentos, etc.).

Me pareció importante destacar este trabajo porque a lo largo de la carrera hay solo dos materias que destinan tiempo al abordaje de la voz y, sin embargo, la interpretación vocal se evalúa en casi todas las asignaturas.

Trayectorias estudiantiles y problemáticas generales

El ciclo de formación es un año interesante de transitar como estudiante y como docente, ya que se ponen en juego la experiencia y el conocimiento previo que cada alumnx trae, los prejuicios y comparaciones, las primeras experiencias de exposición para muchxs, los nervios que llevan al error y con ello la posibilidad de aprender. En este apartado intentaré enumerar algunas de las problemáticas que surgieron tanto en las clases teóricas como en las prácticas.

Dificultad en la lectoescritura: si bien esto no es un contenido que se aborda nuestra materia ya que corresponde a la asignatura introducción al lenguaje musical, sí lo trabajamos y lo evaluamos en tres de los seis trabajos prácticos. Algo que trabajé en el práctico y que es común en este año es anotarle el nombre a la nota con lápiz para agilizar la decodificación de la partitura y posterior memorización, pero esta herramienta debe ser de uso temporal ya que sino terminan leyendo lo escrito en lugar de comprender el código.

No tomar notas en las clases prácticas: algo que noté presenciando las clases (y que también lo he vivido como estudiante a lo largo de la carrera) es que, por algún motivo, desde el ciclo de formación es casi obvio que a la clase de instrumento no se lleva ningún tipo de carpeta

o cuadernillo para anotaciones. En mi experiencia en la cátedra es algo que intenté revertir y recomendé en varias ocasiones escribir todo lo que se aconseja, no solo arriba de la partitura o del cifrado como un comentario, sino como registro de la cursada que sirva para volver a leer cuando sea necesario. Muchas veces lxs estudiantes no recuerdan de una semana a la otra qué cambios había que hacer o qué cosas había para trabajar porque es solo charlado y queda en el aire, lo cual hace que se pierda tiempo de trabajo y de aprendizaje.

Memoria: a lo largo del año 2023 trabajé puntualmente con una alumna de los prácticos problemas para memorizar tanto melodías como cifrados de acordes. Una de las estrategias que le sugerí para trabajar esta situación fue evaluar si dos materiales (sean acordes o notas sueltas) son iguales, similares o diferentes, y a partir de eso pintarlos para identificar "grupos"o "familias" en lugar de elementos aislados. De esa manera pudimos empezar a relacionar los distintos materiales y tener una imagen más global de la canción, melodía u obra: comprender que hay una forma, estudiarla y poder escuchar y entender cuándo termina una parte, cuándo empieza otra y cómo está compuesta cada una por dentro.

Frustración: tener paciencia con el proceso de aprendizaje de cada unx es fundamental. Es común que en este año surjan frustraciones y que en muchas ocasiones se deba a la comparación por los distintos saberes previos que trae cada estudiante (el sentirse "en desventaja"). En este sentido es necesario acompañar a lxs estudiantes para que entiendan que cada persona tiene su proceso, tanto para el respeto de los tiempos propios como el de lxs compañerxs cuando se trata de trabajos grupales, y que de esa situación se aprende. Estudiar un instrumento es algo que lleva tiempo, categoría casi filosófica fundamental en nuestra disciplina.

Exposición: hacer música es una experiencia colectiva y es normal que al principio sea una dificultad. Es interesante como docente ver cómo cada estudiante lo aborda. Muchas veces entran en juego los nervios y aparece la frase "en mi casa me salía". Algo fundamental para que esta situación sea más leve es la confianza, lo cual es difícil en este primer año ya que es algo que se construye con tiempo, y lxs estudiantes recién se están conociendo.

Aprender más: otra situación que he notado es que a lxs estudiantes que ya ingresan a la carrera con un conocimiento relativamente elevado del instrumento les resulta fácil o aburrido el ciclo de formación, pero no se empujan a estudiar más de lo que ya saben o "correr los límites" de alguna manera. Me parece un ejercicio fundamental ya que siempre se puede aprender más de lo que uno sabe, y para eso tiene que estar la propuesta del docente de ofrecerle más a quien puede más, y del alumnx de querer aprender más de lo pautado (por ej., si el trabajo pide una obra, tocar dos). De otra manera, me parece que no tiene sentido transitar la facultad si no es para aprender más todo el tiempo: salir de la zona de confort, poder resolver múltiples y distintos problemas y que nos cuesten, ya que eso significa -en parte- que estamos aprendiendo.

Separación entre teoría, técnica y práctica: han surgido tanto en las clases teóricas como en las prácticas debates y preguntas en torno a qué es teoría, qué es técnica, qué es más importante, qué es más necesario, etc. Todas son válidas e interesantes para discutir qué es lo que importa a la hora de estudiar un instrumento y, sobre todo, a la hora de estudiar música en general. Este tipo de debates nos hacen reflexionar sobre nuestra práctica, algo que la cátedra promueve ya que se enmarca en un modelo pedagógico de revisión crítica. Algo que me llevo de haber charlado sobre esto en las clases es que la práctica es en sí misma un conocimiento, y que tanto la teoría como la técnica son importantes, pero no son lo único.

No evaluarse: algo que sucede en este primer año es que hay una presión muy grande por ser evaluadxs, y lxs alumnxs se ponen en ese rol en lugar de permitirse desarrollar confianza y atender el proceso propio, tener la mirada puesta en lo que está y no en lo que falta. El auto sabotaje y la auto evaluación hacen que sucedan cosas como equivocarse y parar de tocar, porque uno mismo ya se desaprobó en ese error y no se permitió continuar.

Momento de la evaluación: es fundamental que lxs estudiantes sepan que el parcial es una formalidad y es necesario que suceda para trabajar la calidad profesional y el concierto, pero

que no es algo que sucede solo ese día, sino que la evaluación es todas las clases, ya que el aprendizaje es un proceso y no tendría sentido quedarnos con lo que salió o no en un día en particular. Hay que trabajar como docentes para quitarle peso a ese momento y que sea simplemente como una coronación de un momento de la cursada, un cierre de algo importante que debe salir bien porque queremos tocar bien, no por otra cosa.

Dificultad para organizar el tiempo de estudio: como introduje en el apartado anterior, la particularidad de esta materia es que además de los problemas propios de la primera experiencia universitaria, se le suma la problemática de cómo estudiar un instrumento. Para esto se plantean en el cuadernillo y en la clase una serie de pasos a seguir. Un ejercicio que hicimos para abordar esto fue pedirles a los estudiantes que durante una semana completen una grilla con el registro del tiempo que estudiaron el instrumento y qué contenido/s abordaron en ese tiempo de estudio. Esta experiencia tuvo resultados positivos ya que a la siguiente clase lxs estudiantes nos comentaron que les sirvió para focalizar el estudio, concentrarse más y ser más conscientes del momento de estudio del instrumento, separándolo de estar tocando una canción que nos gusta. Algunos resultados y conclusiones de estos trabajos estarán disponibles anexos de este informe.

A modo de conclusión

En primer lugar, me interesa poner en valor la figura de adscripto ya que aprendí muchísimo atendiendo a las clases de la cátedra, y es muy particular transitar la adscripción al mismo tiempo que estoy cursando materias del profesorado, porque voy viendo todo el tiempo cómo en la práctica docente aparecen situaciones que abordamos en esas materias.

También me resultó interesante darme cuenta de errores míos al momento de posicionarme en el rol docente por asumir que el alumnx me va a entender cuando soy yo quien tiene que construir ese puente entre lo que yo sé y lo que él o ella aún no sabe. Me resultó difícil pero entretenido intentar no darles la respuesta, sino intervenir con preguntas para que puedan llegar por reflexión y pensamiento propio a la misma. Es una tarea que requiere estar muy atento a la situación de la clase observando a quien aprende ya que las respuestas deberán ser acordes a lo que suceda en ese momento en particular.

También me parece fundamental y adhiero por completo a la visión que tiene la cátedra sobre el aprendizaje, considerándolo un proceso, descartando la escuela resultadista, entendiendo que el avance es gradual y debe comprenderse cualitativamente, no cuantitativamente. En este sentido, algo que me llevo de la experiencia es haber comprendido que no todo conocimiento es nuevo, y que no importa cuánto conocimiento nuevo haya, si no está ampliado o redescubierto: la cantidad existe y es necesario sumar, pero es igual o más importante profundizarlo para que no quede en un nivel superficial.

Por último, me parece importante destacar que lo que se enseña en la cátedra no es exclusiva o únicamente técnica instrumental o ejecución, sino que se enseñan herramientas interpretativas que permiten comprender la música e interpretarla en el instrumento, y que luego pueden y deben servir para otras situaciones, no solo para aprobar la materia. Si un estudiante luego de aprobar el trabajo práctico de melodías puede ir y tocar las demás melodías del cuadernillo, es porque no aprendió solo a tocar esa melodía que aprobó, sino que aprendió a ubicarse en un compás, en un pulso de determinada velocidad, aprendió de alturas y duración de figuras, de fraseo o ligaduras de expresión, de interpretación y de forma. Ese círculo virtuoso en donde unx puede trasladar lo aprendido a una nueva situación es el fruto de la materia y del trabajo de la cátedra.

Bibliografía

Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata, Cátedra de Instrumento Música Popular (2024) “Instrumento Piano-Guitarra CFMB”.

Bongiorno, E.; Polemann, A (2016). “Reflexiones introductorias al trabajo vocal”. [Apunte de cátedra]. Instrumento Música Popular, Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata.

Sarda Rico, E. (2003). “En forma: ejercicios para músicos”. Paidós.

Nachmanovitch, S. (1991). “Free Play. La importancia de la improvisación en la vida y en el arte”. Planeta Argentina.

Ristad, E. (1989) “La música en la mente”. Cuatro Vientos.

Polemann, A; Daniec, K. (2016) “Guitarra - Piano. Herramientas para el estudio y la interpretación musical.” https://doi.org/10.35537/10915/53929

Polemann, A (2011) “La clase de instrumento. Un espacio para la producción de sentido”. Revista Clang No3 (pp. 65-71) http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/4959

Anexos

Anexo 1. Registro del tiempo de estudio de ingresantes de guitarra. Consigna: anotar durante una semana cuánto tiempo por día estudias el instrumento y qué contenido/s estudias particularmente. Promedio de cada trabajo (caso) y promedio total de días y horas

GUITARRA

DIA DE LA SEMANA	CUÁNTO ESTUDIÉ	QUÉ ESTUDIÉ
LUNES	Entre 1 y 2 horas (14) 15 minutos (2) No estudié (6)	TP 2 (28) TP 1 (16) Canciones (13) Lectura (melodías/obras) (8) Armonía (acordes, arpegios, acompañamientos) (5) Escalas (3) Rasgueo (3) Improvisación (2) Técnica de punteo (2)
MARTES	No estudié (11) Entre 30m y 1 h (3) Entre 1 y 2 horas (8)	
MIÉRCOLES	No estudié (11) Entre 15' y 30' (7) 1 hora o más (4)	
JUEVES	No estudié (13) Entre 1 y 2 horas (4) Más de 2 horas (1) Menos de 30' (3)	
VIERNES	No estudié (13) Menos de 1 hora (2) Entre 1 y 2 horas (7)	
SÁBADO	No estudié (17) Menos de 1 hora (2) Entre 1 y 2 horas (3)	
DOMINGO	No estudié (14) Menos de 1 hora (4) 1 hora (3)	

CASO NRO	PROMEDIO GENERAL POR CASO. MUESTRA 22 CASOS.	
	DÍAS DE LA SEMANA	CANTIDAD DE HORAS
1	4/7	4.50
2	3/7	5.00
3	3/7	2.50
4	4.5/7	4.00
5	3/7	3.75
6	2.5/7	3.00
7	3.5/7	3.50
8	4/7	4.00
9	4/7	1.00
10	4/7	4.00
11	3/7	3.50
12	2/7	1.00
13	4/7	2.50
14	3/7	5.50
15	3/7	1.25
16	4/7	4.00
17	2/7	2.50
18	4/7	4.00
19	3.5/7	2.40
20	4.5/7	5.25
21	4.5/7	6.50
22	3/7	3.25
TOTAL	**3.45**	**3.49**

Conclusión: en promedio, los estudiantes de guitarra estudian semanalmente 3 días y un poco más, acumulando 3 horas y media de estudio del instrumento al final de la semana.

El día que más "no estudié" tiene es el sábado, y el día que menos "no estudié" tiene es el lunes.

A medida que avanza la semana, aumenta la cantidad de respuestas que coinciden con la categoría "no estudié". En otras palabras, cuando más estudian es al principio de la semana.

Anexo 2. Registro del tiempo de estudio de ingresantes de piano. Consigna: anotar durante una semana cuánto tiempo por día estudias el instrumento y qué contenido/s estudias particularmente. Promedio de cada trabajo (caso) y promedio total de días y horas.

PIANO

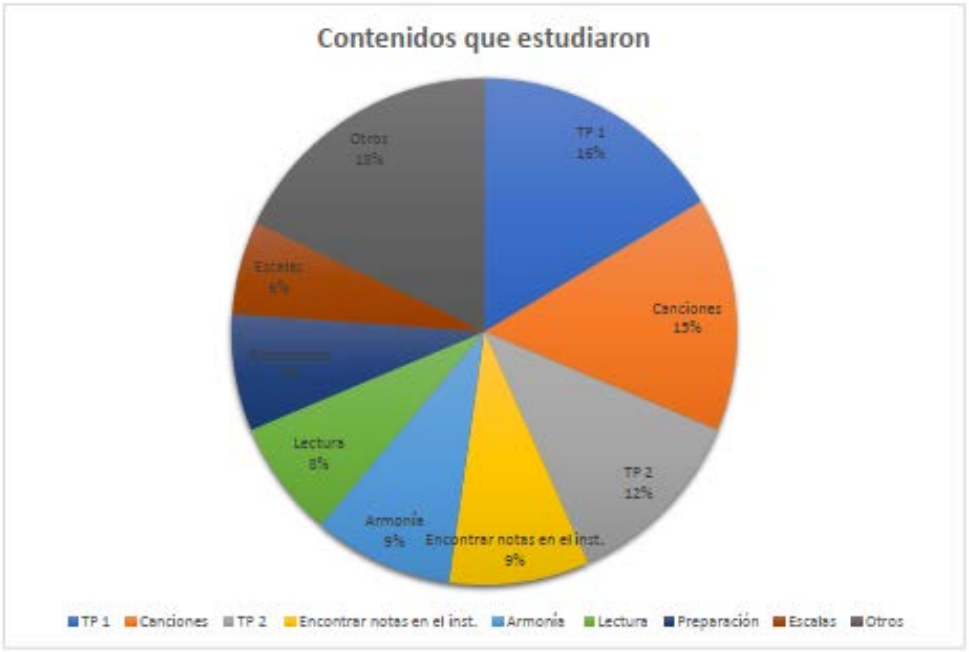
DIA DE LA SEMANA	CUÁNTO ESTUDIÉ	QUÉ ESTUDIÉ
LUNES	Más de 2 horas (1) Entre 1 y 2 horas (5) Menos de 1 hora (5) No estudié (3)	Canciones (22) TP2 (20) TP1 (17) Improvisación (8) Escalas (7) Armonía (acordes, arpegios, ciclo de quintas) (6) Melodías (5) Lectura, obras (5) Digitación (1) Técnica, velocidad (1)
MARTES	Entre 1 y 2 horas (3) Menos de 1 hora (5) No estudié (6)	
MIÉRCOLES	Más de 2 horas (1) Entre 1 y 2 horas (5) Menos de 1 hora (3) No estudié (5)	
JUEVES	Entre 1 y 2 horas (4) Menos de 1 hora (6) No estudié (4)	
VIERNES	Entre 1 y 2 horas (3) Menos de 1 hora (6) No estudié (5)	
SÁBADO	Entre 1 y 2 horas (1) Menos de 1 hora (4) No estudié (9)	
DOMINGO	Entre 1 y 2 horas (2) Menos de 1 hora (2) No estudié (10)	

CASO NRO	PROMEDIO TOTAL. MUESTRA 13 CASOS	
	DÍAS DE LA SEMANA	CANTIDAD DE HORAS
1	3/7	1.00
2	4.5/7	4.00
3	4/7	9.50
4	5/7	2.33
5	4/7	3.00
6	3/7	1.00
7	4/7	7.00
8	2/7	2.00
9	5/7	2.33
10	3/7	3.50
11	3/7	4.00
12	3.5/7	5.50
13	5.5/7	3.25
14	5/7	9
TOTAL	**3.9**	**4.10**

Conclusión: en promedio, los estudiantes de piano estudian casi 4 días semanalmente, acumulando un total de más de 4 horas de estudio del instrumento al final de la semana.

Los estudiantes de piano tienen dificultad para tener sesiones de estudio prolongadas, sin embargo, acumulan más tiempo semanal de estudio que los estudiantes de guitarra (hacen sesiones de 30-40 minutos, pero todos los días, o varias veces en un mismo día, etc.). Tienen un estudio constante durante la semana.

Anexo 3. Mismo trabajo con otra comisión, incluyendo en el gráfico final los resultados de las respuestas “entre 1 y 2 horas” y “más de 2 horas”. Guitarra.



El día que más “no estudié” tiene es el domingo y el día que menos “no estudié” tiene es el lunes.

En estos casos el pico es el domingo, pero también hay picos bastantes altos en sábados y miércoles.

Anexo 4. Mismo trabajo con otra comisión, incluyendo en el gráfico final los resultados de las respuestas “entre 1 y 2 horas” y “más de 2 horas”. Piano.

La mayoría de los estudiantes estudian entre 1 y 2 horas por día.

En el gráfico se puede ver cómo a partir del fin de semana aumentan los “No estudié” y disminuyen las horas.

Incluimos el dato de “Más de 2 horas” para tener en cuenta que casi ningunx estudia más de 2 horas seguidas.

ESCUELAS DE EDUCACIÓN ARTÍSTICA. TERRITORIOS DE PROFUNDIZACIÓN DE APRENDIZAJES

Julieta Pollan - Patricia Belardinelli

Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Artes

Resumen

Este trabajo se centra en las Escuelas de Educación Artística, en la revisión de las dimensiones normativas, pedagógicas y didácticas que las atravesaron en su devenir temporal y sociocultural con el propósito de indagar los aportes que estas instituciones públicas, gratuitas y no obligatorias realizan en los aprendizajes y trayectorias de sus estudiantes.

Palabras clave

Escuelas de Educación Artística, Educación Artística, Artes Visuales, Propuesta Curricular, Trayectorias Escolares.

A manera de presentación

El siguiente trabajo se propone reflexionar sobre las implicancias que tiene para los niños, niñas y adolescentes asistir y formar parte de una institución específica de educación artística, la Escuela de Educación Artística (EEA): pública, gratuita y no obligatoria.

¿Qué se llevan los niños y adolescentes de sus recorridos por la EEA? ¿Qué aporta a las trayectorias educativas de las infancias y adolescencias? ¿De qué manera se amplían y profundizan los aprendizajes del campo del arte en general, y de las artes visuales en particular?

Para dar respuesta a estos y otros planteos se realizará un breve análisis de las Escuelas de Educación Artística de la ciudad de La Plata, partiendo de sus orígenes para abordar algunas de las transformaciones pedagógicas y normativas que las atravesaron y que marcan continuidades, rupturas y yuxtaposiciones respecto de la matriz original.

Breve recorrido histórico por los marcos normativos y enfoques de enseñanza.

Las Escuelas de Educación Artística de La Plata, son escuelas de arte que dependen de la Dirección de Educación Artística de la Dirección General de Cultura y Educación de la Provincia de Buenos Aires. Son instituciones no obligatorias, públicas, gratuitas y optativas que amplían la jornada educativa de los alumnos que cursan desde el último año del nivel inicial, el nivel primario y el secundario.

Para conocer los inicios, propósitos y los modelos pedagógicos que impregnaron su propuesta nos remitimos a la investigación de Gustavo Alfredo Larsen (2017). Allí, el autor menciona como primer antecedente de las llamadas Escuelas de Educación Estética, el Instituto Docente de Orientación Estética Infantil (IDOEI) creado en el año 1957, que inicialmente se ocupó de la formación artística de docentes, con el objetivo de enriquecer su labor educativa. Luego se amplía su plan de estudios que se dirige a la formación docente en las distintas disciplinas

artísticas. Este instituto es desmantelado en 1977 y parte de sus profesionales se incorporan al Gabinete de Orientación Estética. Una de las iniciativas del Gabinete consistió en la organización de grupos de niños con la intención de que los docentes desplieguen prácticas de enseñanza referidas al territorio del arte. Dicho equipo fue redirigido a la Escuela Primaria No 55 de la ciudad de La Plata ya que contaba con espacio disponible. Allí comienza a funcionar una Escuela de Educación Estética (EEE) a la que concurren los alumnos de la institución en contra turno y estudiantes de otras primarias. Los cursantes debían participar de los talleres de las distintas disciplinas artísticas, característica que se repite hasta el presente ya que fue el formato adoptado en el ámbito bonaerense. El proyecto base incentivaba la elección de más de una disciplina artística con la concepción de trabajo integrado entre las diversas áreas empleando diferentes medios, recursos y metodologías que estimularan la expresión infantil.

A partir del año 1978 la EEE de La Plata y los Centros de igual especialidad, pasan a depender de la Dirección de Enseñanza Artística. En 1985 ya existían diez EEE en la provincia. Larsen menciona una normativa elevada por la Dirección de Educación Artística, se trata de la Disposición 23/85, que establece la regularización, funcionamiento y la organización de estos servicios. En dicha disposición se mencionan como finalidades y objetivos:

> "el desarrollo de lo perceptivo, la afinación de la sensibilidad, la liberación de la expresividad, la dinámica de la comunicación evolucionando en el seno del grupo. Estos son los objetivos a lograr por encima de la acumulación de datos, convirtiéndose en un área de vital importancia en la que el ser humano alcance su real dimensión (...) Favorecer el desarrollo armónico de la personalidad del educando, a través de su capacidad creadora, en las distintas áreas de educación estética." (Larsen, 2017: s. p)

Es posible identificar que el ideario pedagógico responde a la llamada escuela nueva, modelo que se basa en el desarrollo de la autoexpresión y la creatividad. «En términos generales, su propósito era que el niño se expresara mediante el uso libre de sus facultades creativas y el trabajo espontáneo» (Augustowsky, 2012: 159). La enseñanza se considera en términos psicológicos individuales, desprendidos del contexto socio-histórico siendo su finalidad el desarrollo de la sensibilidad estética.

La Ley Federal de Educación N.° 24.195 sancionada en 1993 constituye un hito en un contexto político neoliberal que trajo aparejados numerosos cambios en el sistema educativo. En este escenario de transformaciones, en 1994 entra en vigencia la Resolución 574 de la Dirección de Educación Artística que define principalmente normas de funcionamiento y organización de los equipos directivos de las EEE que pasan a formar parte del sistema educativo provincial.

Las prácticas desarrolladas en estas instituciones se caracterizan por su mixtura, ya que se entrelazan, por un lado, el modelo tecnicista que en el caso de las artes visuales o "plástica" estuvo enfocado en el progreso de la percepción y de habilidades de representación en términos de alfabetización visual, considerando a las obras de arte como un sistema de signos que atienden a normas gramaticales equiparables al lenguaje verbal. La enseñanza en este enfoque se tradujo en el entrenamiento de habilidades y capacidades para la reproducción de técnicas y de modelos culturales, y se focaliza en los códigos, en la identificación de sus componentes desde una mirada formalista y descontextualizada de sentido. Por otro, se mantienen vigentes rasgos del expresivismo.

La Ley de Educación Nacional N.° 26.2067 del año 2006 y la Ley de Educación Provincial N.° 13.688 en 2007 definen la educación como derecho, el conocimiento como bien público y el Estado como garante. Estas y otras normativas generaron importantes cambios en el sistema educativo. Paralelamente se actualizan los diseños curriculares de los niveles inicial, primario y

secundario. En ellos se plasman aspectos fundamentales con la intención de producir cambios en las instituciones que impacten en la vida de los sujetos creando condiciones para el ejercicio de los derechos, socializando los bienes de la cultura y propiciando el cuidado de todos

En el año 2015 se elabora el Documento de Trabajo 3, destinado a Escuelas de Educación Estética, Ciclos de Formación Artística Vocacionales y de Profundización y/o Propedéuticos. Dicho documento señala las prácticas a realizar al interior de las escuelas, pero no se formalizó su aplicación como documento regulatorio. Cabe subrayar que el Documento se encuentra en consonancia con la Ley de Educación Provincial N° 13.688, en la cual las referidas escuelas se reconocen como «instituciones educativas de formación especializada en Arte» y se configuran «como instituciones de educación formal y vocacional, instalándose como propuestas de extensión de la jornada obligatoria, atendiendo una matrícula en edad de escolaridad obligatoria (...), son mixtas, gratuitas, e instituciones de educación formal no graduada, pero sí de enseñanza gradual» (2015: 3).

Asimismo, el documento se enmarca en la Resolución CFE N.° 111/10 que establece la «Formación Artística Vocacional, constituida por todas aquellas propuestas institucionales sistemáticas que propenden a una formación artística integral de niños, adolescentes, jóvenes y adultos, para ampliar, extender y profundizar los contenidos de arte que se desarrollan en la Educación Obligatoria» (2015: 3), en donde se incluyen las Escuelas de Educación Estética, entre otras instituciones.

El marco pedagógico destaca que “el arte se constituye como un conocimiento posible de ser enseñado y aprendido” (2015: 7), y señala como principal objetivo el aprendizaje de los lenguajes artísticos con el desarrollo de un pensamiento crítico y eje en lo grupal y colectivo, la interdisciplinariedad y el contexto cultural. Propone una forma de trabajo centrada en la metáfora (2015:18). Específicamente y en relación a las artes visuales el componente reflexivo se vuelve central, así como la búsqueda de construcción de sentido.

> Esta propuesta tiene la intención de que el recorrido por los diferentes ciclos y talleres de formación las/os estudiantes produzcan e interpreten imágenes en permanente vínculo entre producción y reflexión y en los diferentes momentos de concreción de las obras, tanto sea en la ideación de las propuestas, como en la selección de materiales, técnicas, procedimientos, criterios compositivos, montaje, posibilidades de emplazamiento para su exhibición; reconociendo cada uno de estos momentos como fundamental pero sin perder de vista que todos y cada uno responden a la concepción de obra como totalidad (2015: 22).

En síntesis, las EEE plantean una formación artística integral para niños y adolescentes permitiendo ampliar y profundizar los contenidos de arte que se desarrollan en la educación obligatoria. A la par que extiende la jornada educativa y enriquece las trayectorias escolares entendidas como el desempeño de los alumnos, poniendo atención en sus puntos de partida, los procesos y los resultados de aprendizaje alcanzados.

La Propuesta Curricular para las Escuelas de Educación Artística.

Durante el periodo 2020-2023 se realiza el proceso de elaboración de una propuesta curricular para las Escuelas de Educación Estética. Para esto se efectuaron rondas de consulta que recogieron las voces de directivos y docentes. Estos y otros aportes posibilitaron la definición de los contenidos específicos de cada lenguaje artístico.

En la sesión del Consejo General de Cultura y Educación del 7 de marzo de 2023 se aprobó la propuesta curricular para las Escuelas de Educación Artística, las pautas para el funcionamiento y organización institucional, quedando derogada la Resolución N° 574/94 y dejando sin efecto el nombre de Escuelas de Educación Estética para pasar a llamarse Escuelas de Educación Artística. Este cambio responde a un nuevo enfoque. El nombre anterior se enlaza a conceptos tales como "bellas artes", "obra" y "genio creador", en donde el arte se pensaba como complemento del conocimiento considerado como único y verdadero, ideas herederas del paradigma de la tradición europea occidental. El término "artística" resulta coherente con las consideraciones del arte en la actualidad, las normativas vigentes y los propósitos de estas instituciones.

La propuesta curricular está en correspondencia con los lineamientos de la política educativa y enmarcada en la Ley de Educación Provincial N° 13.688, estableciendo una formación ciudadana comprometida con los valores éticos y democráticos de participación, libertad, solidaridad, resolución pacífica de conflictos, respeto a los derechos humanos y preservación del patrimonio natural y cultural.

Las Escuelas de Educación Artística tiene como propósitos la formalización de saberes relativos al arte adquiridos en la vida cotidiana y aprendizajes no contemplados en los espacios curriculares de los niveles de educación obligatoria posibilitando profundizar contenidos en música, artes visuales tridimensional, artes visuales bidimensional, teatro, danza - expresión corporal y literatura, entre otras orientaciones.

La nueva propuesta modifica la estructura curricular que se organiza en dos tramos con cinco ciclos. El Primer Tramo está conformado por los cursos regulares (es decir que asisten regularmente 3 veces por semana y cuentan con los 6 lenguajes artísticos antes mencionados) y abarca de los 5 a los 11 años -coincidiendo con el nivel primario- organizado en tres ciclos según edades (ciclo 1° de 5 y 6 años; ciclo 2° de 7 y 8 años y ciclo 3° de 9, 10 y 11 años). El Segundo Tramo está conformado por los talleres optativos y abarca de los 12 a los 18 años, estructurado en dos ciclos según edades (ciclo 4°: de 12, 13 y 14 años; y ciclo 5°: de 15, 16, 17 y 18 años) -coincidiendo con el nivel secundario-. La cursada varía entre una a tres veces por semana dependiendo de la cantidad de talleres que el estudiante elija; se asiste siempre a contra turno del nivel obligatorio.

Es preciso destacar que también se producen modificaciones en las denominaciones de los espacios curriculares del primer tramo: Artes Visuales (en sus dos dimensiones, Bidimensional y Tridimensional), Danza Expresión Corporal, Literatura, Música y Teatro reemplazan a las denominaciones anteriores: Iniciación Musical, Iniciación Literaria, Expresión Plástica (Bidimensional y Tridimensional), Expresión Dramática y Expresión Corporal, a fin de tener correspondencia con la Ley de Educación Provincial.

Los estudiantes se pueden incorporar en cualquiera de los ciclos, sin necesidad de haber cursado anteriormente. Esto genera que transiten alumnos con muy distintas trayectorias en un mismo grupo, situación que es entendida como una ventaja para los aprendizajes de los contenidos y como enriquecedora de los intercambios entre los sujetos.

La propuesta caracteriza el arte como campo de conocimiento, y esto implica:

> "para la educación, un conocimiento que se enseña y que se aprende, no es innato, no depende del genio creador de aquel que lo porta. Por lo tanto, para el aprendizaje de ese conocimiento se necesita del acompañamiento de una propuesta pedagógica para la enseñanza que contribuya a que las y los estudiantes aprendan". (2023: 22)

El reconocimiento del arte en la formación integral de los niños y adolescentes se legitima en la inclusión de la educación artística en todos los niveles y modalidades. En la propuesta curricular se formulan los estudios de descolonización como aspectos fundamentales para pensar el arte en la escuela desde una perspectiva latinoamericana y local. Por tanto, se valora "una enseñanza en el arte que pueda reinventarse cotidianamente desde la experiencia situada en un contexto regional, en donde las y los estudiantes sean productores de sentido de su propia historia." (2023: 22). La docencia, por su parte, debe garantizar el derecho a una educación artística de calidad para lo cual es preciso, por un lado, abordar cada una de las áreas o lenguajes artísticos respondiendo a sus características distintivas, sus formas de organización, sus aspectos conceptuales, procedimientos, modos de producción y recursos. Por otro, tener en cuenta el bagaje de experiencias de los distintos grupos escolares.

El trabajo por proyecto constituye la opción metodológica cuyo objetivo posibilita organizar los contenidos con un enfoque globalizador que se distancia de una visión homogeneizadora poniéndose énfasis en el establecimiento de relaciones entre hechos, conceptos y procedimientos, red que facilita la apropiación de los conocimientos. En un documento institucional de la EEA N° 2 de La Plata se señala:

> "Los proyectos se organizan a partir de determinados productos a los que se quiere arribar luego de un proceso de elaboración. En los proyectos, los productos a realizar son los que guían el trabajo, es decir que los requerimientos del hacer son los que obligan a tomar contacto con los contenidos y con el contexto a fin de ir encontrando las respuestas necesarias (por ejemplo: hacer una recopilación de canciones de cuna, publicar una revista, crear un poemario, una coreografía o producir un videoclip, entre otros posibles)". (Documento de trabajo: la planificación por unidad didáctica o por proyecto. EEA N° 2, La Plata).

Es importante mencionar que las EEA cuentan con un Módulo de Planificación Institucional, MOPI; espacio de articulación institucional del equipo docente y el equipo directivo que se encuentran una vez por semana y tiene carácter obligatorio (para los docentes con un cargo). El dialogo, la investigación y la formación son los pilares necesarios para la planificación del trabajo interdisciplinario que impulse la Educación Ambiental, la Construcción Cultural, la Tecnología Aplicada, la Educación Sexual Integral, la Inclusión en clave de igualdad.

Trayectorias escolares y aprendizaje de los sujetos

Volviendo a los interrogantes iniciales: ¿Qué se llevan los niños y adolescentes de sus recorridos por la EEA? ¿Qué aporta a las trayectorias educativas de las infancias y adolescencias? ¿De qué manera se amplían y profundizan los aprendizajes del campo del arte en general, y de las artes visuales en particular?

Todos los cambios y modificaciones de la propuesta curricular de las EEA amplían y actualizan la mirada sobre la educación artística y garantizan el derecho de las infancias y adolescencias a recibir educación gratuita, pública y de calidad. A su vez, orienta la tarea docente áulica e institucional, organizando aspectos que antes no estaban del todo definidos ni unificados en torno a una misma normativa.

Tal como se ha expresado la propuesta curricular específica se encuentra en periodo de afianzamiento a partir de la elaboración de estrategias para el desarrollo y adecuación a sus realidades. Por lo que es posible advertir que no se trata de una implementación cerrada, la misma se va instaurando acorde a los tiempos y características de los establecimientos.

Las trayectorias escolares son entendidas como los itinerarios que los sujetos realizan, en este caso, tanto en la obligatoriedad como en la EEA que se ven enriquecidas y ampliadas por experiencias y propuestas didácticas que procuran ganar en densidad conceptual y avanzar a la creación de lazos de pertenencia grupal e institucional. Las trayectorias emergen como factor relevante ya que el tránsito completo y continuo por escenarios educativos posibilita una formación abierta, participativa y reflexiva. De esta forma, se potencian las posibilidades tienen de vincularse con diferentes saberes, de involucrarse en distintas acciones grupales, de construir de manera individual y colectiva, de revisar producciones propias y de otros. Una alumna de diez años sobre su tránsito por la EEA expresa: "las cosas que me llevo de la escuela son aprendizajes de lo artístico, buenos momentos, amigas y amigos, compañerismo y risas".

En esta línea y desde su posición docente Marcela Etchedoy señala

> parecen lugares de enseñanza de privilegio, pero son lugar de profundización de los aprendizajes, con modos de agrupamientos, de horarios, y de prácticas de enseñanza diferentes a las que suceden en los niveles obligatorios. Quizás sea el dispositivo físico, el mobiliario, el modo de acceso a sus talleres y aulas, que generan nuevas formas de producir conocimiento. (Etchadoy, 2018: 5)

Consideraciones finales

El análisis de los marcos normativos, de las concepciones sobre el arte, de los cambios sociales y las transformaciones pedagógico didácticas de las EEA pone en evidencia lo mucho que se ha hecho y que es necesario seguir pensando, concretando y ampliando prácticas de enseñanza artística que garanticen mejores y más aprendizajes.

La nueva propuesta curricular convoca a elaborar proyectos colectivos y revisar en conjunto las tareas cotidianas que enriquezcan las oportunidades educativas de nuestras infancias y adolescencias. Insta a trabajar en torno a los derechos, la inclusión, el cuidado y el acompañamiento de las trayectorias de los sujetos.

Es sabido que nos basta un documento, aun cuando haya sido elaborado con la participación de diferentes actores institucionales, el reto es que las intenciones se vuelvan en efectivas en las aulas. A eso no es posible renunciar

Referencias:

-Augustowsky, Gabriela (2012). *Las artes plásticas y su didáctica*. En Augustowsky, Gabriela. El arte en la enseñanza. Buenos Aires: Paidós. Voces de la enseñanza.

-Belardinelli, Patricia; Catibiela, Alejandra (2017). *Consideraciones sobre el arte y su enseñanza. Apuntes de clase.* En Revista Metal (N.° 3), pp. 75-85. Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata.

-Camillioni, Alicia y otros. (2007) *El saber didáctico*. Buenos Aires: Paidós.

-Cullen, Carlos A. (2011) *La docencia: un compromiso ético-político entre huellas socio-históricas y horizontes emancipadores*.

-Dirección General de Cultura y Educación (2015). Documento de Trabajo 3. Destinado a Escuelas de Educación Estética, Ciclos de Formación Artística Vocacionales, de Profundización y/o Propedéuticos. Provincia de Buenos Aires. DGCyE.

-Etchadoy Marcela (2018). Plástica Tridimensional, integraciones y articulaciones en la Escuela de Educación Estética N° 2, La Plata Provincia de Buenos Aires. Trabajo de especialización.

-Ministerio de Educación de la Nación. Consejo Federal de Cultura y Educación. (2010). *La Educación Artística en el Sistema Educativo Nacional*. Resolución 111/10 y anexo. CABA: Ministerio de Educación de la Nación.

-Larsen, Gustavo Alfredo (2017) *Surgimiento de las escuelas de educación estética en la provincia de buenos aires*, CIEEPAL 1° Congreso Internacional de Enseñanza y Producción de las Artes en América Latina.

-Lerner, Delia. (2007). Enseñar en la diversidad. 2015 de las 1° Jornadas de Educación Intercultural de la Provincia de Buenos Aires.

-Propuesta curricular para las Escuelas de Educación Artística: año 2023 / coordinación general de Claudia Bracchi. - 1a ed. La Plata: Dirección General de Cultura y Educación de la Provincia de Buenos Aires. Subsecretaría de Educación, Dirección de Educación Artística.

-Resolución N° 574 (1994). Recuperado en: resolucion_574-94_eee.pdf (abc.gob.ar)

LAS POLÍTICAS CURRICULARES PARA LAS ESCUELAS DE EDUCACIÓN ARTÍSTICA Y SU IMPLEMENTACIÓN EN LAS AULAS: UN ANÁLISIS DE SUS RELACIONES A PARTIR DE LAS PRÁCTICAS DE ENSEÑANZA

Estefanía Ferrari – Carolina Nuñez – Alejandra Catibiela

Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Artes.

Resumen

El presente trabajo parte de un análisis de los procesos de enseñanza de la propuesta curricular para las Escuelas de Educación Artística de la Provincia de Buenos Aires (EEA), lo que ocurre en las clases y cómo lo perciben los estudiantes. A su vez problematizamos la concepción de Arte y de Educación Artística como conceptos de diversión o artesanía interiorizados por los niños y que vimos reflejados tanto en las entrevistas realizadas en el marco de las observaciones de clase, como en nuestra propia experiencia docente en la Escuela de Educación Artística.

Para lograr nuestro objetivo hacemos un breve repaso en la historia de las EEA, recorriendo su surgimiento y las transformaciones a través de los años en las políticas curriculares y los enfoques de la enseñanza. Asimismo, establecemos relaciones entre la concepción de educación en arte crítico-constructivista planteada en la Resolución 111/10 del Consejo Federal de Educación, el Diseño Curricular para las Escuelas de Educación Artística y las respuestas de los estudiantes a la hora de preguntar ¿Qué aprendiste o aprendes en la escuela?, ¿Qué actividades o trabajos realizaste en la materia?

Palabras clave

Escuelas de Educación Artística, Diseño Curricular, aprender jugando, Prácticas de la enseñanza, Didáctica.

Introducción

El presente trabajo surge a partir de la experiencia transitada en el año 2023, como estudiantes de Didáctica Especial y Práctica de la Enseñanza - cátedra A, materia perteneciente al Profesorado en Artes Plásticas de la Facultad de Artes de la UNLP. Toma como elementos de análisis las observaciones y las clases desarrolladas en el espacio curricular Plástica Tridimensional de la Escuela de Educación Artística, institución perteneciente al sistema educativo de la provincia de Buenos Aires. Asimismo, han sido insumos para el trabajo las entrevistas realizadas a los directivos, estudiantes y docentes a cargo de la materia mencionada.

A lo largo de nuestra experiencia como practicantes tuvimos la necesidad de hacer un análisis de la relación entre los procesos de enseñanza artística respecto a lo planteado en el Diseño Curricular de Escuelas de Educación Artística y lo que ocurre en las prácticas áulicas. A continuación, compartimos algunas de las apreciaciones realizadas -que nos resultan fundamentales para pensar el ejercicio de la docencia- poniendo especial atención en las particularidades de esta relación en un tipo institucional no obligatorio de formación artística.

Sobre las experiencias observadas

Cuando comenzamos a interiorizarnos sobre las dinámicas de la escuela y las planificaciones de Plástica Tridimensional, materia que nos fue asignada para la realización de prácticas docentes, notamos una propuesta recurrente a lo largo de los proyectos presentados: la realización de objetos como finalidad del área artística. En nuestra primera observación, la clase suponía la construcción de piñatas, una temática ligada al tópico anual del Proyecto Institucional "Fiestas, Rituales y Celebraciones". En la fundamentación, a la cual tuvimos acceso, se describe:

Se trata de objetos simbólicos que surgen en el siglo XVI en México en el marco de celebraciones católicas previas a la Navidad. (...) La intención es que lxs estudiantes conozcan esta práctica cultural, como modos de acceder a diversas formas de celebración. Forman parte de la propuesta, la Historia de las piñatas mexicanas, los procedimientos para su construcción para luego, en pequeños grupos, construir las piñatas en cada grupo atendiendo a la construcción de volúmenes, estructura interna, forma y color. (Extracto de la fundamentación presente en la planificación didáctica, EEA, Plástica Tridimensional, 2023. Figuras 1, 2 y 3).

En el desarrollo de las clases no hubo una explicación a los estudiantes en torno a los argumentos o criterios tenidos en cuenta para su abordaje más allá de las indicaciones técnicas. Estos objetos simbólicos, inmersos en una determinada práctica cultural, atendían únicamente a la construcción de volúmenes, estructura interna, forma y color (contenidos que tampoco se explicitaron en la práctica).

Al realizar las entrevistas propuestas por la cátedra de Didáctica especial y Práctica de la enseñanza, los estudiantes del grupo de Plástica Tridimensional[1] respondieron de forma parecida cuando se les preguntaba ¿Qué aprendiste o aprendes en la escuela?, ¿Qué actividades o trabajos realizaste en la materia?.

Los comentarios abarcan dichos tales como: "En la escuela aprendo a hacer cosas, personajitos, mundos", "Piñatas, casas de cartón", "Hicimos brujas, quitapenas, atrapasueños". En las apreciaciones de los estudiantes observamos que existe una notoria inclinación por una mirada de *lo artístico* en tanto objeto (simbólico, decorativo o no). A su vez, comparamos estas respuestas con los resultados obtenidos por otros compañeros de la materia que realizaron sus prácticas docentes en otros grupos de la misma institución y en otras Escuelas de Educación Artística.

"*Cadenas de papel, piñatas, trabajos en grupo*" (estudiante de Plástica Tridimensional), "*Hicimos una ciudad con cartón, quedó bonito. Se podían abrir las cosas*" (estudiante de Plástica Tridimensional), "*Piñatas, ciudades de cartón, arcilla*" (estudiante de Plástica Tridimensional), "*Me gusta mucho pintar con colores de pintura y hacer trabajos en arcilla*" (estudiante de Plástica Bidimensional, "*aprendo a dibujar y pintar con crayones, témperas y acuarelas*" (estudiante de Plástica Bidimensional), "*A colorear y dibujar arcoiris, pintar con lápiz y témpera*" (estudiante de Plástica Bidimensional).

En términos generales, observamos que se reitera el énfasis en la producción matérica y, en los procedimientos técnicos. Cuando se les pregunta *¿qué aprendiste?*, las respuestas se encuentran ligadas al paso a paso como un recetario del objeto que realizaron. Los comentarios de gusto, interés y diversión abundan en las horas de las materias artísticas. "*Me gusta mucho...*", "*Quedó bonito* " van de la mano con "*¡Divertite!*", como dicen los familiares cuando dejan a sus hijos en la escuela. Estas respuestas nos llevan a interrogarnos ¿ocurrirá esto en otros espacios curriculares como matemática, lengua, historia? ¿Qué representaciones se construyen sobre las finalidades del conocimiento artístico?

1 El rango etario del grupo de estudiantes de primaria oscilaba entre 7 y 8 años.

Si bien el Diseño Curricular de las Escuelas de Educación Artística (denominación adoptada a partir del año 2023) propone una forma de enseñar a través del juego porque sirve como una actividad primordial y fundante de niñas y niños, crea condiciones para la construcción de subjetividades diversas, es una manera de aprehender y transformar el mundo y una forma de vincularse con otras y otros. La línea divisoria entre la perspectiva de consumo y entretenimiento de sujetos pasivos y el uso del juego como herramienta pedagógica es realmente fina en la puesta en práctica de la teoría:

> El juego en el marco de las EEA es un espacio para la participación protagónica de niñas, niños, jóvenes y adolescentes. El juego es una estrategia de enseñanza, como tantas otras, que implica que la y el estudiante pueda aprehender, con otras formas, aquello que le es enseñado. El acto de jugar es generador de sentido, promoviendo pertenencia y desarrollo de la identidad, tanto individual como colectiva. (DC EEA, 2023; p. 16)

Sin embargo, en nuestra experiencia de residencias de prácticas constantemente recibimos comentarios y gestualidades corporales de los estudiantes como momentos de desinterés, aburrimiento y ganas de jugar. Proponer una actividad que interrumpa el habitus de trabajo sobre la mesa en torno a la creación de objetos[2], como notamos en el registro de nuestras instancias de observación[3], fue una experiencia de aprendizaje en la que terminamos cediendo al interés del aula.

Comparando la información recolectada en documentos curriculares (particularmente lo que hace al posicionamiento didáctico relacionado al enfoque crítico) y nuestra experiencia a través de las observaciones y la residencia de prácticas docentes, nos formulamos las siguientes preguntas ¿Por qué en una institución no obligatoria, destinada a la formación integral artística, los estudiantes siguen percibiendo al aprendizaje como una situación de libre expresión? ¿Qué lleva a los docentes a proponer actividades prioritariamente de construcción de objetos desde un enfoque tecnicista?

Esta situación paradójica y contradictoria en sí misma -la elaboración concreta de un objeto/material para dar cuenta del aprendizaje, esperando un resultado final a evaluar- remite a un enfoque de enseñanza tecnicista, pese a que en el nuevo Diseño Curricular para las Escuelas de Educación Artística se expresa que la finalidad educativa es «la formalización de saberes no contemplados en los espacios curriculares de los niveles de educación obligatoria» (2023; pp. 12) y que desde la Resolución 111/10 del Consejo Federal de Educación, en el punto 6 declara que los principales objetivos de la Educación Artística Específica son:

> ...además de contribuir a la construcción ciudadana, su principal desafío consiste en una profundización creciendo de la formación específica [ ] Esto supone articular las instancias formativas con las productivas, de distribución y circulación de los bienes culturales; todos ellos, constituyentes y constructores de la identidad, y al mismo tiempo generadores de crecimiento socio - económico con justicia social. (Resolución CFE N° 111/10, 2010; pp. 17)

2 Propusimos, en nuestras prácticas docentes, una primera instancia experimental usando el teatro de sombras como herramienta para conocer las gestualidades plásticas, compositivas y simbólicas de la luz y la sombra.

3 Cabe aclarar que, teniendo en cuenta la edad de los niños del grupo donde realizamos la práctica docente, las actividades que realizaban en la instancia de observación no proponían una interacción entre pares sino el desarrollo de actividades donde cada estudiante se inclinaba al trabajo individual. Esto lo mencionamos en relación con la participación protagónica y el vínculo entre otras y otros del que habla el Diseño Curricular para las EEA.

En la búsqueda de argumentos para lograr responder esta problemática con la que nos encontramos, entre lo que presenta el Diseño Curricular, la observación de las clases y los testimonios recogidos en las entrevistas, decidimos hacer una revisión de la historia y surgimiento de las Escuelas de Educación Estética, hoy denominadas Escuelas de Educación Artística, que nos permita comprender de dónde provienen estos discursos sociales en torno a la enseñanza del arte, aún presentes en las instituciones.

Acerca de las políticas curriculares para las Escuelas de Educación Artística: historia y actualidad

En este apartado, sin la intención de realizar un recorrido exhaustivo por la historia de las Escuelas de Educación Artística, intentaremos hacer una breve descripción de las transformaciones por las que han atravesado desde su creación hasta el presente a fin de observar el estado actual de su propuesta educativa.

A través del análisis de diversos documentos académicos y normativos pudimos observar que el surgimiento de estas instituciones tuvo como punto de partida al IDOEI (Instituto Docente de Orientación Estética Infantil) que se crea, en la ciudad de La Plata, por medio de la Resolución N° 745 del 6 de marzo de 1957, como un organismo dependiente del Conservatorio Provincial de Música y Arte Escénico, perteneciente a la Dirección General de Cultura de la provincia de Buenos Aires. Allí se formaba a los maestros, ampliando sus conocimientos pedagógicos y didácticos y experimentando a través de la vivencia con diferentes lenguajes artísticos, alegando que «la educación estética adquiere especial significación en la escuela primaria por la influencia que ejerce en la formación integral del niño y en el desarrollo de una elevada sensibilidad». (Larsen, 2017; p. 2)

Varias fueron las propuestas curriculares implementadas en este instituto desde su creación, llegando a incorporarse un Seminario de Aplicación Pedagógica para la concreción de prácticas en lenguajes artísticos que posibilitara la formación de “Maestro Especial de Educación Estética”. Una posterior modificación de su plan de estudios, realizada en 1971, capacitaba para el ejercicio de la docencia en los niveles pre-primario, primario y primer ciclo del intermedio, otorgando el título de Profesor del Área de la Expresión. (Larsen, 2017; p. 3)

Pueden mencionarse otros antecedentes, como el Gabinete de Orientación Estética dependiente del área de Educación Primaria, que funcionaba desde 1968 con un equipo de docentes asignados al desarrollo de cursos para maestros en el interior de la provincia. Todas las acciones, llevadas a cabo por estas instituciones, nos permiten visibilizar la relevancia asignada a la educación estética infantil desde los organismos de gestión de la educación.

En 1969 comienza a funcionar en La Matanza, como un proyecto de la Inspectora Emma de Calviño el Aula Taller de expresión plástica, un espacio donde los estudiantes transitaban por diversos lenguajes artísticos que elegían, sin obligación de asistir a todos ellos. En 1970 se aprueba su creación como “Escuela Experimental de Educación Estética”.

Paralelamente, surge en la ciudad de La Plata una experiencia similar a la institución de La Matanza, bajo la denominación de “Escuela de Educación Estética”. La propuesta educativa, estructurada a partir del trabajo integrado entre los diversos lenguajes artísticos, procuraba dotar a los niños de los medios, recursos y procedimientos que posibilitaran y estimularan las diversas formas de expresión (Larsen, 2017; p. 8). Este modelo institucional, propio de la provincia de Buenos Aires, estaba fuertemente sustentado en las primeras experiencias del escolanovismo en el país y en las ideas de libre expresión que ponen el acento en el desarrollo de la capacidad creadora. El enfoque adoptado para la enseñanza de los diversos lenguajes artísticos -vinculado con el expresivismo- tenía como principales objetivos:

> Desarrollar la capacidad creadora. Facilitar la utilización del lenguaje estético como medio de comunicación. Estimular la sensibilidad del niño frente al medio natural y social en que vive, frente a lo bello, armónico y rítmico. Facilitar el conocimiento y comprensión del lenguaje de su tiempo. Despertar el goce estético. Estimular la integración del niño en el grupo, en el trabajo cooperativo. Posibilitar la comprensión de las formas que constituyen nuestra cultura nacional. Orientar hacia el logro de los ocios creadores. (Larsen, 2017; p. 7)

Es importante señalar que, los objetivos que se observan, relacionados con la sensibilidad, la Estética, lo armónico, lo bello son nociones del Arte se encuentran en el origen de estas escuelas y constituyen parte de sus fundamentos. Ahora bien, más allá de las reformulaciones de las finalidades institucionales y de las nuevas propuestas curriculares que traen aparejadas transformaciones en los contenidos y en los enfoques de la enseñanza, pareciera que aún perviven al interior de las aulas.

Si bien estas instituciones ya estaban en funcionamiento, no fue hasta 1985 que desde la Dirección de Educación Artística[4] se genera una normativa para la organización y el funcionamiento y donde se presentan los fines de la Educación Estética tal como se observa a continuación:

> Supone el desarrollo de lo perceptivo, la afinación de la sensibilidad, la liberación de la expresividad, la dinámica de la comunicación evolucionando en el seno del grupo. Estos son los objetivos a lograr por encima de la acumulación de datos, convirtiéndose en un área de vital importancia en la que el ser humano alcance su real dimensión. (Larsen, 2017; p. 8)

En 1994, el Consejo General de Educación de la Provincia de Buenos Aires sanciona la Resolución 574/94, que establece las "Normas de Funcionamiento para las Escuelas de Educación Estética". En ella se detallaban y promovían las regulaciones para este formato institucional que reglamentaba los roles institucionales; las regulaciones de las trayectorias educativas; la estructura curricular en torno a disciplinas a dictar, las ponderaciones horarias, y los fundamentos, objetivos y contenidos bajo un enfoque tecnicista de la enseñanza -que se mantuvo vigente durante veintiún años- cuestión que se hace evidente en la definición de contenidos (Figuras 4 y 5) y en los lineamientos para el espacio de Plástica bidimensional que se pueden observar a continuación:

> Los propósitos de la actividad plástica bidimensional surgen al considerar la conveniencia de utilizar un lenguaje gráfico que acreciente las posibilidades comunicativas, expresivas y creativas de los niños.
>
> Son objetivos generales de la especialidad:

- Desarrollar la capacidad de expresión y comunicación a través de actividades gráficas y plásticas.
- Desarrollar la capacidad perceptual.
- Desarrollar la destreza visomanual.
- Desarrollar la capacidad de apreciación artística. (Resolución 574, 1994; p. 17)

4 Organismo perteneciente a la Dirección General de Escuelas y Cultura de la Provincia de Buenos Aires (hoy Dirección General de Cultura y Educación), encargado de la gestión técnico-pedagógica y organizativa de los diversos lenguajes y disciplinas del arte en cada ámbito de desarrollo (niveles, modalidades e instituciones de formación específica).

Recién en 2015, en el marco de la Ley de Educación Nacional 26.206 sancionada en 2006 se concreta una nueva propuesta curricular a través del "Documento de Trabajo 3, destinado a Escuelas de Educación Estética, Ciclos de Formación Artística, Vocacionales, de Profundización y/o Propedéuticos". Si bien contiene acuerdos y consensos que permiten redireccionar las prácticas pedagógicas y organizativas de las Escuelas, no fue aprobado como documento regulatorio. En él se evidencia la necesidad de actualizar las Normas de Funcionamiento previstas en la Resolución 574/94, en relación a la Resolución 111/10 del Consejo Federal de Educación (que establece los lineamientos para la Formación Artística Específica) y a la Resolución 1057/14, "Régimen Académico para la Educación Primaria" (donde se plantean los principios de articulación pedagógica entre el nivel obligatorio y las modalidades educativas). El documento plantea la necesidad de considerar aspectos pedagógicos e institucionales significativos para este tipo de instituciones, por lo tanto se establecen vinculaciones con los saberes definidos para la Escuela Secundaria Especializada en Artes[5], con el fin de realizar las propuestas institucionales en sus diversos talleres.

Es decir, este documento planteó una lógica diferente a la regulación anterior (que aún estaba en vigencia). Vemos aquí la intención de considerar los conocimientos de los Diseños Curriculares de la Educación Primaria y la Secundaria y responder así al capítulo 6.2 de la Resolución 111/10 del CFE, en el que se reconoce a la Formación Artística Específica y se define a la Formación Artística Vocacional como alternativa de extensión de la jornada escolar que articula con los niveles obligatorios y se constituye por todas aquellas propuestas institucionales sistemáticas que propenden a una formación artística integral de niños, adolescentes, jóvenes y adultos, para ampliar, extender y profundizar los contenidos de arte que se desarrollan en la Educación Obligatoria (Documento de trabajo 3, 2015; p.3).

Es importante señalar el giro significativo en los fundamentos pedagógicos planteados para las Escuelas de Educación Estética, ya que se pone el acento, en la enseñanza de los lenguajes artísticos, «centrando la atención en los procesos de interpretación vinculados al desarrollo de las capacidades espacio-temporales y de abstracción que se relacionan con la formalización de los materiales en procesos de poetización» (Documento de trabajo n° 3; 2015, n° 3, p. 18). En este sentido, y como ya señalamos, los lineamientos que se plantean adoptan como marco conceptual las prescripciones establecidas en la Resolución 111/10 del Consejo Federal de Educación, en lo que atañe a los mencionados Ciclos de Formación Artística Vocacional:

> El arte permite una comprensión más compleja e intervenciones en la realidad al trabajar de manera central en la interpretación y producción de construcciones simbólicas verosímiles. Alude a una presencia que, a diferencia de los discursos científicos, no requiere necesariamente de un contraste con lo real ni opera según una generalización de los fenómenos a una única proposición, sin embargo adquiere características formales de aquello, lo real, constituyéndose como un "podría ser" donde lo que aparece "es" en el contexto de lo presentado por la obra, activando verdades irreductibles a otros campos del saber, favoreciendo el desarrollo del pensamiento crítico, divergente y la apropiación de bienes culturales. (Documento de trabajo n° 3, 2015; p. 18)

Muchas son las transformaciones del arte como objeto de estudio y de su enseñanza que se han ido sucediendo desde la década de los cincuenta (época en la que se crea el IDOEI) hasta la actualidad y varias han sido las regulaciones que han intentado dar cuenta de esas transformaciones. Desde el surgimiento de las Escuelas de Educación Estética, esas resoluciones, normativas y documentos fueron las únicas herramientas para los docentes a la hora de planificar sus clases.

5 Denominación dada a un tipo de Secundaria en la Resolución 179/12 del Consejo Federal de Educación, que profundiza en los conocimientos del arte.

En el año 2023 se aprobó la Resolución 771/23, que establece una nueva propuesta curricular y deja sin efecto el nombre de Escuelas de Educación Estética, pasando a denominarlas Escuelas de Educación Artística.

> Esta decisión está fundamentada en que la denominación vigente hasta el momento se encuentra circunscripta "como heredera de la Tradición Clásica Europea Occidental, fundada en la estética del iluminismo enciclopedista, que acuñó los conceptos de 'Bellas Artes', 'Obra' y 'Genio Creador'. El arte es visto aquí como complemento del conocimiento -entendido como unívoco y universal- y por lo tanto es reductible a la esfera de lo sensible, opuesta a lo inteligible. (Propuesta curricular para las Escuelas de Educación Artística, 2023; p. 15)

El nuevo marco regulatorio propone dar cuenta de los cambios sociales, económicos, culturales y tecnológicos, que permitan garantizar el derecho a la Educación Artística en el marco de la legislación nacional y provincial que establece:

> Garantizar el derecho a una educación artística integral de calidad desarrollando capacidades específicas interpretativas y creativas vinculadas a los distintos lenguajes y disciplinas contemporáneas en todos los Ámbitos, Niveles y Modalidades de la Educación común, en pos de la concreción de su doble objetivo: la construcción de ciudadanía y la formación artística y docente profesional". (Ley Provincial de Educación 13688, 2007, artículo 16)

Así podemos ver que la actualización de las regulaciones para estas instituciones, hoy concebidas como Escuelas de Educación Artística, plantean el desafío de implementar propuestas de enseñanza del arte que formen sujetos críticos y comprometidos con su contexto.

Conclusión

Si visitamos hoy la EEE N°1 de La Plata, - dice Larsen (2017) - se encuentran talleres que atienden a una diversidad de intereses que se transforman en ámbitos de experimentación que realimentan los espacios básicos. Algunas opciones que se sumergen en los nuevos lenguajes como Video, Plástica Digital, Historieta o Fotografía[6] tratan de aproximarse a lo que nos proponemos problematizar. Los nuevos talleres que se fueron conformando a partir de las aspiraciones de los estudiantes se inclinan hacia los imaginarios de las nuevas generaciones, donde las redes sociales y todas las propuestas, herramientas y estrategias que pueden exprimirse, abundan.

Creemos que es importante recordar constantemente en nuestro ejercicio docente que los insumos orientadores para llevar adelante las prácticas áulicas deben ser resultado del intercambio de propuestas educativas que contribuyan a un pensamiento crítico sobre el hacer pedagógico de la enseñanza artística, fomentando nuevas formas creativas para los abordajes y tratamientos. Esto debiera posicionarnos en una instancia de reconocimiento, no solo de producciones locales, provinciales, nacionales y latinoamericanas (como hace hincapié el Diseño Curricular de las EEA), sino también generar intercambios y nutrirnos de lo simbólico y representativo que hace a las generaciones venideras. Tomar conceptos y herramientas de las

6 Mencionamos algunos talleres relacionados a las Artes Visuales, sin embargo, recordemos que las EEA abarcan también las disciplinas de Teatro, Danza, Música, Literatura. Encontramos también propuestas de Sonido Digital, Teatro Acrobático, Danza Aérea, Danza y Coreografía.

frecuentadas habitualmente por estudiantes debería poder darnos estrategias para solventar y sostener la teoría sobre la práctica.

Y es que, ni en el Diseño Curricular de las EEA, ni en el de Educación Primaria[7], ponen el acento en el desarrollo de habilidades en la creación material, tampoco en la construcción de *objetos* en relación a las técnicas propias de las Artes Visuales. Más bien se incluyen nociones abstractas y abarcativas entendiendo el arte como *proceso relacional, situacional, reflexivo*, para *construir un ejercicio de la racionalidad y del conocimiento integral* (EEP).

En el área de Artes Visuales, el Diseño Curricular de Educación Primaria (2018) plantea explícitamente que «...*el arte no es una cosa u objeto, ni un concepto en término de idea, opinión o juicio, sino una experiencia de haber sentido, conocido, presenciado o co-construído algo (...) un modelo dinámico complejo e intersubjetivo* » (Diseño Curricular EEP, 2018; p. 312).

Este análisis surgió a través de nuestra pregunta inicial: ¿Por qué en una institución educativa no obligatoria, destinada a la formación integral artística, los estudiantes siguen percibiendo al aprendizaje del arte como una situación ligada a la libre expresión donde, además, impera un enfoque tecnicista, a partir de la construcción de objetos?

Luego de hacer un recorrido por la historia de las EEA y sus políticas curriculares, encontramos que su sentido fundacional aún está profundamente arraigado: el enfoque expresivista, que nace con el surgimiento de estas instituciones educativas, y que está relacionado a su identidad. Además, existe un extenso recorrido de veintiún años de un enfoque tecnicista, producto de la renovación de sus regulaciones, donde las herramientas para planificar y dar una clase se constituyen como normas y reglas a seguir.

Si bien desde el 2015 hay un cambio en las políticas curriculares, observamos docentes que aún siguen proponiendo formas de enseñar que entran en tensión con lo que se dispone en las políticas curriculares actuales y con la mirada crítico-constructivista que sustenta a la educación artística en la actualidad. Esta encrucijada entre la teoría y la práctica se manifiesta cada día en las EEA, pero, creemos que esto no implica que no sea posible una superación de antiguos enfoques, ya que la educación está en constante transformación, y estas tensiones son las que reflejan esos cambios.

El presente trabajo no pretende ser un análisis valorativo de la realidad de las prácticas áulicas observadas, sino que nos posibilita ser críticos y situados como docentes ante estas tensiones y tener en claro que debemos ser conscientes a la hora de planificar nuestras clases, ya que es nuestra responsabilidad estar en constante formación, entendiendo que hoy las EEA son un espacio imprescindible para llevar adelante una enseñanza en el arte que pueda reinventarse cotidianamente desde la experiencia situada en un contexto regional, en donde las y los estudiantes sean productores de sentido de su propia historia. (Propuesta curricular para las Escuelas de Educación Artística, 2023; p. 22).

7 Cabe señalar que en la década de los ´90 las Escuelas de Educación Estética tomaron el Diseño Curricular de la Educación Primaria como base para la elaboración de las propuestas de enseñanza frente a la ausencia de definiciones curriculares específicas que orientaran la enseñanza.

Bibliografía

Belardinelli, P., Catibiela, A. (2017). Consideraciones sobre el arte y su enseñanza. Apuntes de clase. *Metal*, (3), 75–85.

https://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/metal/article/view/462

Dirección de Educación Artística. (2015). *Documento de Trabajo 3: Destinado a Escuelas de Educación Estética Ciclos de Formación Artística Vocacionales, de Profundización y/o Propedéuticos*
https://drive.google.com/file/d/0B3MAspCOUaILWGhaUVkwZjlsdG8/view?usp=sharing

Dirección de Escuelas y Cultura. Provincia de Buenos Aires. (1994). *Resolución 574/94*. https://drive.google.com/file/d/0B3MAspCOUaILcXpCS3pNNEsxVEk/view?usp=sharing

Dirección de Producción de Contenidos (2018). *Diseño Curricular para la Educación Primaria. Primer ciclo y segundo ciclo.* Dirección General de Cultura y Educación Subsecretaría de Educación, Provincia de Buenos Aires.

https://abc2.abc.gob.ar/artistica/sites/default/files/diseno_curricular_primaria.pdf

Dirección General de Cultura y Educación de la Provincia de Buenos Aires, Subsecretaría de Educación, Dirección de Educación Artística. (2023). Propuesta Curricular. Escuelas de Educación Artística.

https://abc.gob.ar/secretarias/sites/default/files/2023-09/Propuesta%20curricular%20Escuelas%20de%20Educación%20Artística%20%281%29_0.pdf

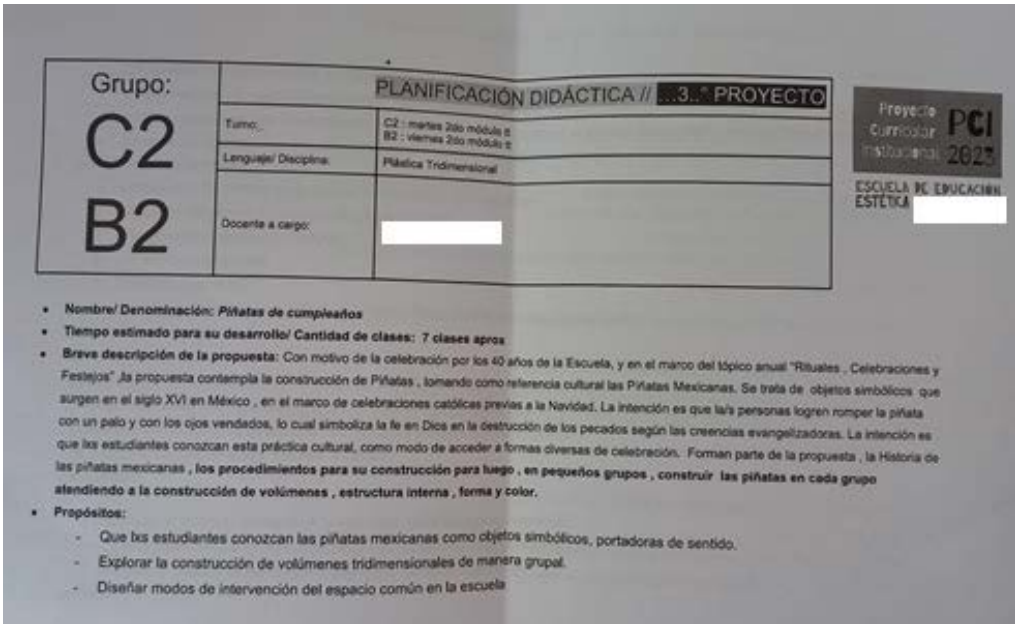
Larsen, Gustavo Alfredo. (2017). *Historia de las EEA: Surgimiento de las escuelas de educación estética en la provincia de Buenos Aires.* SEDICI

http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/66144/Documento_completo.8.-SURGIMIENTO-DE-LAS-ESCUELAS-DE-EDUCACIÓN-ESTÉTICA-EN-LA-PROVINCIA-DE-BUENOS-AIRES.pdf-PDFA.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Ministerio de Educación de la Nación. (2010). *RESOLUCIÓN CFE No. 111/10 – ANEXO 1. "La educación artística en el sistema educativo nacional*".

http://www.bnm.me.gov.ar/giga1/documentos/EL007900.pdf

Anexo



Grupo: C2 B2

PLANIFICACIÓN DIDÁCTICA // ...3... PROYECTO

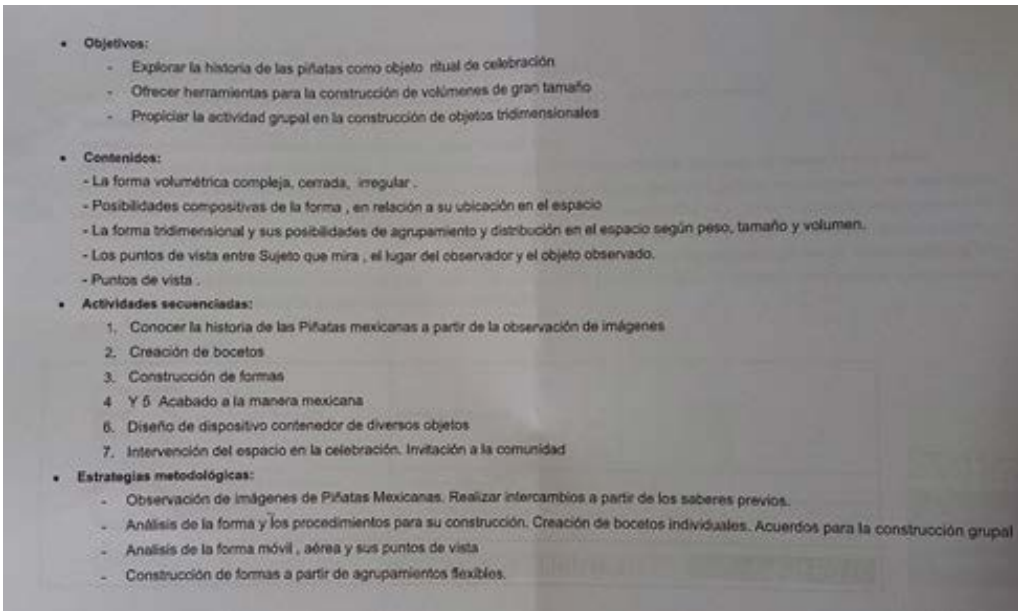
Proyecto Curricular Institucional PCI 2023

ESCUELA DE EDUCACIÓN ESTÉTICA

Turno:	C2 : martes 2do módulo 6 B2 : viernes 2do módulo 6
Lenguaje/ Disciplina:	Plástica Tridimensional
Docente a cargo:	

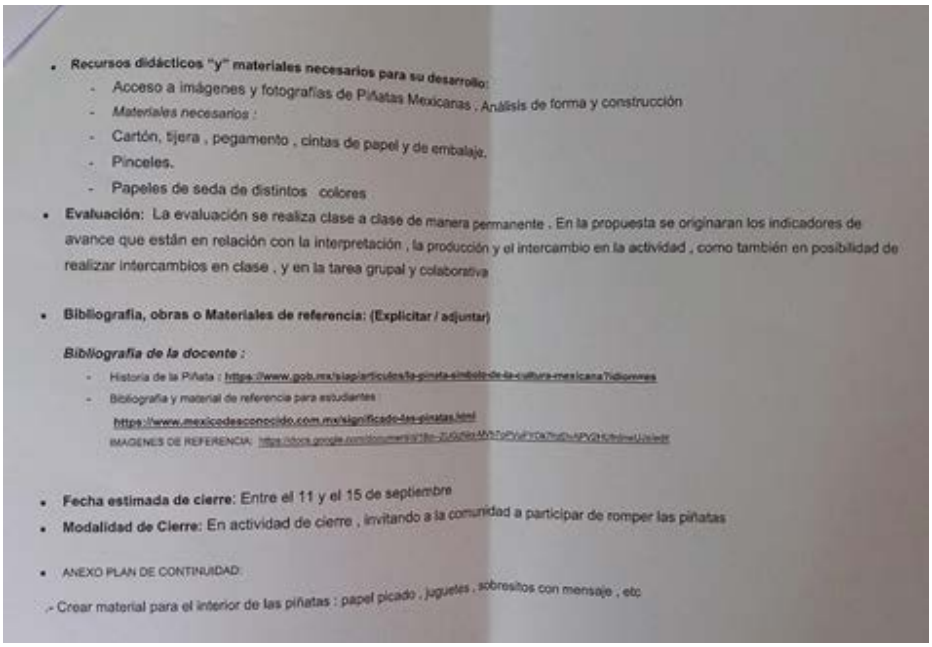
- **Nombre/ Denominación:** ***Piñatas de cumpleaños***
- **Tiempo estimado para su desarrollo/ Cantidad de clases: 7 clases aprox**
- **Breve descripción de la propuesta:** Con motivo de la celebración por los 40 años de la Escuela, y en el marco del tópico anual "Rituales , Celebraciones y Festejos" ,la propuesta contempla la construcción de Piñatas , tomando como referencia cultural las Piñatas Mexicanas. Se trata de objetos simbólicos que surgen en el siglo XVI en México , en el marco de celebraciones católicas previas a la Navidad. La intención es que la/s personas logren romper la piñata con un palo y con los ojos vendados, lo cual simboliza la fe en Dios en la destrucción de los pecados según las creencias evangelizadoras. La intención es que lxs estudiantes conozcan esta práctica cultural, como modo de acceder a formas diversas de celebración. Forman parte de la propuesta , la Historia de las piñatas mexicanas , **los procedimientos para su construcción para luego , en pequeños grupos , construir las piñatas en cada grupo atendiendo a la construcción de volúmenes , estructura interna , forma y color.**
- **Propósitos:**
  - Que lxs estudiantes conozcan las piñatas mexicanas como objetos simbólicos, portadoras de sentido.
  - Explorar la construcción de volúmenes tridimensionales de manera grupal.
  - Diseñar modos de intervención del espacio común en la escuela

Figura 1. Planificación didáctica, Plástica Tridimensional, página 1. 2023



- **Objetivos:**
  - Explorar la historia de las piñatas como objeto ritual de celebración
  - Ofrecer herramientas para la construcción de volúmenes de gran tamaño
  - Propiciar la actividad grupal en la construcción de objetos tridimensionales
- **Contenidos:**
  - La forma volumétrica compleja, cerrada, irregular .
  - Posibilidades compositivas de la forma , en relación a su ubicación en el espacio
  - La forma tridimensional y sus posibilidades de agrupamiento y distribución en el espacio según peso, tamaño y volumen.
  - Los puntos de vista entre Sujeto que mira , el lugar del observador y el objeto observado.
  - Puntos de vista .
- **Actividades secuenciadas:**
  1. Conocer la historia de las Piñatas mexicanas a partir de la observación de imágenes
  2. Creación de bocetos
  3. Construcción de formas
  4. Y 5 Acabado a la manera mexicana
  6. Diseño de dispositivo contenedor de diversos objetos
  7. Intervención del espacio en la celebración. Invitación a la comunidad
- **Estrategias metodológicas:**
  - Observación de imágenes de Piñatas Mexicanas. Realizar intercambios a partir de los saberes previos.
  - Análisis de la forma y los procedimientos para su construcción. Creación de bocetos individuales. Acuerdos para la construcción grupal
  - Análisis de la forma móvil , aérea y sus puntos de vista
  - Construcción de formas a partir de agrupamientos flexibles.

Figura 2. Planificación didáctica, Plástica Tridimensional, Página 2. 2023



- **Recursos didácticos "y" materiales necesarios para su desarrollo:**
  - Acceso a imágenes y fotografías de Piñatas Mexicanas , Análisis de forma y construcción
  - *Materiales necesarios :*
  - Cartón, tijera , pegamento , cintas de papel y de embalaje.
  - Pinceles.
  - Papeles de seda de distintos colores
- **Evaluación:** La evaluación se realiza clase a clase de manera permanente . En la propuesta se originaran los indicadores de avance que están en relación con la interpretación , la producción y el intercambio en la actividad , como también en posibilidad de realizar intercambios en clase , y en la tarea grupal y colaborativa
- **Bibliografía, obras o Materiales de referencia: (Explicitar / adjuntar)**

Bibliografía de la docente :

- Historia de la Piñata : https://www.gob.mx/siap/articulos/la-pinata-simbolo-de-la-cultura-mexicana?idiom=es
- Bibliografía y material de referencia para estudiantes

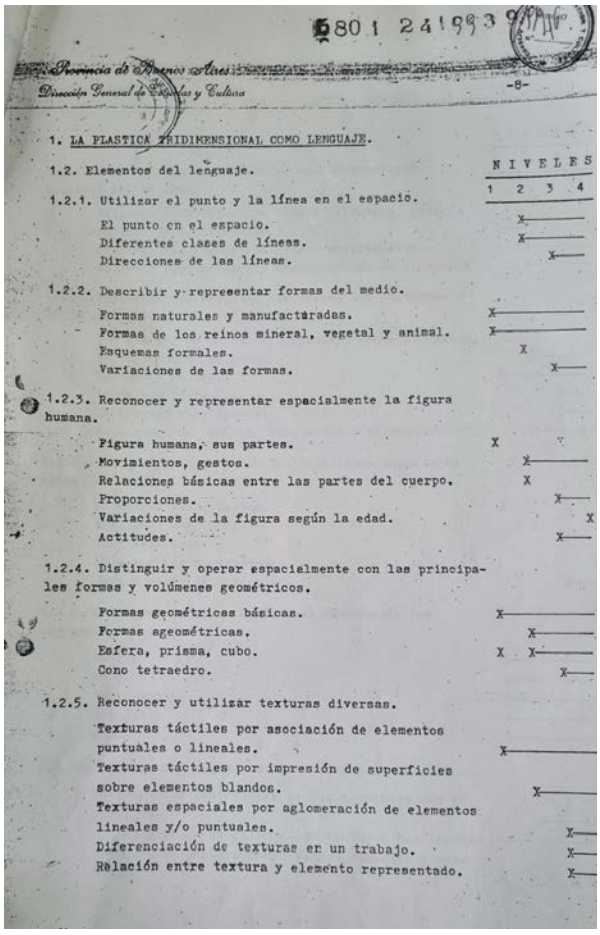
https://www.mexicodesconocido.com.mx/significado-las-pinatas.html

IMAGENES DE REFERENCIA: https://docs.google.com/document/d/1gr3e-2U5dSeiAMVTcPVaFYOk7hqDv-NPVQHcRnlneU/edit#

- **Fecha estimada de cierre**: Entre el 11 y el 15 de septiembre
- **Modalidad de Cierre:** En actividad de cierre , invitando a la comunidad a participar de romper las piñatas
- ANEXO PLAN DE CONTINUIDAD:

Crear material para el interior de las piñatas : papel picado , juguetes , sobresitos con mensaje , etc

Figura 3. Planificación didáctica, Plástica Tridimensional, página 3. 2023



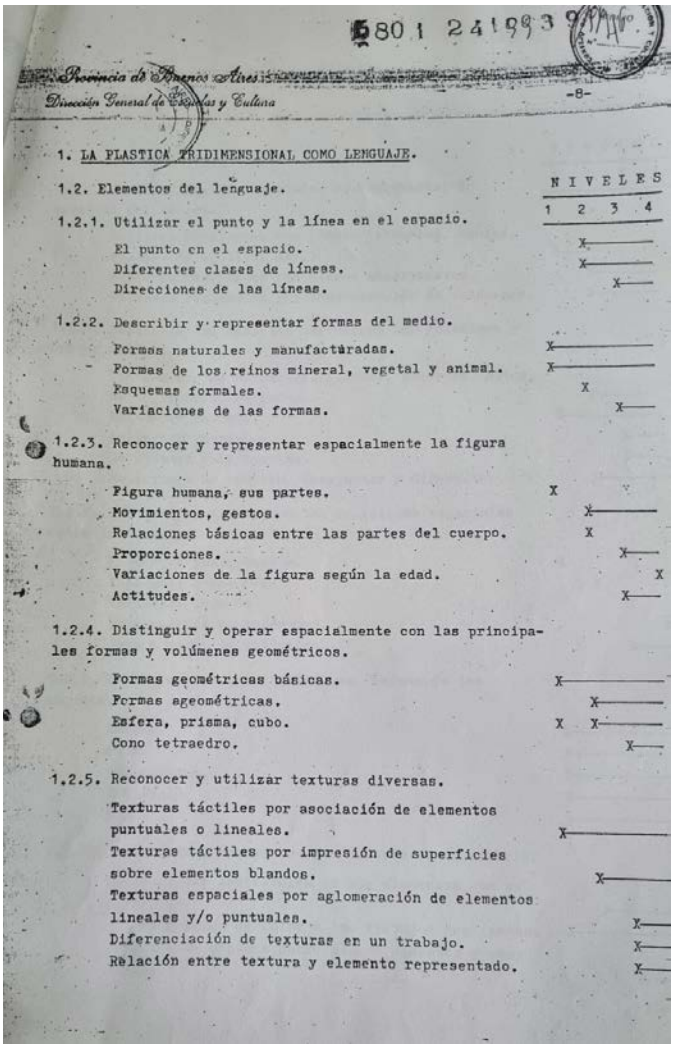
Provincia de Buenos Aires
Dirección General de Escuelas y Cultura

-8-

1. LA PLASTICA TRIDIMENSIONAL COMO LENGUAJE.

	NIVELES 1	2	3	4
1.2. Elementos del lenguaje.				
1.2.1. Utilizar el punto y la línea en el espacio.				
El punto en el espacio.		X		
Diferentes clases de líneas.		X		
Direcciones de las líneas.			X	
1.2.2. Describir y represeentar formas del medio.				
Formas naturales y manufacturadas.	X			
Formas de los reinos mineral, vegetal y animal.	X			
Esquemas formales.		X		
Variaciones de las formas.			X	
1.2.3. Reconocer y representar espacialmente la figura humana.				
Figura humana, sus partes.	X			
Movimientos, gestos.		X		
Relaciones básicas entre las partes del cuerpo.		X		
Proporciones.			X	
Variaciones de la figura según la edad.				X
Actitudes.			X	
1.2.4. Distinguir y operar espacialmente con las principales formas y volúmenes geométricos.				
Formas geométricas básicas.	X			
Formas ageométricas.		X		
Esfera, prisma, cubo.	X	X		
Cono tetraedro.			X	
1.2.5. Reconocer y utilizar texturas diversas.				
Texturas táctiles por asociación de elementos puntuales o lineales.	X			
Texturas táctiles por impresión de superficies sobre elementos blandos.			X	
Texturas espaciales por aglomeración de elementos lineales y/o puntuales.				X
Diferenciación de texturas en un trabajo.				X
Relación entre textura y elemento representado.				X

Figura 4. Extracto de los contenidos de Plástica Tridimensional, Resolución 574/94 - DGEyC



Provincia de Buenos Aires
Dirección General de Escuelas y Cultura

-8-

1. LA PLASTICA TRIDIMENSIONAL COMO LENGUAJE.

1.2. Elementos del lenguaje.	NIVELES 1	2	3	4
1.2.1. Utilizar el punto y la línea en el espacio.				
El punto en el espacio.		X	—	
Diferentes clases de líneas.		X	—	
Direcciones de las líneas.			X	—
1.2.2. Describir y representar formas del medio.				
Formas naturales y manufacturadas.	X	—		
Formas de los reinos mineral, vegetal y animal.	X	—		
Esquemas formales.		X		
Variaciones de las formas.			X	—
1.2.3. Reconocer y representar espacialmente la figura humana.				
Figura humana, sus partes.	X			
Movimientos, gestos.		X	—	
Relaciones básicas entre las partes del cuerpo.		X		
Proporciones.			X	—
Variaciones de la figura según la edad.				X
Actitudes.			X	—
1.2.4. Distinguir y operar espacialmente con las principales formas y volúmenes geométricos.				
Formas geométricas básicas.	X	—		
Formas ageométricas.		X	—	
Esfera, prisma, cubo.	X	X	—	
Cono tetraedro.			X	—
1.2.5. Reconocer y utilizar texturas diversas.				
Texturas táctiles por asociación de elementos puntuales o lineales.	X	—		
Texturas táctiles por impresión de superficies sobre elementos blandos.		X	—	
Texturas espaciales por aglomeración de elementos lineales y/o puntuales.				X —
Diferenciación de texturas en un trabajo.				X —
Relación entre textura y elemento representado.				X —

Figura 5. Extracto de los contenidos de Plástica Tridimensional, Resolución 574/94 - DGEyC

EL ARTE DEL RENACIMIENTO: ENTRE LO BELLO Y LO SINIESTRO

Luisina Bifaretti - Laura Mónica Rey
Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Artes

Resumen

En el siguiente trabajo nos proponemos realizar un análisis de obras del Renacimiento y Barroco europeo de entre el siglo XV y XVI. El mismo se establecerá a partir de un diálogo entre conceptos provenientes de diversos marcos teóricos como la Estética y la Psicología. Las ciencias humanísticas modernas nos ayudarán a pensar tres obras artísticas situadas en dicho periodo.

El arte del Renacimiento será abordado a partir de diversas perspectivas entre las cuales se encuentra el psicoanálisis y una noción que Freud retoma en su célebre escrito *Unheimlich* de 1919. La categoría de lo *siniestro* sostiene su interés estético al ser puesta en relación con otras como lo *bello* proveniente del campo de la estética.

En esa articulación intentaremos dar cuenta de cómo la obra de arte puede funcionar como velo de algo no representable que permanece latente en estas producciones específicas.

Palabras clave

Estética, Psicología, Renacimiento, arte, siniestro.

La Psicología del Arte como disciplina

Atendiendo a las distintas disciplinas del arte a lo largo de la historia y a diversos conceptos utilizados en la materia *Psicología del Arte* de la Facultad de Artes (UNLP), desarrollaremos un análisis abierto a múltiples aportes para repensar obras de arte del siglo XV y XVI propias del Renacimiento y Barroco.

La psicología, como disciplina, se autonomiza de la filosofía y de la fisiología a partir de 1878 en Alemania. Su objeto de estudio se redefine constantemente, intenta en principio explicar la conducta humana interesándose, entre otros, en los complejos problemas que plantea la creación artística, de allí su vínculo con el arte. La psicología experimental se ocupó en un inicio del abordaje de las ilusiones ópticas relacionadas con el arte y las variables que influyen en el gusto estético. Se suele asociar la Psicología del Arte con las leyes generales de la percepción y el nacimiento de la *Teoría de la Gestalt*, cuyo exponente principal es Rudolf Arnheim. En este trabajo se intentará ir más allá de esta teoría para pensar a partir de un cruce de nociones el arte renacentista ya que la psicología del arte comparte su objeto de interés con disciplinas afines como la teoría del arte, la estética, la filosofía entre otras.

Cada discurso humano relacionado al arte se inserta en una época, en este caso, nos ocuparemos del Renacimiento y el Barroco en sus singularidades, abordando los modelos socio- culturales implícitos en las representaciones artísticas.

Nociones como *lo bello, lo sublime* y *lo siniestro*, nos van a servir de herramientas para abordar obras de arte productos de ese período.

Pondremos el foco en el arte del Renacimiento y Barroco europeo, el mismo lo interrogaremos con las nociones mencionadas arriba, atendiendo asimismo a la estética de la época, sus cánones y agentes del circuito artístico.

Tendremos en cuenta los aportes de Sigmund Freud, creador del psicoanálisis y Jacques Lacan, quien siguiendo a Freud en su *Seminario 11*, propone la distinción entre visión y mirada, abordando obras del período Barroco como *Los Embajadores* del alemán Hans Holbein el Joven. Asimismo, en el *Seminario 7*, Lacan aborda a *Las Meninas* del artista Diego Velázquez, histórica obra del Barroco español, donde discute con Michel Foucault y nos brinda una definición renovada de *sublimación*.

La estética, sus fundamentos y la historiografía del arte visual, también colaboran para pensar en este gran marco teórico de los campos de estudio de la modernidad; sus cánones, que fueron evolucionando desde Aby Warburg (2005), pasando por Erwin Panofsky (1979) y culminando con Ernst Gombrich (2015). Sumando las teorías de Walter Benjamin (1936) de aquello que viene a romper la era de la reproducibilidad técnica, aquella estética aurática y de contemplación.

Observamos cómo pervive la presencia de lo *ominoso/ siniestro* de la obra de arte, tanto en el Renacimiento como en la cultura visual contemporánea.

El arte renacentista: ¿Bello u ominoso?

Partiendo de un análisis iconográfico e iconológico (Panofsky, 1979), en la obra de *Los Embajadores (Figura 1)* de Hans Holbein el Joven, se representan varias cuestiones: a la izquierda, el embajador francés en la Inglaterra de Enrique VIII, quien le encargó un retrato al artista y este lo inmortalizó junto al también diplomático Georges de Selve, que se encuentra a la derecha.

La representación llama la atención por varios motivos, primero porque está colmado de símbolos políticos o morales como el laúd con la cuerda rota, que representa la reciente discordia entre católicos y protestantes; luego el crucifijo apenas visible en un lateral, o más elementos relativos a la aritmética, la geometría, la música y la astronomía (las cuatro ciencias matemáticas del Quadrivium).

Todas estas menciones, aluden a la importancia de la belleza y la ciencia para esa época de la historia; pero se le suma la extraña figura que parece no formar parte de la pintura pero está en primer plano. Se ha especulado sobre su significado hasta que reflejada, aparece ante nosotros un cráneo.

Es una *anamorfosis* (deformación reversible de una imagen producida mediante un procedimiento óptico) del hueso que protege la cabeza. Aquí aparece la idea de *lo ominoso/ lo siniestro* y la noción de *velo* dentro de la obra. Esta última responde a lo que se observa pero al mismo tiempo, de alguna manera, con un procedimiento artístico es velado/ oculto.

El verdadero protagonista de esta obra es este detalle, que no es convencional para la época pero sí se encasilla dentro de las preocupaciones o tabúes del Renacimiento y Barroco. Aparece la pregunta de la muerte y cómo estas obras repercutían en la sociedad/ público que las consumía.

Entre los dos retratados, entre las artes y las ciencias, está ese cráneo flotante que nos recuerda nuestra mortalidad, siempre presente aunque no pensemos en ella.

Ambos personajes están así relacionados con los conocimientos propios de los hombres libres del Renacimiento y reflejan su pertenencia a una minoría privilegiada y culta.

Pero además, cada uno de estos objetos tienen una historia propia. Así el laúd con una cuerda rota se ha interpretado como referencia a la división religiosa que sufría Europa en aquella época. Los calendarios solares fijan la fecha del 11 de abril, la hora 10:30; algunos investigadores la asocian a la fecha del Viernes Santo de ese año.

En cuanto a los libros impresos que Holbein pintó en la escena, destaca el libro de Himnos luterano sobre el que se apoya de Selve y que simbolizaría su postura ideológica basada en la doctrina luterana de justificación por la fe.

El suelo pintado bajo los pies de estos dos embajadores sigue un código intencionado. Así el mosaico imitando mármol de círculos concéntricos es una clara referencia al modelo de perspectiva renacentista y está basado en el pavimento real de la abadía de Westminster. Los personajes se colocan en el centro siguiendo la idea humanista y antropocéntrica tan de moda en la época del *hombre como centro del universo* propuesto por Leonardo da Vinci.

Por su lado, la técnica anamórfica, obliga al espectador a situarse en una perspectiva concreta para poder ver la imagen correctamente. Acá se observa el cambio de paradigma en la noción de público.

Ambos personajes a pesar de toda la grandeza y solemnidad con que se nos presentan siguen siendo mortales, al igual que el resto de la humanidad.

Al mirar esta obra, el espectador debe hacer un esfuerzo intelectual y no quedarse en la simple apariencia. Es lo que la crítica artística denomina *el cuadro dentro del cuadro*. Mencionamos al texto de Alicia Álvarez (s/f), donde podemos diferenciar esta noción primaria del *ver* (como acto fisiológico) con la profundidad del *ojo de la mirada* (subjetiva del observador).

Holbein nos propone ver *lo invisible en lo visible*, *lo oculto entre los símbolos* y nos incita a buscar la realidad en cada detalle.

Figura 1 - ***Los embajadores*** (1533). Autor: Hans Holbein el Joven - Dimensiones: 207 x 209,5 cm. Técnica: óleo sobre lienzo. Localización: National Gallery - Londres, Reino Unido. Estilo: Renacimiento.

Otro ejemplo de la técnica detallada que incumbe a la psicología y fue descrita por Piero della Francesca en sus estudios de perspectiva es *Anamorfosis* de Laurent (Figura 2).

Allí visualizamos estas dicotomía entre lo que se muestra y lo que se oculta; la seducción entre lo velado y revelado. El juego visual interpela al espectador produciendo nuevas asociaciones que podrían explicar muchas de las preocupaciones del siglo XV, tanto sociales como individuales.

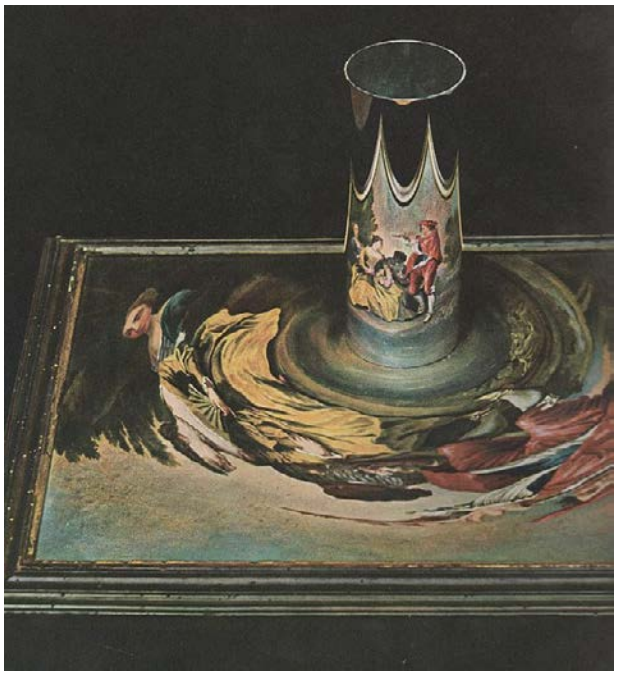


Figura 2 - ***Anamorfosis*** (1630).

Autor: Laurent.

Técnica: óleo sobre lienzo.

Estilo: Renacimiento.

En 1966, Michel Foucault publicó *Las palabras y las cosas*, con el subtítulo de *Una arqueología de las ciencias humanas*. Foucault ponía en tela de juicio la posibilidad de las ciencias humanas para conocer y, más aún, para aprehender la realidad objetiva por medio de los signos (los signos con los que pensamos, los signos con los que escribimos). Lo había comenzando precisamente con el estudio de *Las Meninas* (Figura 3), obra del período Barroco de Diego Velázquez.

En el texto, el autor observa en la obra que se hacen "presentes" dos espacios: uno *visible* y otro *invisible*.

En una lectura fácil de la espacialidad pictórica propuesta por Foucault, identificamos *lo visible* justamente con lo que podemos ver del cuadro; esto es, todo el espacio plástico limitado por un marco físico: la pintura en sí.

Lo invisible por su parte, será todo aquello que estando fuera de la composición pictórica, ejerce cierta influencia y proyecta una presencia fantasmal sobre el espacio plástico: esto es, la realidad del observador y la realidad representada.

Bajo esta lógica, la pintura está representando algo que no vemos, pero que está en el cuadro. La imagen es imagen de una cierta realidad.

A esto, entrando al nivel de las oposiciones binarias, se le llama *transparencia.* Se trata de una pintura de otra pintura, lo que podemos llamar un metadiscurso plástico y estético. En la pintura aparece el mismo artista, Diego Velázquez, haciendo su oficio.

Las Meninas es una pintura donde vemos al mismo autor de *Las Meninas* haciendo una pintura que no pertenece al espacio de lo visible, es invisible, no se alcanza a ver.

Así, nos percatamos de que hay alguien que sí puede ver lo que esconde ese lienzo que nos da la espalda a los observadores: el Velázquez de la pintura. Él sí es capaz de ver lo que contiene el cuadro que pinta. No sólo eso: el Velázquez de *Las Meninas* es capaz de ver a todo aquel que ocupe el espacio del observador.

Las identidades, como en toda la filosofía de Foucault, se desmoronan: el modelo es el observador, el observador es el modelo; el modelo es uno mismo o cualquiera que se coloque en la visión del artista que, a su vez, es una imagen.

Las miradas se cruzan, hiriéndose y transfigurándose constantemente y hasta el infinito.

La transparencia se comienza a manchar y la opacidad, antinomia de la transparencia, surge de un campo icónico caracterizado, paradójicamente, por la indefinición.

Una primera conclusión que podría extraerse es que ambos pensadores, Foucault y Lacan, según Lutereau (2014) intentan poner de manifiesto aquello que se hurta a la representación. Por lo tanto, los planteos no son contrapuestos sino complementarios: mientras para Foucault lo que se invisibiliza es el acto de representar, para Lacan se trata del *objeto A* como mirada.

No obstante, como segunda conclusión, cabe afirmar que aquello que no puede representarse es pensado por Foucault desde la perspectiva del sujeto de la visión. En cambio, para Lacan la mirada es aquello que se contrapone al sujeto unificado de la perspectiva.

Figura 3 - ***Las meninas*** (1656).

Autor: Diego Velázquez.

Dimensiones: 320,3 x 279,1 cm. Técnica: óleo sobre lienzo.

Localización: Museo del Prado - Madrid, España.

Estilo: Barroco.

Las divergencias entre los agentes del campo artístico en el siglo XV-XVI y la contemporaneidad

Para comprender el carácter *siniestro* de las producciones visuales elegidas, es importante recuperar la teoría psicoanalítica freudiana. En 1919, previo a su conceptualización de la segunda tópica, Freud intenta dar cuenta de ciertos fenómenos que producirían un determinado afecto angustioso que él denominará ominoso o siniestro. Este afecto se haría presente en el psiquismo cuando algunas representaciones, incluso visuales se presentan como algo que habiendo sido familiar y conocido se torna extraño o amenazante. Recurre a la literatura para pensar estos efectos en el marco de producciones escritas, y rescata la definición que da Schelling: Lo siniestro es algo que estando destinado a permanecer oculto ha salido a la luz (Freud, 1919). Aquello perturbador sería para Freud algo que siendo muy propio y familiar ha sido reprimido por lo que saliendo a la luz se torna intolerable.

Es interesante observar cómo en la contemporaneidad, en la época de la reproducción técnica (Benjamin, 1936), esta noción de lo *ominoso/ siniestro* contemplado en la teoría psicoanalítica de Freud, se puede vincular a la situacionalidad que comprende el público receptor o participante de las obras de arte, así como también la función y rol del artista. Ambos agentes en la contemporaneidad portan un rol activo/ participativo y no de contemplación y quietud; como así la obra de arte in situ, la cual para la Historia del Arte clásica analizada, no dejaban de poseer una condición aurática, de velo y ocultamiento que distanciaba al artista productor y genio creador del público consumidor.

Asimismo cabe resaltar que el arte en el clasicismo europeo, no dejaba de ser únicamente para las clases altas o de élites, esa distinción es clave para entender en la actualidad el rol del público que visita cualquier museo.

Tanto Warburg como Gombrich proponen un análisis de las producciones visuales donde excedan el mero ícono panofkiano; entonces la situacionalidad, el por qué, el cómo y dónde de una obra de arte son los nuevos indicadores de análisis; dejando a la vista novedosas maneras de observar y describir una obra visual.

Warburg (2005) hace presente la idea de *Nachleben* (pervivencia) y *Pathosformel* (fórmula de pathos); las cuales asociamos a las nociones freudianas de *HEIMLICH* (lo íntimo, lo conocido o familiar) y el *UNHEIMLICH* (desconocido, clandestino, terrorífico).

Allí vemos cómo lo artístico, los indicadores de análisis y la teoría freudiana se vinculan tanto para el período clásico como contemporáneo del arte y su historia.

Psicología e Historia de las Artes: nuevas perspectivas

A modo de síntesis, parece sofisticado pensar una Psicología del Arte en pleno siglo XV- XVI cuando se construía la Capilla Sixtina o Leonardo Da Vinci diseñaba el Hombre de Vitruvio, donde propuso la fusión de las proporciones ideales del cuerpo humano acompañado de notas anatómicas.

En este escrito, formulamos esta idea de complejidad temporal tomando la noción freudiana de lo *ominoso/ siniestro* para rever el arte del período del Renacimiento y el Barroco español.

Consideramos que los campos de estudio propuestos, trabajan sobre el lugar del encuentro entre una comunidad de interpretación y una imagen, entre el mundo de lo representado y el mundo social; donde el historiador, el artista, el público y la obra de arte pueden moverse.

Este lugar de encuentro no se entiende en un sentido espacial sino como horizonte de posibilidad, un horizonte histórico. Una perspectiva en la que es posible crear ciertas imágenes, así como construir formas específicas del mirar y no meramente del ver (Álvarez, s/f).

Para descifrar este horizonte de miradas contamos con la posibilidad de aprehender cierta realidad por medio de imágenes, obteniendo sentido. Entonces el estatuto epistemológico de la imagen como fuente para la historia parece tener buenos argumentos a favor.

Concluyendo, podemos proponer nuevos horizontes de análisis de producciones visuales vinculadas a la concepción estética de lo *bello* y lo *sublime*, pudiendo también reunirse con la noción de lo *siniestro* retomada por Freud en su célebre escrito *Lo siniestro* de 1919.

Hemos intentado así interrogar y construir el Renacimiento iconológicamente desde las propuestas teóricas de las ciencias humanas de comienzos del siglo XX.

Referencias bibliográficas

- Álvarez, A. (s/f). Ficha de cátedra: El ojo de la visión / el ojo de la mirada.
- Benjamin, W. (1936). La obra de Arte en la época de su reproducción técnica.

  En: Discursos Interrumpidos I. Editorial Taurus.
- Freud, S. (1912). Nota sobre el concepto de lo inconsciente en psicoanálisis.

  En: Obras Completas, Vol XIX. Editorial Amorrortu.
- Freud, S. (1915). Lo Inconsciente (Cap.I al V). En: La represión, Obras Completas, Vol. XIV. Editorial Amorrortu.
- Freud, S. (1919). Lo ominoso. En: Obras Completas, Vol. XVII. Editorial Amorrortu.
- Gombrich, E. (1987). La imagen y el ojo. Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica. Alianza Editorial. Madrid.

  En: https://mariainescarvajal.wordpress.com/wp-content/uploads/2011/10/gombrich-la-imagen-y-el-ojo1.pdf
- Lutereau, L. (2012). El objeto A como mirada: La función cuadro. Lacan y la obra de arte en el seminario 11.
- Lutereau, L. (2014). Mirada y representación. Las Meninas según Lacan y Foucault.
- Panofsky, E. (1979). Iconografía e iconología: introducción al estudio del Renacimiento. En: El significado de las artes visuales. Alianza Editorial, Madrid.
- Rey, L. (s/f). Ficha de cátedra: ¿De qué se trata la psicología del arte?
- Trias, E. (2006). Lo bello y lo siniestro. Editorial Ariel, 3er edición.
- Warburg, A. (2005). El Nacimiento de Venus y la Primavera de Sandro Botticelli: una investigación sobre las representaciones de la Antigüedad en el primer Renacimiento italiano. En: El renacimiento del paganismo. Alianza Editorial, Madrid, 2005.

EL TRATAMIENTO DE LA ICONOGRAFÍA MARIANA EN LA EUROPA BARROCA: SIGLO XV- XVII

Luisina Bifaretti - Jorgelina Araceli Sciorra*

Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Artes

*Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano

Resumen

En las pinturas de sus vírgenes, Bartolomé Esteban Murillo nunca las representó vulgares: son mortales, pero en sus rasgos mortales se refleja una luz de santa hermosura, una belleza de alma dulce, un amor insondable. En esta pintura devocional del pintor sevillano del siglo XVII, el artista crea un par de figuras de excepcional belleza, con rostros serios y poses serenas que les dan un aire de tristeza exento de sentimentalismo. Estas características se asocian a la condición aurática del arte en dicha época.

Daremos cuenta entonces cómo ha sido el tratamiento iconográfico e iconológico en esta temática particular, donde la Virgen es uno de los temas más representados de la Historia del Arte cristiana y universal.

A partir de un análisis panofkiano observaremos que la advocación de la Virgen del Rosario tiene sus comienzos en el Renacimiento y Barroco europeo, extendiéndose y readaptándose a lo largo del tiempo y las regiones a las nuevas maneras de concebir las visualidades sagradas.

Palabras claves

Advocación mariana, Iconografía, Iconología, SigloS XV y XVII, Virgen del Rosario.

El modelo mariano de Murillo: La Virgen del Rosario

La *Virgen del Rosario de Murillo (Figura 1)* posee grandes cuestiones iconográficas que responden al cánon clásico europeo; en una primera instancia, observamos que la figura principal se encuentra sentada en un banco de piedra, rodeando con sus brazos al niño Jesús, que se sostiene con un pie apoyado en el banco y el otro en la pierna izquierda de su madre.

Murillo era miembro de la Cofradía del Rosario, hermandad dedicada a la veneración de la Virgen María y, como pintura devocional que era su Virgen del Rosario tenía el propósito de servir de apoyo visual a los fieles en sus rezos. En una segunda instancia, damos cuenta que el rosario se encuentra en el centro de la composición, asistido por ambas figuras.

En versiones anteriores del tema, la Virgen sostiene al niño Jesús en su regazo. En esta versión, el artista cambió la pose de este último, que ahora está de pie, en contrapposto, con la mano izquierda sobre el hombro derecho de la Virgen y la otra mano apenas visible en la sombra del rostro de su madre.

Las figuras naturalistas de Murillo comunican un mensaje espiritual de amor y sacrificio. La Virgen del Rosario es una muestra excelente del estilo temprano del autor de la obra.

Figura 1 - ***Virgen del Rosario*** (1650- 1655). Autor: Bartolomé Esteban Murillo.

Dimensiones: 166 cm de alto x 112 cm de ancho. Técnica: óleo sobre lienzo.

Localización: Museo Nacional del Prado - Madrid, España. Estilo: Barroco español.

Ambas figuras están recortadas sobre un fondo neutro para dar un mayor efecto volumétrico, acentuado al llevar las piernas a un lateral del cuadro. A pesar de estar juntos apenas se relacionan entre sí, ya que miran hacia el espectador; sólo sus mutuos abrazos se ponen en contacto, omitiendo los juegos de miradas entre madre e hijo.

Los tonos que emplea Murillo en la obra, son bastante oscuros aunque intenta alegrar la gama cromática con el rojo y el azul, símbolos de martirio y eternidad respectivamente.

María no fue martirizada, pero sufrió el martirio de su hijo siendo considerada mártir por la Iglesia Católica. La pincelada empleada por el artista es algo más suelta que en otras obras del mismo.

En cuanto a la composición se puede decir que es piramidal respecto a los tamaños de los personajes y la ubicación, el despliegue de la vestimenta de la Virgen también colabora con esta idea, con pliegues y un velo que cubre su cabellera enmarcando su rostro.

Jesús se encuentra con un paño blanco que sostiene su madre con su mano derecha mientras que con la izquierda sostiene su cuerpo de niño. Las vestiduras presentan abundantes pliegues realizados con unas pinceladas sueltas, posee toques de luces colocadas en todo el ropaje, en cuanto al fondo se encuentra sobre un neutro y oscuro que resalta el gran efecto de volumen que provoca la obra.

En cuanto a un tipo de análisis semántico de la obra, utilizamos a Erwin Panofsky (1970) para dar cuenta de un estilo iconográfico e iconológico.

Respecto a los tres niveles de análisis de obra que el autor establece, damos cuenta que en la descripción *pre- iconográfica* podemos volver a resaltar la presencia de dos personajes, de los cuales uno de ellos es un niño acompañado de una mujer adulta con la intermediación de un rosario abrazados entre sí.

Se contempla al ser óleo sobre lienzo un tipo de pincelada suelta y ligera con la oscuridad del fondo neutro que producen el volumen de la obra resaltando a los dos personajes protagonistas.

La luminosidad cenital y sobre los cuerpos desde la izquierda de la obra es fundamental destacando los torsos, las vestimentas y la expresión. Los pliegues y líneas son marcados con un minucioso trabajo detallista en toda la obra. Un saliente de piedra eleva a las figuras y las separa del observador, enfatizando su importancia y función.

En la descripción o análisis *iconográfico,* que es la segunda etapa del análisis de Panofsky podemos reconocer a la mujer como la Virgen María, madre del niño Jesús quien está sosteniendo a su hijo en brazos, con su vestimenta icónica: manto azulado y rojo en esta ocasión, la jerarquización en su tamaño y posición (sentada) de la Virgen y el niño son relevantes porque los hace protagonistas de la obra.

Observamos el asunto de la expresividad en sus rostros que se abrazan pero nunca dejan de mirar fijamente al observador (miradas conectadas entre ellos y el público).

Podemos decir que el título de la obra no es tan preponderante frente a lo representado ya que el rosario aparece como un objeto de conexión o nexo entre los dos grandes protagonistas pintados por el artista. Se observa un canon estilizado, poco objetivo o normalizado de los protagonistas.

El trazo grueso da solidez a los pliegues rojos y azules del vestido y el manto, mientras que el velo diáfano color verde olivo que cubre la cabeza y un hombro de María resulta de un toque más ligero del pincel.

La Madre y el niño están vivamente iluminados contra un fondo oscuro, en el estilo tenebrista (fuerte contraste de luz y sombra) característico de este período en la obra del artista. Murillo fue un maestro del colorido: el rojo saturado del vestido de la Virgen es un llamativo complemento al azul brillante del manto que le cae en el regazo.

En el análisis *iconológico* podemos resaltar el tema en profundidad de la obra después de lo mencionado anteriormente: el niño, tiene la cabeza a la altura de la de la Virgen. En esta pose, mejilla con mejilla, las figuras muestran el gesto más tierno y amoroso. Miran juntos al observador, con expresión solemne y sutil de devoción al objeto de su mirada: el fiel espectador.

La naturaleza simbólica del rosario en la obra y para el propio Murillo, se manifiesta en el hecho de que ninguna de las dos figuras aparece pasando las cuentas como se haría al rezar el Santo Rosario.

La Virgen y el niño no rezan; están allí para inspirar fervor en el espectador que sí reza, arrodillado quizá, meditando sobre los misterios del rosario. Con la mano derecha, María cubre a Jesucristo con un paño blanco, símbolo de pureza, a la vez que sostiene el rosario. Sujeta al mismo con un gesto maternal, leve pero firme.

Las figuras están modeladas con cuidado, para lograr solidez a la vez que gracia y belleza. Con

su rostro ovalado, nariz y labios delicados, ojos oscuros, límpidos, esta Virgen es la imagen viva de la santa hermosura. Esta última característica, responde a las condiciones clásicas del arte europeo propio del Renacimiento y Barroco español, donde la contemplación del observador y la noción de aura se hacen presentes a la hora de analizar una producción visual.

La condición aurática del arte sagrado europeo

En cuanto a la tendencia artística o estilo, el género pictórico es histórico- religioso con estilo propio del Barroco español; daremos cuenta de ella con el texto de Fernando Checa y José Miguel Morán (1982), el texto de Argán (1955) para tener claros los conceptos del Barroco utilizados en esta obra y el texto de Male Emile (1952) sobre el arte religioso como tema de la obra de Murillo.

Hacia el año 1630 comienza el Barroco temprano donde subsisten tendencias ideológicas del año 1500, la idea de la imagen religiosa está ligada a funciones emocionales y expresivas, como continuación de las imágenes sagradas del Manierismo ligado a los primeros momentos de la reforma católica, con el Concilio de Trento crece el sistema religioso- ideológico, la función de este tipo de imágenes era persuadir e interpelar a quienes las observaban.

Los rasgos barrocos encontrados en esta pintura podemos afirmar que son: la sensibilidad (de fines del siglo XVI) de las expresiones, la dulzura/ ternura en los personajes y la retórica entre ellos con el espectador.

Podemos resaltar que Murillo era un pintor que trabajaba con naturalismo, fuerza, acentuando pasión y actitud en los rasgos compositivos y temáticos. La retórica de la imagen es más bien intelectual, dedicándose al público con las miradas de los personajes en la belleza de lo aparentemente simple.

Los brotes naturalistas en España se dan por la relación entre el Manierismo y el Barroco, con inspiraciones venecianas o el naturalismo francés.

Lo que más preocupó a los teóricos y a la mentalidad barroca era formular una nueva iconografía sacra.

Las órdenes religiosas fueron uno de los principales instrumentos de la propagación de la fe que empleó la cultura religiosa barroca, la intervención directa y salvadora de la Iglesia en la vida del fiel es otro tema relevante para la época.

Debido al cierto naturalismo al que se aproxima la obra barroca, estamos ante una naturaleza ordenada, racional, moderna, científica con un orden lógico y racional de la composición. En torno a la imagen religiosa y la aristocracia (bloque social más importante del siglo XVII), se puede destacar el coleccionismo de la nobleza en abundantes pinturas y esculturas.

La imagen religiosa entra en crisis en el siglo XVII por el rompimiento del cristianismo; pero para el Barroco el arte religioso de la Iglesia Católica es de lo más relevante.

Frente al protestantismo se abandona la imagen por la cuestión de que la contemplación era un asunto individual, la Iglesia se concebía como un lugar de reunión y no de tipo templo. La devoción se encuentra en el interior del hombre y se expresa en su pintura no por medio de actitudes dramáticas sino a través del medio físico más espiritual al que se podía recurrir en la cultura del Barroco: la luz, claramente protagonista de la obra de la *Virgen del Rosario* de Murillo.

La devota sociedad española del Barroco solicitará a los pintores un importante número de imágenes de la Virgen María, debido a que los protestantes estaban cuestionando muchos dogmas relacionados con ella, como la virginidad o haber sido concebida sin pecado original. Esto provocó una inmensa devoción mariana en Europa, frente a la impiedad de los protestantes. Por lo tanto, el pintor aprovechó la enorme demanda de obras marianas para crear iconografías personales.

La primera constancia que se tiene de esta obra fue su adquisición por Carlos IV en 1788. Murillo gozó del favor de los monarcas de la nueva dinastía española de los Borbones cuando la corte tenía sede en Sevilla, y varias de sus obras fueron adquiridas para la colección real. Es posible que la Virgen del Rosario se haya pintado originalmente para un miembro de la clase media alta y profesional de Sevilla, ciudad en que Murillo vivió y trabajó toda su vida.

La popularización de la imagen de María y el legado de Murillo

En cuanto al artista; en el año 1645 recibió su primera comisión importante, una serie de once lienzos para el pequeño claustro del Monasterio de San Francisco el Grande, en Sevilla. En estas obras, Murillo combina la influencia de la pintura de Francisco de Herrera el viejo con el naturalismo y el tenebrismo de Francisco de Zurbarán. En este período temprano pintó a menudo imágenes de niños, por lo que adquirió fama en el extranjero, especialmente en Inglaterra y Francia. Sus pinturas de la Virgen y el niño contribuyeron a popularizar aún más este tema. Produjo una cantidad considerable de obras de carácter religioso, entre ellas numerosas imágenes de la *Inmaculada Concepción*. Fue también uno de los más grandes retratistas de su época, habiendo desarrollado desde temprano importantes contactos con la clase intelectual sevillana, que se mostró deseosa de comisionarle retratos. Se encontraba entonces en el apogeo de su carrera y recibía de continuo importantes comisiones para altares y retratos.

Entre los cuadros de *María Inmaculada* del Museo de Bellas Artes de Bilbao, el único de mano de un artista sevillano es el de Juan de Valdés Leal, que nació en dicha ciudad en 1622 pero que, con algo más de veinte años, emigró a Córdoba, donde estudió con el pintor Antonio del Castillo. Aunque su estilo pictórico difiere radicalmente de los serenos temas representados por su contemporáneo Bartolomé Esteban Murillo, los dos artistas colaboraron en algunas obras. Juntos crearon en 1656 la Academia de pintura de Sevilla y trabajaron con el escultor Pedro Roldán en la decoración del Hospital de la Caridad de esta ciudad. Cuando Murillo muere en 1682, Valdés Leal pasa a ser, hasta su fallecimiento en 1690, el primer pintor de Sevilla.

Los cuadros que Valdés Leal pintó de la *Inmaculada Concepción* a partir de la década de 1650 destacan por su variedad: *La Inmaculada Concepción con San Eloy y San Antonio de Padua* (Museo de Bellas Artes de Córdoba), *La Inmaculada Concepción con San Andrés y San Juan Bautista* (Musée du Louvre, París) y *La Inmaculada Concepción con donantes* (National Gallery, Londres) son algunos ejemplos de la creatividad de Valdés Leal a la hora de modificar un tema tan repetido.

Sin embargo, incluso sobre Valdés Leal se impuso el mercado del arte, y hacia 1660- 1665 pintó al menos cuatro versiones de la *Inmaculada Concepción* que comparten muchos detalles compositivos y estilísticos.

En el cuadro del Museo de Bellas Artes de Bilbao *(Figura 2)*, las figuras de María en estas dos pinturas son muy parecidas pero, además, los angelitos a sus pies, con el paño rojo que subraya su vigoroso movimiento, son casi idénticos.

Un cuadro similar de Valdés Leal, que en la actualidad sólo se conoce por una fotografía *(Figura 3)*, es una versión simplificada de los de Bilbao y Granada.

Todo ello sugiere que Valdés Leal tuvo que referirse a sus propios modelos, introduciendo modificaciones mínimas, para poder responder al insaciable mercado de cuadros de la *Inmaculada Concepción* de la Virgen María.

Figura 2 - ***La Inmaculada Concepción*** (1660- 1665) -

Autor: Juan de Valdés Leal. Dimensiones: 156,2 x 106,8 cm. Técnica: óleo sobre lienzo.

Localización: Museo de Bellas Artes de Bilbao - Bilbao, España. Estilo: Barroco español.

Figura 3 - ***La Inmaculada Concepción*** (1660- 1665) - Autor: Juan de Valdés Leal.

Técnica: óleo sobre lienzo. Localización: se desconoce. Estilo: Barroco español.

El examen de estas tres imágenes propias del Barroco europeo permitió identificar las similitudes visuales que existen en ellas advirtiendo además rasgos de un concreto tratamiento de las producciones religiosas entre los siglos XV y XVII.

Estas imágenes son las que luego, el arte sagrado colonial, traerá hacia América para ser reinterpretadas desde otras perspectivas socio- históricas, aceptando las visualidades europeas desde su función pedagógica y persuasiva.

El método de Panofsky, ayudó a observar el tratamiento del color, los tamaños, proporciones, los personajes, la ornamentación de las dos advocaciones elegidas, los detalles, la historia, el relato, la vestimenta, la expresión y el impacto en la comunidad. Todo ello, teniendo en cuenta además las regiones a las que pertenecieron cada una de ellas, los artistas o escuelas que las llevaron a cabo y los años en que se confeccionaron.

Estas vírgenes consolidadas en la idea aurática y contemplativa de belleza renacentista, han pervivido a lo largo de la historia hasta la actualidad. Fueron apoyo y sostén del culto y ritual en las personas del siglo XV- XVII.

Finalmente, dentro del concepto de culto, se pudo observar por un lado cómo las órdenes religiosas se apropiaron de la temática del rosario así como de la *Inmaculada Concepción de la Virgen María*; y las plasmaron en las advocaciones por una necesidad evangelizadora, enfatizando la función de la Virgen en pos de esta empresa; mientras que por otro la figura resultó valorada en las comunidades eclesiales laicas.

En ese sentido la pintura mariológica y sus advocaciones surgidas en Europa, resultan de profundo interés para entender las resignificaciones que a posterior se darán en América frente al coloniaje cultural y la complejización identitaria religiosa/ católica propuesta en la Historia del Arte sagrada desde el Sur.

Referencias bibliográficas

- Panofsky, E. (1970). Iconografía e iconología. En: El significado en las artes visuales. Madrid: Alianza.
- Agan, G. C. (1955). La Retórica y el arte barroco. Traducción de: "La '' e l'arte barocca". En: Retorica e Barocco; atti del III Congresso Internazionale di Studi Umanistici. Roma: Fratelli Bocca.
- Male, E. (1952). El arte religioso. Fondo de Cultura Económica, México. Páginas 159 a 192.
- Checa, F. y Morán, J. M. (1982). El Barroco. Istmo, Madrid. Páginas 17-37.

ARTEMISIA DECAPITANDO A HOLOFERNES
Un acercamiento a la problemática de las “grandes artistas mujeres”

Charo Buitrón - Maitena Pérez Alonso - Jorgelina Araceli Sciorra*
Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Artes
*Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano

Resumen

Una de las mayores exponentes del arte barroco, y a su vez una de las pocas mujeres que La Historia del Arte nos ha permitido conocer, es Artemisia Gentileschi. Formada por su padre e influenciada por Michelangelo Merisi da Caravaggio, logró un gran éxito durante su vida y una participación en el campo artístico, poco usual para la época. Su trabajo ha trascendido los siglos y se encuentra desperdigado por distintas galerías o museos europeos donde se puede visitar. Estas creaciones significan, en el mundo del arte, una visibilización hacia las artistas femeninas de la historia. Sin embargo, ¿Qué es lo que en la actualidad se rescata de esta artista? ¿Su historia personal, su ejemplo o su talento? ¿Van acaso esas tres cosas por vías distintas de análisis? ¿Su obra está compuesta por uno solo de estos puntos o por todos ellos? En esta investigación intentaremos hacer un repaso por algunos aspectos relevantes de la vida de Artemisia y elaborar un estudio tanto pictórico como conceptual de la pintura *Judit decapitando a Holofernes*. Asimismo, se propone rescatar a esta creadora en un presente feminista, de concientización y construcción de un relato apartado de La Gran Historia del Arte -eurocéntrica y patriarcal-, pero a su vez entendiéndola en su contexto original, en ese pasado en donde las cosas se veían de otro modo y tanto las producciones como los artistas se valoraban desde otro clima social.

Palabras clave

Barroco, Historia del Arte, mujeres, actualidad.

Introducción

Artemisia Lomi Gentileschi fue una pintora que nació en 1593 en Roma y falleció entre 1652 y 1656 en Nápoles. Su formación comenzó en el taller de su padre, el toscano Orazio Gentileschi, uno de los grandes exponentes de la escuela romana de Caravaggio, referente de la joven Artemisia en su estilo barroco. Ella dio sus primeros pasos en Roma y continuó su carrera en distintas ciudades de Italia, resultando la primera mujer en hacerse miembro de la *Accademia delle arti del disegno* de Florencia que tuvo clientela internacional. En sus cuadros desarrolló temas históricos y religiosos, en los cuales se destacó por el tratamiento de los personajes femeninos, que aparecen recurrentemente en sus obras. Cuando tenía 18 años Agostino Tassi, maestro suyo y amigo de su padre, abusó sexualmente de ella. Este suceso, de más está decir, tuvo una gran trascendencia, no sólo en su vida privada, sino que también se trasladó a un juicio público que en sí mismo fue violento y revictimizante. A partir de ello, muchos consideran que estos eventos tuvieron una importante influencia en su legado artístico, llevándola a pintar mujeres empoderadas y escenas más dramáticas y virulentas. *Judit decapitando a Holofernes* condensa, entre otras cosas, este supuesto.

Desde los primeros movimientos feministas hasta hoy, la discusión respecto de la presencia de mujeres artistas en la Historia del Arte ha cobrado cada vez más relevancia y, a su vez,

muchas de ellas han sido rescatadas en la actualidad como íconos feministas. Esto a primera vista no debería generar ningún tipo de resquemor, sin embargo, ¿Qué pasa si nos dejamos llevar por el impulso? ¿No corremos acaso el peligro de dar la vuelta hacia el inicio? Visibilizar y articular este asunto desde las nuevas perspectivas sobre las artistas femeninas es válido, pero consideramos que no debemos caer en generalizaciones o romantizar el tema, ni ubicar en un lugar de la historia a mujeres que no se han puesto allí, porque estaríamos aportando a una visión incorrecta del asunto.

Son muchas las teorías que dicen que el dramatismo de *Judit decapitando a Holofernes* surge de la violación sufrida por la pintora, por lo que el lienzo lograría transmitir ese suceso traumático. A lo largo de este trabajo intentaremos llevar el análisis más allá de este supuesto, tomando como guía la conceptualización que hace Didi Huberman (2008) sobre la noción de anacronismo y corriéndonos de una comprensión lineal de la cuestión. Tal como expresa el autor, entendemos que «Es más válido reconocer la necesidad del anacronismo como una riqueza: parece interior a los objetos mismos -a las imágenes- cuya historia intentamos hacer. El anacronismo sería así, en una primera aproximación, el modo temporal de expresar la exuberancia, la complejidad, la sobredeterminación de las imágenes» (Didi Huberman, G. 2008, p. 38). Creemos, entonces, que la causa que pudo haber llevado a Artemisia a elegir tal tema y a retratarlo de esa manera, no es exactamente el mismo motivo por el cual hoy en día nos sentimos tan interpelados por ella y por su historia. Al contrario, entendemos las distancias culturales y sociales que diferencian el campo artístico de ese entonces con el de hoy en día. Sin embargo, aunque los cambios históricos han sido muchos y la lejanía respecto del Seicento es marcada, hay algo en el fondo que no ha cambiado tanto: las mujeres seguimos siendo oprimidas, nuestros derechos siguen siendo violentados y un largo etcétera. Analizaremos, entonces, la obra examinando sus aspectos iconográficos e iconológicos y, a su vez, problematizaremos la relación que suele establecerse entre la vida personal de esta artista y su producción, teniendo en cuenta las complejidades específicas que implica hacer arte como mujer y analizar el arte de mujeres.

Judit decapitando a Holofernes

La pintura que hemos tomado como caso de estudio, *Judit decapitando a Holofernes* [figura 1], es una de las más conocidas de la artista y se estima que fue ejecutada alrededor del año 1620 a pedido de Cosme II de Medici. Se trata de una pintura al óleo sobre tabla que mide 1,99 metros de alto y 1,62 metros de ancho. Actualmente se conserva en la Galería Uffizi de Florencia (Italia). El tema, como veremos más adelante, es un episodio del Antiguo Testamento ampliamente utilizado en la Historia del Arte. Algo curioso es que este cuadro resulta perfectamente análogo a otro lienzo [figura 2], más pequeño y de colores diferentes, realizado con anterioridad por Artemisia y que se conserva en el Museo de Capodimonte de Nápoles. Esta primera representación de Judit data del año 1613 aproximadamente, es una pintura al óleo sobre lienzo y mide 1,58 metros de alto y 1,25 metros de ancho.

Con el objetivo de examinar en profundidad este cuadro, en primer lugar, realizaremos una aproximación a sus características formales, siguiendo los lineamientos propuestos por Erwin Panofsky (1987) para posteriormente efectuar una descripción iconográfica. Lo que de inmediato se observa en la pintura son tres figuras que contrastan con un fondo oscuro, casi negro. Se reconoce en ellas a un hombre que se encuentra tendido en una cama y a dos mujeres que se ubican paradas a un costado. Una de ellas sostiene una espada, con la cual corta el cuello del individuo mientras la otra la ayuda sosteniendo el cuerpo del personaje. Por diversas fuentes escritas y visuales podemos identificar a la primera de ellas con Judit, gracias a su atributo y al conocimiento de otras obras similares y a la segunda mujer con su sirvienta, quien ayuda a Judit sujetando el sujeto de la escena principal. Por último, aquel personaje degollado sería Holofernes.

En la diagonal ascendente, el punto de tensión está dado por el rostro de Judit, a la cual podemos ver con cierta indiferencia respecto del acto que está cometiendo (en la Fig. 1, la sangre le salpica y ella no se inmuta), es decir, no tiene un gesto frívolo, sino la expresión de quien, con valentía,

lleva a cabo una acción de la cual no tiene dudas. Luego, la mirada del espectador va hacia su criada, quien está siendo tomada por la mano desproporcionadamente grande del personaje masculino, mientras que ella le retiene el brazo para evitar que pueda liberarse del ataque. En la diagonal descendente, aquel individuo va a ser el punto focal, pues se lo pinta con un rostro sufriente y sorprendido, con su sangre brotando violentamente de su cuello.

En cuanto a la composición que presenta la imagen, podríamos decir que ella no está completamente equilibrada, ya que todo el peso de los elementos, las principales tensiones y el recorrido que la vista sigue, se desarrolla en el lado derecho inferior de la pintura. Consideramos que este desequilibrio amplifica el dramatismo de la escena y dota a toda la composición de un dinamismo muy potente, característico del estilo barroco. Finalmente, es notorio cómo la espada marca tanto el centro como el eje vertical de la composición, enfatizando lo más importante de la pintura: el degollamiento.

Si atendemos al tratamiento de la luz, podemos identificar el uso de una fuente frontal, que se dirige sobre los personajes, iluminando además la parte delantera de la cama y apenas la rodilla de Holofernes. El claroscuro y la posición en escorzo del cuerpo otorga una sensación de profundidad y continuidad a la escena. La paleta de colores empleada en la obra es cálida y vibrante, al contrario de la primera versión que hace Artemisia de este asunto. El realismo que caracteriza el cuadro se enfatiza en el tratamiento de las texturas y en los ropajes que presentan una atención al detalle muy marcada, con pliegues, destellos -por ejemplo, en la espada- y zonas opacas -como en la manta que cubre a la víctima- transmitiendo la impresión de una variedad de telas diferentes.

Todas estas decisiones estéticas no nacen puramente del talento y la visión particular de Gentileschi, sino que también responden a la influencia caravaggista y al estilo de la época en general. Se advierte que la producción de esta pintora se ve fuertemente atravesada por los lineamientos determinados por la sociedad en que vivía, por lo que en el siguiente apartado desarrollaremos más puntualmente la condición barroca de este cuadro.

Actitudes barrocas

Si nos remontamos específicamente al tema de Judit decapitando a Holofernes nos referimos a una historia que aparece en el *Libro de Judit*, uno de los deuterocanónicos cuyo episodio relata el momento en que Judit, motivada por la amenaza que representaba el general asirio que pretende destruir Bertulia, decide hacerse cargo de la situación y salvar a su pueblo. Ella va a la tienda del extranjero a pedido suyo y, una vez que éste se ha desvanecido gracias a los efectos de su excesiva ingesta de alcohol, lo decapita con su propia espada, para luego huir llevándose la cabeza en una cesta -aunque también ha sido representada con una bolsa o alforja-. En las representaciones artísticas Judit suele ir acompañada de su criada, una mujer de avanzada edad cuya presencia sirve para la identificación del hecho, evitando la confusión de Judit con Salomé. En el período que nos ocupa, la realización de la temática se fue tornando cada vez más violenta, haciendo de esta mujer un personaje amenazante y poderoso. A lo largo del tiempo, grandes pintores la han retratado: Michelangelo Merisi da Caravaggio, como hemos mencionado, Rembrandt Harmenszoon van Rijn, Peter Paul Rubens, entre otros. A su vez, estas pinturas han servido a los fines de la Contrarreforma, presentando a Judit como la heroína que lucha contra las herejías del protestantismo y salva a los fieles de los no creyentes.

Según Fernando Checa y José Morán (1982), el momento cultural que da origen al Barroco es complejo y está signado por el conflicto, por tendencias contrapuestas que problematizaban el modo en que el arte debía abordar la imagen religiosa. La tendencia clasicista frente a la emocionalista da cuenta de una dualidad que se hizo presente a fines del Clasicismo y que continuó hasta principios del Cinquecento, conflicto que no encontraría solución hasta, justamente, el nacimiento de la primera generación propiamente barroca en 1630, cuando la cultura y el arte comenzaron a adquirir caracteres orgánicos. Caravaggio, Anibal Carracci y

Rubens, pueden ser interpretados como los formuladores iniciales de la poética barroca en su aspecto antimanierista, ya que en ellos se encuentra el germen de las distintas alternativas y personifican el comienzo de las tres vertientes que configurarán el panorama de Europa durante el siglo XVII y parte del siglo XVIII, estamos hablando del naturalismo caravaggista, el clasicismo de Carracci y el sentido decorativista de Rubens. Estas tres tendencias, correspondientes a la última etapa del Manierismo, más allá de que desarrollaron expresiones muy diversas, presentan en común ciertos rasgos que podemos caracterizar como esencialmente barrocos: «un sentido dramático, emotivo, retórico, teatral y anticientífico de la imagen» (Checa & Morán, 1982, p.27). En este período situamos a nuestra artista, ya que creemos que responde al estilo, a pesar de que su obra, como la de cada artista particular, posee características propias y distintivas.

Por otro lado, y para entender de manera más concreta cuáles son las cualidades de su pintura, tomaremos los conceptos de Rupert Martin (1983), quien define al Barroco como un conjunto de actitudes comunes y como un período conformado por múltiples trabajos heterogéneos, signados por la diversidad de estilos. A partir de esto, el autor decide centrarse en el contenido más que en las formas o en la iconografía, para intentar develar cuáles son los denominadores comunes dentro del período, es decir, «aquellas actitudes fundamentales que todavía persisten a pesar de las diferencias de personalidad individual, de nacionalidades, y de credo religioso» (Martin, 1983, p.2). De las características que el autor menciona, las que consideramos pertinentes para el análisis del caso elegido son, en primer lugar, el naturalismo. Este es un rasgo que adoptan prácticamente todos los pintores del período, se trata de una verosimilitud que se encuentra en el corazón del estilo que fue concebido en deliberada oposición a los principios del Manierismo y que buscó distanciarse de sus convenciones estilizadas y fantasiosas. El naturalismo barroco consistiría, según Caravaggio, en «imitar bien las cosas naturales» (Martin, 1983, p.2), en guiarse por las reglas que la naturaleza misma presenta y afinar la mirada para capturarlas, no de manera fidedigna, sino de manera convincente, tal como el ojo las aprehende. Esta característica podemos verla en el lienzo que nos atañe en, por ejemplo, el tamaño del cuerpo de Holofernes. En un primer acercamiento, resulta particularmente notorio que su brazo y su mano son exageradamente grandes, pero si prestamos atención, vemos que lo mismo ocurre con toda su figura. El hecho de que a simple vista esto no sea percibido, es decir, de que la desproporción no sea lo suficientemente obvia como para que la imagen no luzca creíble, nos habla de esta búsqueda barroca por la verosimilitud, donde se sacrifica la fidelidad a la realidad en pos de potenciar una idea. En este caso, podríamos pensar que la intención de Artemisia era hacer aparecer a Holofernes como un ser gigantesco, casi monstruoso, para resaltar la valentía de las dos mujeres y el carácter heroico de su accionar. Asimismo, el realismo se acentúa en las texturas, lo cual distrae al espectador de tales desajustes, dando lugar a una composición que en su totalidad es coherente.

Otro rasgo fundamental, ligado al incipiente espíritu científico de la época, radica en la atención a la representación psicología de los personajes, en la interpretación de emociones complejas e intensas y al modo en que éstas debían ser retratadas. El trabajo de esta pintora se encuentra fuertemente atravesado por el dramatismo de los sentimientos de cada personaje y presenta un tratamiento muy particular de la gestualidad, especialmente en Judit. En esta obra se cruzan muchísimas emociones complejas e intensas, y resulta interesante pensar la forma en que se resignifican y actualizan los gestos de los personajes conforme pasa el tiempo y se modifica la cultura. Judit expresaba una cosa cuando fue pintada y en la actualidad manifiesta muchas otras.

Artemisia: mujer y artista

El caso que estudiamos puede ser pensado en relación a otros de su época. La influencia que Gentileschi toma para la realización de esta pintura proviene especialmente de Caravaggio, lo que se debe tanto a su cercanía estilística como al hecho de que él retrató ese mismo momento del tema [figura 3]. A simple vista, ambos cuadros son muy similares debido a su realismo y al característico fondo oscuro, sin embargo, Artemisia introduce variaciones. La más evidente es la

apariencia de Judit, quien luce joven, pero sin el aspecto casi infantil, inocente e inexperto que le da aquel artista. La Judit de Artemisia es todo lo contrario, es una mujer joven y bella pero madura, segura y convencida de lo que hace. Se advierte en su esencia un empoderamiento femenino, que también podemos ver en la complicidad que muestra con su criada, distando fuertemente de la apariencia autoritaria con la que la retrata el pintor italiano. Estos puntos, refuerzan la brutalidad de la escena, la violencia, lo sangriento. No es que la pintura de aquél no posea estos atributos, después de todo su pertenencia al tenebrismo no es puesta en duda, pero sí contemplamos que la obra de Artemisia se impone, mostrándonos una escena mucho más cruda y dramática que, al mismo tiempo, nos permite empatizar aún más con el acontecimiento.

La imagen de las dos mujeres uniéndose para defender a su pueblo, el coraje que la acción requeriría y el hecho de que Judit utilice su feminidad a su favor, dan cuenta de una comprensión del asunto mucho más profunda y compleja por parte de la pintora.

En este sentido, consideramos pertinente incluir en este estudio la noción de *habitus* introducida por el sociólogo Pierre Bourdieu (1998) para pensar, desde otra lógica, por qué esta artista pintó aquello de tal manera. Bourdieu define al *habitus* como la posición social de cada sujeto traducida en prácticas, el sitio ocupado dentro del campo social hecho carne, un conjunto internalizado de actitudes, acciones y sentires relacionados a la condición social de cada uno. A partir de esto, y considerando las cualidades específicas del período que nos ocupa, como el asunto de que el oficio de la pintora fuera heredado del padre, los términos de aceptación que se establecían en las instituciones educativas y en los talleres, además de las limitaciones económicas que sufrían las mujeres, se torna evidente que las condiciones materiales de producción femenina distaban mucho de ser iguales a las masculinas. Esto, en el ámbito propiamente artístico, sumado a la experiencia de ser mujer y a todos los condicionamientos que ello implica, confluyen para dar origen a una artista cuya obra inevitablemente va a dejar entrever estos aspectos. Si ella lo hizo con orgullo o a su pesar, no hay manera de saberlo, pero creemos que son variables que no pueden ser ignoradas.

Por lo tanto, no estamos de acuerdo con la idea de que por ser mujer se tenga una especie de sensibilidad particular que se materializa en las obras o que motiva la selección de ciertos temas, pero sí creemos que el ser mujer, existir como tal y ocupar ese lugar dentro del campo social, sí tiene injerencia y, así como no es posible llevar a cabo un análisis apropiado y exhaustivo sobre una creación artística sin reparar en su contexto social de producción, de la misma manera tampoco lo es hacerlo sin tener en cuenta los condicionamientos que vienen dados con el género. Podría argumentarse que las grandes mujeres de la Historia se han ganado que las estudiemos sin atender a su condición femenina, analizarlas como actores fundamentales y esenciales de la Historia y no como un apartado de especialización; sin embargo, un análisis de ese estilo no haría más que caer en una desafortunada pretensión de objetividad de la cual cualquier estudio carece.

Consideraciones Finales

En la misma línea de lo antedicho y, considerando que el canon es masculino y que la Historia del Arte se ha construido sobre la base de producciones de artistas varones, creemos que es pertinente abrir la pregunta acerca de si los marcos conceptuales con los que se piensa y estudia la Historia del Arte -en este caso el barroco específicamente- son o no operativos o, como mínimo, adecuados para el abordaje de la creación femenina.

El arte hecho por mujeres no es especial porque ellas hayan sido dotadas de una mágica sensibilidad, sino que si pensamos a la obra «en cuanto síntoma de algo distinto, que se expresa en una infinita variedad de otros síntomas, e interpretamos las características de su composición y de su iconografía como manifestaciones más particularizadas de ese "algo distinto"» (Panofsky, 1987, p.50), se vuelve evidente que la creación femenina no es igual a la realizada por otros géneros, que presenta particularidades y complejidades propias que es

necesario rescatar y considerar a la hora del análisis. No proponemos esta búsqueda para dar origen a un nuevo ícono feminista o para rodear de especulaciones el legado de artistas como la que nos atañe en este escrito, que por sí mismo expresa el talento de su creadora, sino para tener una comprensión más global, y menos sesgada, de por qué las mujeres, tantas veces ignoradas, minimizadas e incluso confundidas con las producciones de sus padres, ocupan el lugar que ocupan hoy en día en la Historia.

De esta manera, se vuelve imperativo dejar atrás la noción de que la práctica artística supone la expresión de la emocionalidad subjetiva de un individuo para, en cambio, entender que su hacer implica la puesta en uso del aprendizaje e internalización de un lenguaje específico, de estructuras y signos que, como cualquier instancia de conocimiento, no ocurre en un vacío social, sino que depende de la presencia de un otro -llámese tutor, institución, etcétera- que habilite tal instrucción. Por lo tanto, las desigualdades sociales, de clase y género juegan un rol no sólo en el trabajo artístico, sino también en el campo de la Historia del Arte, donde «el punto de vista del hombre blanco occidental, inconscientemente aceptado como el punto de vista del historiador del arte, puede resultar y resulta de hecho, inadecuado no solamente al considerar cuestiones morales y éticas o por su elitismo, sino por razones únicamente intelectuales» (Nochlin en Lafarga et al, 2014, p.2).

La producción de Gentileschi se vio fuertemente atravesada por su violación, como así también por su condición de mujer, por el rol que jugó su padre en su formación y por absolutamente todo lo que le ocurrió en su vida. Esto mismo se puede traspolar a cualquier artista, del género y la época que sean, porque así es el arte: cultural y social. Resulta imperante tener estas cuestiones en mente a la hora de llevar a cabo un análisis pictórico, incluso más si el objeto de estudio no es contemporáneo, pero resulta aún más importante no dejarse llevar y permitir que esos condicionantes doten a la obra o a su artista de una valoración meramente sociológica, dejando de lado los factores que son puramente artísticos. *Judit decapitando a Holofernes* resulta excepcional y definitivamente dialoga con los sucesos traumáticos que vivió su autora, mas sería poco serio afirmar que su valor artístico -tanto técnico como conceptual- radica solamente en ese suceso. Elaboraciones previas y posteriores de la pintora nos pueden demostrar que su talento para compenetrarse con las mujeres que representaba en sus cuadros excedían la idea de una herida del pasado sin sanar, que su talento era impresionante y su sensibilidad muy profunda. Artemisia fue una mujer relevante e interesante que es importante estudiar y rescatar en la actualidad, pero sin perder jamás de vista que, antes que todo eso, fue, es y será siempre una artista.

Referencias

Bourdieu, P. (1997) *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*. Barcelona: Anagrama.

Checa, F. & Morán, J. M. (1982) *El Barroco*. Madrid: Istmo.

Didi Huberman, Georges (2008) Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las

imágenes. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Lafarga M.; Lastiri, A. I; Lanchares Vidart, S.; Fükelman M.C. Sciorra, J. A. (agosto de 2014) *Mujeres, arte e historia*. Primeras Jornadas Estudiantiles de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales (JEIDAP). Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata, La Plata, Argentina.

Martin, R. (1983). *The Baroque Readings in art history*. Nueva York. (N. Matewecki Trad.). Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata, La Plata, Argentina.

Panofsky, E. (1987*).* Capítulo 1: Iconografía e Iconología: Introducción al estudio del arte del Renacimiento. En: *El significado de las artes visuales*. (45-75). Madrid: Alianza

Anexo

Figura 1 - *Judit decapitando a Holofernes*, 1620. Artemisia Gentileschi.

Figura 2 - *Judit decapitando a Holofernes*, 1613. Artemisia Gentileschi.

Figura 3 - *Judit y Holofernes*, 1599. Michelangelo Merisi da Caravaggio.

APOLO Y DAFNE. UNA VICTORIA FUGAZ

Alfonsina León - Francisca Perez - Jorgelina Araceli Sciorra*
Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Artes
*Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano

Resumen

En el presente trabajo se efectúa un recorrido por el emblemático grupo escultórico *Apolo y Dafne,* creado por el italiano Gian Lorenzo Bernini hacia la primera década del siglo XVII. Por medio de un análisis formal, iconográfico y estilístico, se establece un diálogo entre el virtuosismo técnico y la nueva experiencia estética que vivencia el espectador ante la producción barroca. En el artículo se examina el modo en que Bernini logra capturar la dinámica de la persecución y el rechazo entre los protagonistas de la obra, desarrollando el drama y la emoción del tema con una maestría que redefine la relación entre la escultura y el público. El estudio se centra en la forma en que el artista manipula el mármol para transmitir la tensión y el movimiento y la manera en que utiliza la expresión facial y corporal de los personajes para evocar una respuesta emocional en el espectador. En la investigación se intenta comprender el modo en que la obra refleja los ideales y preocupaciones del Barroco y las búsquedas que establece el artista, quien, en *Apolo y Dafne*, no solo narra una historia mitológica, sino que también invita al observador a participar activamente en su contemplación.

Palabras Clave

Mitología, emoción, movimiento, Barroco, metamorfosis.

Apolo y Dafne

Las representaciones de *Apolo y Dafne* [Figura 1] se crean entre 1622 y 1625 por encargo del cardenal, arzobispo y sobrino del papa Pablo V (1605-1621), Scipione Borghese de Bolonia, patrón y mecenas de otros artistas de la época. La obra se proyectó para la Villa Borghese Pinciana, en el monte Pincio en Roma, lugar donde el cardenal alojaba su renombrada colección de arte que en el presente constituye la Galleria Borghese, sitio que aún exhibe la obra.

En un principio, la escultura se dispuso contra una pared en una base de poca altura y cerca de una escalera destacándose su visión frontal. Esto producía que al contemplarla se observara primeramente la figura de Apolo antes de llegar a ver la de Dafne en su proceso de metamorfosis. A pesar de eso, el grupo escultórico fue objeto de una inmensa notoriedad, especialmente entre intelectuales y teóricos de la época.

En el marco de la villa, conocida por fomentar el pensamiento crítico de quienes la frecuentaban, surgieron numerosas teorías y escritos inspirados por la escultura. Las discusiones giraban en torno a la trascendencia de la ilusión sensorial generada por el virtuosismo artístico de Gian Lorenzo Bernini, debates que promovieron un análisis más profundo de la obra y de sus significaciones. Este entorno propició la producción de críticas, ensayos, tratados y comentarios que enriquecieron las reflexiones y consolidaron el tratamiento de la escultura como un objeto de estudio.

Gian Lorenzo Bernini

Gian Lorenzo Bernini [Figura 2] nació en Nápoles en 1598. Su padre, Pietro Bernini, escultor manierista, trabajaba desde 1606 bajo la protección del cardenal Borghese al mudarse con su familia a Roma. Es allí donde el mecenas tuvo el privilegio de ver el prematuro desarrollo del joven que se destacó de manera prolífera tanto en la escultura como en la arquitectura y la pintura. Entre los años 1621 y 1625, contando ya con la protección de Scipione Borghese, el artista produjo cuatro figuras conocidas como los *Grupos Borghesianos,* entre ellas *Apolo y Dafne*, obra fundamental para la consolidación de su posición como artista y escultor. Su gran habilidad para capturar notablemente la emoción, la sensibilidad y el movimiento se evidencia en obras como el *Éxtasis de Santa Teresa y Plutón y Proserpina*. Entre sus proyectos arquitectónicos y de diseño más destacados se encuentran la plaza y el baldaquino de la Basílica de San Pedro en el Vaticano, encargado por Urbano VIII, uno de los siete papas de cuya protección disfrutó a lo largo de su vida.

Gian Lorenzo Bernini muere en Roma en el año 1680, donde se encuentra sepultado en la Basílica Papal de Santa María la Mayor.

El mito de Apolo y Dafne en Las Metamorfosis de Ovidio

El grupo escultórico *Apolo y Dafne* narra un fragmento de la obra de quince libros, *Las Metamorfosis*, del poeta romano Ovidio. En este se cuenta la rivalidad existente entre Apolo (dios de las artes, el sol y la poesía) y Eros (dios de la atracción sexual y el amor). En el relato, dentro del marco de esta disputa entre los dioses, ambos pretenden demostrar su habilidad con el arco y la flecha. Apolo provoca a Eros, humillándolo y sugiriendo que no debería jugar con armas para adultos, por lo que enfurecido este maldice al dios de las artes. En venganza, apunta y lanza hacia aquel una flecha de oro que despierta el efecto de un loco enamoramiento por Dafne. Asimismo, dirige a la ninfa una flecha de plomo que le provoca un sentimiento de horror y gran rechazo hacia Apolo. Él empieza a perseguir a la joven con el objetivo de ganar su amor a cualquier costo, mientras ella, debido a la flecha que le provocó su aversión lo desprecia constantemente.

La obra representa el momento en que Dafne huye acosada por Apolo, quien no cesa su persecución. Ella ruega por la ayuda de su padre, el dios del río Peneo de Tesalia, solicitando que transforme su apariencia para poder escapar. La joven, atrapada por el miedo, sacrifica su cuerpo para convertirse en árbol de laurel como única forma de huir de las presiones y deseos sexuales del dios [Figura 3], mientras su cuerpo se vuelve rígido, de sus pies comienzan a brotar raíces y su cabello se convierte en hojas.

Apolo observa a su amor no correspondido irse y siente que desea que Dafne lo acompañe siempre, trascendiendo el plano físico. Es allí cuando se coloca unas hojas del árbol de laurel sobre la cabeza y promete que hará coronar a los héroes con ellas, para que, igual que él, recuerden que la victoria es fugaz, huidiza e inalcanzable como Dafne.

Entre las fuentes iconográficas que inspiraron a Bernini para la creación de las esculturas, se consideran las obras de la antigüedad clásica, las pinturas contemporáneas y los grabados [Figura 4], que difundieron modelos, reproducciones y representaciones del mito entre los artistas.

Contexto de producción y análisis formal

Como se mencionó anteriormente, Gian Lorenzo Bernini contó, desde temprana edad, con la protección del cardenal Scipione Borghese, destacándose un primer periodo de este mecenazgo entre los años 1618 y 1625. En este momento Bernini tuvo la oportunidad de trabajar en solitario por primera vez. También participó de la corte del papa Urbano VIII (1623-1624) consagrándose cómo principal escultor en Roma.

Apolo y Dafne se elabora en el marco de la creación de diversos grupos monumentales escultóricos para la Villa Borghese, cuando Bernini tenía veinticuatro años. Ella muestra dos figuras: una masculina y una femenina. Se destaca claramente, antes que cualquier otro elemento, el aspecto vivo de una escena en movimiento, un momento crítico. Ambas representaciones existen en el espacio a través de extendidas líneas que se proyectan hacia el exterior. La masculina estira su pie izquierdo hacia atrás dando cuenta de su desplazamiento. Asimismo, alarga su mano rodeando el abdomen de la mujer a modo de alcanzarla o atraparla. La imagen femenina prolonga ambos brazos con gran gestualidad, inclinando a la vez su cabeza hacia atrás y sus ojos infundidos de terror hacia los costados. En su rostro se ve una mueca de horror que sugiere un grito. Sus extremidades parecen estar en un proceso de transformación hacia una planta.

Teniendo en cuenta el mito, comprenderemos el contexto de la agitada escena, donde Dafne es el objeto del deseo de Apolo. Igualmente, podremos distinguir que la planta en la que la joven se transforma es un árbol de laurel. La escultura, expone el instante crucial del relato correspondiente al texto de Ovidio y recrea el momento exacto en el que Apolo alcanza a Dafne, congelando así esta fracción temporal a través de diversos recursos formales y plásticos. Principalmente, el dramatismo se hace presente en el diálogo entre los personajes y la situación. Tanto en los movimientos corporales como en los gestos faciales, hay un intercambio de horror y sorpresa. Dafne expresa miedo al sentir la mano del joven dios mientras que Apolo se muestra asombrado al observar la transformación de Dafne al momento de alcanzarla. Los cuerpos son representados bajo líneas curvas y paralelas que generan la sensación de inestabilidad y a su vez de dinamismo con cierto equilibrio visual y armonioso. Por ejemplo, Bernini logra que el cuerpo de Dafne parezca estar flotando en el aire acompañado por el movimiento de los cabellos y los ropajes.

Lo fundamental de la escena se personifica a través de la suspensión del suceso. «Se trata de un instante fugaz en el que la belleza viva y la materia inerte se entremezclan del mismo modo que el asombro y el horror de ambos personajes» (Castillo Arcas, 2017, p.15). Se captura, en este punto culmine, el modo en que la vegetación comienza a apoderarse del cuerpo de Dafne. Lo más llamativo son tal vez los brotes de hojas que salen de la punta de sus dedos [Figura 5], esculpidos en gran parte con la ayuda de Giuliano Finelli (Aguado, 2021, p. 54), artista iniciado en la escuela de Bernini. También es responsable Finelli del tallado de los cabellos de ambos personajes.

El cuerpo de Dafne se endurece convirtiéndose en una corteza que contrasta con la suavidad de la piel cuya apariencia se logra por medio del tratamiento del mármol [Figura 6]. Asimismo, de los dedos de sus pies brotan raíces, uniéndose a la base de la roca que actúa como suelo [Figura 7]. Las hojas de laurel suben en forma espiralada por sus pies y rodean su figura en un movimiento ascendente que muestra la metamorfosis avanzada de la ninfa, donde ya no hay vuelta atrás.

Se destaca el pedestal de la obra realizado en colaboración del escultor Agostino Radi como otro elemento importante de la composición. Este contiene un dragón que enmarca un rótulo o inscripción moralizante redactado por Maffeo Barberini para Scipione que sugiere el sentido que podría presentar el grupo erótico emplazado en la villa de un cardenal. En el texto se lee: *Quisquis amans sequitur fugitivae gaudia formae / fronde manus implet, baccas seu carpit amaras* (“quien ama y persigue los goces de la belleza fugaz, llena su mano de hojas y recoge bayas amargas”) [Figura 8].

La pieza responde a la influencia del estilo helenístico, que adopta el canon de siete cabezas y media en cuanto al tamaño y las proporciones. *Apolo y Dafne*, evidencia un diálogo entre las facetas de la formación del artista. Como anteriormente se mencionó, el virtuosismo de este fue valorado por la corte papal desde su temprana edad lo que le permitió el acceso a las Colecciones Vaticanas donde tuvo la posibilidad de estudiar la escultura de la antigüedad clásica. Asimismo, las influencias manieristas que proporcionaba la trayectoria de su padre interactuaban con el estilo del momento para nutrir una formación en el escultor que desde un principio navegó entre el tardo-manierismo y el clasicismo. El Barroco ya consolidado logró difundirse más tarde por toda Italia y Europa a lo largo del siglo XVII, determinando la producción del artista.

En lo que concierne a la materialidad de la pieza, Bernini toma como inspiración para esta creación, la quietud del tratamiento del mármol helénico o pentélico utilizado en la antigua Grecia. Dada la naturaleza intrínseca del mármol de carrara que se empleó en el conjunto escultórico, con sus vetas y abolladuras naturales, el artista debió adaptar su técnica meticulosamente en relación a la preocupación de plasmar el movimiento. Además de utilizar más de un bloque para elaborar una sola figura, logra un gran trabajo de alisado del mármol para llegar a asimilarlo a una delicada capa que pueda remitir a la tersa piel de los personajes. La técnica utilizada para el trabajo del mármol en relación al tallado de los vacíos, cómo por ejemplo las hojas, se relaciona con el dinamismo y el movimiento de las figuras. Se logra así a través de la manipulación del material, generar un juego de luces y sombras donde el claroscuro logra el realismo y el volumen de los cuerpos.

Se aprecia así un desarrollo de múltiples texturas, desde la sedosidad de la joven piel; el caos y el dinamismo del cabello de Dafne; la rudeza de la corteza y las raíces hasta la irregularidad de las hojas de laurel. Todos estos elementos componen una obra verosímil y expresiva que logra la ilusión de una metamorfosis plena. En ella se manifiestan las características propias de Gian Lorenzo Bernini: la representación del dramatismo, la expresividad, la luz, el dinamismo, la sensualidad y el movimiento. El artista acepta la liberación del antiguo pensamiento en términos de la piedra (influencia manierista) logrando concebir las figuras de contornos zigzagueantes.

En la actualidad, el grupo se mantiene en su ubicación original en la Villa Borghese, hoy la Galleria Borghese. Se ubica casi en el mismo lugar estipulado en el 1625, solo que se sitúa ahora en el centro de la sala y no en la pared oeste como en principio (Manilli, 1650, en Castillo Arcas, 2017). Esto resulta relevante si consideramos las preocupaciones originales del escultor. Con la intención de dejar de lado la limitación de confinar la forma al bloque, el artista se embarca en la búsqueda del movimiento, por ejemplo, desde la proyección de las extremidades utilizando más de un bloque para el tratamiento de una sola figura, aspecto que ya había desarrollo el Manierismo. Aun así, las investigaciones indican que Bernini rechazaba en la mayoría de sus producciones la consideración de las múltiples vistas (Wittkower, 1977). El autor tuvo en cuenta en sus composiciones un clímax de acción determinado. Buscó además conjugar una interacción entre la obra y el espacio circundante por lo que planificó desde el inicio una sola perspectiva privilegiada para el espectador.

Relación entre la poesía y la escultura

Apolo y Dafne se sumergen de lleno en la esencia del Barroco al abrazar la inspiración de la poesía antigua, tomando como referencia el cautivador relato de Ovidio. El mito se materializa y cobra vida, conformando un instante que trasciende el tiempo. Se entrelazan de esta forma la narrativa clásica y el modo de representación propio del estilo que caracteriza la producción de Gian Lorenzo Bernini.

De acuerdo con el juicio del crítico y teórico de arte Giovanni Pietro Bellori, la obra figurativa tiene el potencial de convertirse en un medio, más que un mero fin estético. En este contexto, la escultura puede provocar y despertar afectos, persuadiendo no solo a través de la comunicación de un mensaje, sino por el modo en que lo hace y dice. En el relato visual de *Apolo y Dafne*, se registra la acción precisa del suceso de la metamorfosis. Así, la obra no solo busca documentar, sino elevarse hacia la exaltación de las posibles respuestas emocionales y reacciones sentimentales, invitando a una experiencia que va más allá de la simple contemplación.

En *Las Metamorfosis,* Ovidio unifica el tema que se plantea desplegándose con fuerza y anunciando su propósito desde los primeros versos: *In nova fert animus mutatas dicere formas / corpora;* ("Pretendo hablar de formas cambiadas en nuevas entidades"). En *Apolo y Dafne*, la transformación no es solo un evento, es un acto de profunda resonancia. A medida que la figura de Dafne se metamorfosea, la narrativa se convierte en un escenario donde el paisaje natural y la violencia se entrelazan, ejerciendo su influencia sobre una víctima que se ve inmersa en el drama.

El universo lírico del mito de *Las Metamorfosis* es transferido a la materialidad inerte. En este marco, la dualidad y la oposición entre el cazador y la presa emergen como un conflicto central, mientras que la tensión entre el arte y la naturaleza añade capas de complejidad al tejido de la historia.

En el Barroco, los temas mitológicos brindaban una rica fuente de inspiración para los artistas quienes los utilizaron para explorar problemáticas universales y complejas emociones humanas. Entre todas las narrativas, *Las Metamorfosis* de Ovidio resultó la mayor fuente de inspiración para los relatos adaptados a las formas artísticas. De ahí que el término "ovidiano" se convirtiera en sinónimo y eco de lo mitológico.

El trabajo del artista en este período se caracterizó por involucrar emocionalmente al espectador y hacerlo sentir como un participante activo en la escena representada. Se lo desafía así a la validación de la experiencia estética. En este juego entre ficción y realidad, el Barroco se revela como un escenario donde la mitología cobra vida y el público se convierte en cómplice de una danza entre lo divino y lo terrenal.

Giulio Argan (1955) establece que la obra de arte figurativa se erige brindando la prueba y el argumento, es al mismo tiempo ejemplar y entimemática. En ese sentido *Apolo y Dafne* nos enseña el momento impactante del relato. Ella se transforma en corteza y hojas de laurel al contacto con Apolo y es en este punto fundamental que el laurel adquiere un significado sagrado para él, convirtiéndose en su emblema y atributo. Las hojas siempre verdes de este árbol, a partir de entonces, adornarían las cabezas de los héroes. Este simbolismo arraigado en la mitología establece una conexión con la esencia de Dafne, cuyo nombre griego, Δάφνη, resuena con significado: "laurel". Así, la escultura no solo es una representación visual, sino una puerta abierta a la mitología, donde cada detalle cuenta la historia eterna de la transformación y la consagración.

En *Apolo y Dafne* emerge un nuevo sentir plástico, que impulsa el conocimiento emocional, retórico y expresivo además del aspecto alegórico e histórico. Gian Lorenzo Bernini demuestra con cada forma esculpida el relato fantástico de la obra como también despierta en el espectador un sentido elocuente que trasciende lo intrínseco del inerte mármol.

Bibliografía

Argan, Giulio Carlo (1955). La Retórica y el arte barroco. Traducción de: "La `Rettorica´ e l´arte barocca". En: Retorica e Barocco; atti del III Congresso Internazionale di Studi Umanistici. Roma: Fratelli Bocca.

Boucher, Bruce (1999). La Escultura Barroca Italiana: El Bel Composto. Thames & Hudson, SARL. Traducción de Marianne Späth y Ricardo González.

Checa, Fernando; Morán, José Miguel (1982). *El Barroco.* Madrid: Istmo.

Wittkower, Rudolf (1977). *La escultura, procesos y principios*. Madrid: Alianza Forma.

Referencias

Imaginario, Andrea (2019). *Apolo y Dafne de Gian Lorenzo Bernini.* En: Cultura Genial. Recuperado de: https://www.culturagenial.com/es/apolo-y-dafne-de-bernini/

Castillo Arcas, Fermín (2017). *Bernini y Borghese. El 'Apolo y Dafne', culmen de una etapa.* (Tesis de grado). Recuperado de: https://zaguan.unizar.es/record/65044/files/TAZ-TFG-2017-3089.pdf

Palomares Chacón, Manuel (2018). Apolo y Dafne. Bernini transformó la poética del mito a una sola imagen de mármol. En: *Historia/Arte (HA!)*. Recuperado de: https://historia-arte.com/obras/apolo-y-dafne

Mundo Arte (s/f). *Escultura de Apolo y Dafne por Bernini – La estatua de Dafne y Apolo.* Recuperado de: https://mundoarte.net/escultura-de-apolo-y-dafne-por-bernini/

Repositorio institucional (2021). https://ri-ng.uaq.mx/bitstream/123456789/3246/7/BALIN-240505%20%28PDF%20-A%29.pdf

Anexo de Imágenes

Figura 1. *Apolo y Dafne,* (1622-1625). Galleria Borghese, Roma.

Catálogo razonado

Autor: Bernini, Gian Lorenzo (Nápoles 1598- Roma 1680).

Título: L´Apollo e Dafne (Apolo y Dafne).

Lugar y fecha de creación: 1622- 1625, Roma.

Técnica y soporte: Conjunto escultórico de mármol blanco de Carrara - exento- bulto redondo y cuerpo entero.

Dimensiones: 2,43 metros de altura, excluyendo el pedestal (1,15 metros de altura).

Ubicación original: Originalmente ubicada en la villa de descanso del cardenal Scipione Borghese.

Ubicación actual: Actualmente ubicada en la Galleria Borghese, museo sitio en la misma villa.

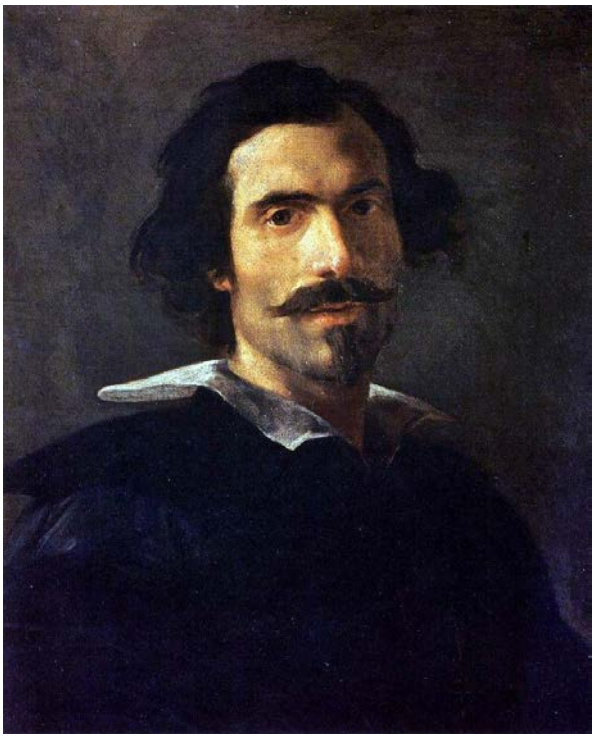


Figura 2. *Autorretrato,* Gian Lorenzo Bernini, (1635). Galería Uffizi, Florencia.

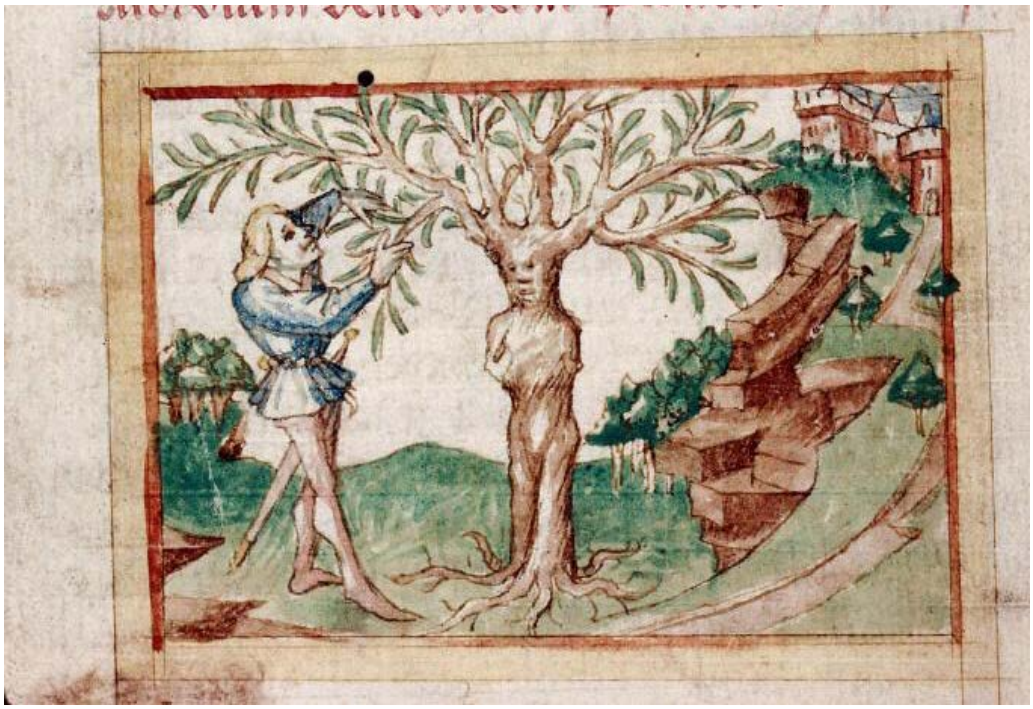


Figura 3. *Apollon et Daphné transformée en laurier.* Manuscrito Epitre d'Othea. (1460)

Figura 4. *Apolo y Dafne*, Maestro del Dado, (1500-1562). Grabado. 18.1 x 24.4 cm. Colección de Elisha Whittelsey, The Elisha Whittelsey Fund.

Figura 5. Detalle de hojas de laurel de Dafne.

Figura 6. Detalle de la piel de Dafne convirtiéndose en corteza de árbol de laurel.

Figura 7. Detalle del pie de Dafne.

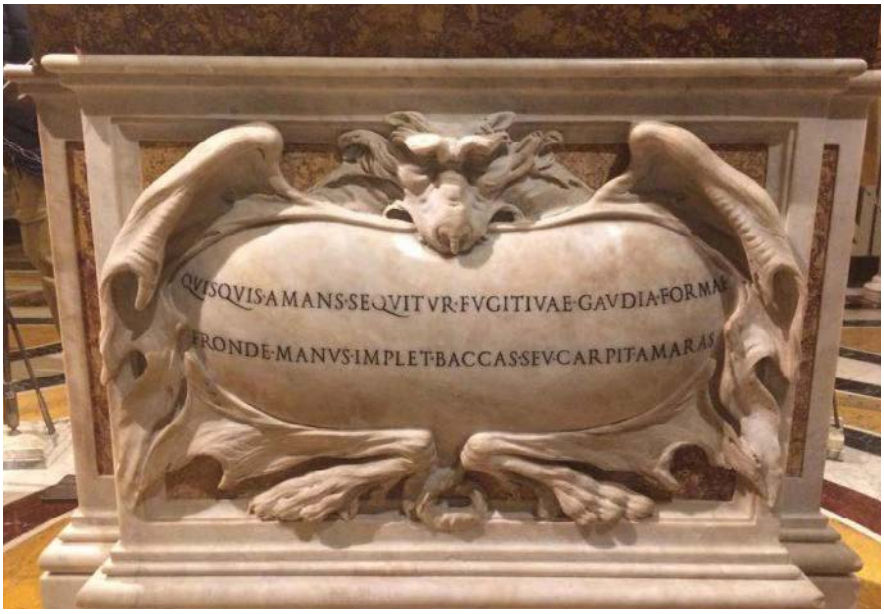


Figura 8. Detalle del pedestal.

LA PORTADA RETABLO DE LA IGLESIA DE SAN LORENZO DE CARANGAS: UN VÍNCULO ENTRE DOS MUNDOS EN LA AMÉRICA COLONIAL

Sofía Guerricaechevarria - Candela Pron - Fermín Filiberto - Jorgelina Araceli Sciorra*

Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Artes

*Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano

Resumen

El trabajo plantea un análisis sobre la portada retablo de la iglesia de San Lorenzo de Carangas en Potosí construida en la etapa colonial americana. Tras indagar en la historia de la región y la comunidad que allí habitaba se realiza una breve mención sobre la cosmovisión aymara. Una vez estudiados estos elementos podemos abordar el estilo barroco americano de la fachada, enfatizando el carácter sincrético que la misma posee. Como símbolo central para comprender esta doble lectura, es decir americana y europea, examinamos la figura de la sirena, no como un elemento meramente ornamental sino particularizando en sus implicancias simbólicas para la lucha y pervivencia de la cultura autóctona.

Palabras clave

Portada retablo, carangas, cosmovisión aymara, Barroco americano, sincretismo.

Introducción

Una iglesia construida por manos “indígenas”. Una mirada que nos lleva siglos atrás en nuestra historia; la portada retablo de la iglesia de San Lorenzo de Carangas en Potosí, Bolivia nos invita a un recorrido a través de la transculturación poética y simbólica de la cultura andina de América Antigua con la cultura conquistadora española.

Conocida como La Anunciación, la iglesia que porta esta fachada fue de las primeras en ser edificadas en la ciudad, iniciándose sus trabajos en el año 1548, aunque 10 años más tarde fue reparada tras una fuerte nevada. Con la llegada del Virrey Toledo esta construcción deja de pertenecer enteramente a los españoles para establecerse como espacio sacro de la cultura originaria de la región, adoptando el nombre de Iglesia de San Lorenzo de Carangas.

La portada barroca, que pertenece al siglo XVIII, es el objeto de estudio de nuestra investigación. Esta se ubica encuadrada por un gran arco cobijo, donde una puerta de madera permite el ingreso al templo. Por encima de ella observamos un arco de medio punto con hermes y una columna salomónica acompañada de indiatides a cada lado. En el ático, una hornacina abraza una estatua de San Miguel. Coronando el retablo se sitúan dos representaciones de menor tamaño, ambas de San Lorenzo (con distintos atributos) escoltadas por unos ángeles músicos y dos inscripciones (1728-1744) que aportan la fecha de construcción de la portada. Todo el frente está ornamentado al mejor estilo barroco y con varios símbolos americanos. Entre estos elementos se pueden distinguir el Sol, la Luna, las estrellas, temas fitomorfos además de figuras antropomorfas, sirenas, ángeles y rostros.

Más allá de la riqueza artística y simbólica que presenta esta fachada, nuestro trabajo no se agotará en un simple análisis iconográfico descriptivo, sino que los puntos de interés a estudiar

serán las singularidades que componen esta portada retablo. Debido a que aparentemente fue construida por manos autóctonas, nos interesa indagar sobre la cultura de la región, los pueblos que habitaban el lugar previo a la conquista, su cosmovisión y los modos en que se produjo el mestizaje. A su vez analizaremos los elementos compositivos para dilucidar cómo estos coexisten y resignifican los cristianos. La figura de la sirena se presenta como un símbolo clave en este universo de múltiples significados.

Uno de los ejes que nos moviliza a desarrollar este trabajo es la transculturación. Ninguna de las iglesias americanas que estudiamos a lo largo de la cursada nos cautivó de tal manera como la Iglesia de San Lorenzo, debido al fuerte atractivo visual. El latente sincretismo y la cantidad de motivos referidos a la cultura caranga que presenta esta iglesia desde su exterior, nos permite identificar fácilmente la presencia de la cosmovisión americana.

Para llevar a cabo esta investigación, contrastaremos lo leído, tras un relevamiento bibliográfico, con nuestro propio análisis iconográfico.

La leyenda del Cerro Rico

La Villa Imperial de Potosí comienza a ser explotada en el año 1545 cuando Huanca, tras pelearse con su compañero Gualpa (quien había hallado la mina), le revela a Juan de Villaroel (propietario de una villa cercana al cerro) y a Diego Centeno la leyenda de que en el Cerro Rico se encontraba un yacimiento de plata que utilizaban los pueblos originarios de la zona. Los españoles guiados por este relato se establecieron en la proximidad de la montaña de los Andes para extraer tanto plata como estaño. De igual manera los viajeros de distintas procedencias arribaron a la nueva ciudad atraídos por las riquezas y la fama.

La ubicación geográfica de lo que posteriormente será Potosí estaba caracterizada por una tierra fría, estéril y con poca vegetación, donde sucedían múltiples tormentas de nieve, lo que posiblemente justifique la falta de población en sus alrededores antes del descubrimiento de la leyenda del cerro.

La originalmente nombrada parroquia de La Anunciación, fue construida en el año 1548 por el arquitecto Bernardo de Rojas, para ser utilizada por los españoles. Diez años más tarde, una fuerte nevada golpeó la ciudad causando que la iglesia tuviera que ser reparada.

Las lenguas que se hablaban en ella eran el español, el aymara y el quechua.

En el capítulo *La villa imperial de Potosí, La Babilonia americana*, Consuelo Varela (2010), destaca el crecimiento acelerado de la ciudad que ocurrió debido a la llegada de una gran variedad de nuevos pobladores; resultando la construcción de la ciudad desordenada e improvisada. Esta situación se solucionó con la visita en el año 1572 del Virrey Don Francisco de Toledo quien estableció reformas urbanísticas (1573) en cuanto a la nueva redistribución de la ciudad y su trazo en forma de damero en torno a la Plaza Mayor [imagen 1]. Se ensancharon y rectificaron las calles, se trazó la plaza al centro y, además, se estableció una separación entre los españoles (dentro de la villa) y los americanos (alrededor de la falda del Cerro Rico en rancherías). A su vez, a causa del auge de la plata se construyó un río artificial para el funcionamiento de los ingenios, *La Ribera*, que corría al pie del Cerro Rico, el cual delineaba el límite entre los asentamientos de españoles y de los nativos [imagen 1].

Con el desarrollo de la mina, tomaron gran importancia las regulaciones para la vida común de los pueblos americanos y de los grupos que se trasladaron a la nueva ciudad para trabajar en el Cerro Rico. Además, se redujo a los nativos en parroquias (alrededor de 14 parroquias fueron fundadas), teniendo como uno de los núcleos a la Iglesia de Nuestra Señora de La Anunciación. Esta se estableció como el gran centro de mercado, constituyéndose como uno de los tres puntos principales de la urbe. La iglesia fue la única construcción elaborada por una sociedad originaria que se encontraba dentro del poblado español. Acerca de ello (agregar el nombre)

Emma María Sordo explica que:

> Cada una de las parroquias indígenas constituían un "barrio" con una iglesia en el centro. Allí eran asentados los indios que iban a trabajar a las minas durante su servicio de la mita. Dichas parroquias formaron comunidades solidarias a través de actividades que se realizaban en estas iglesias (Sordo, 1994, p. 234).

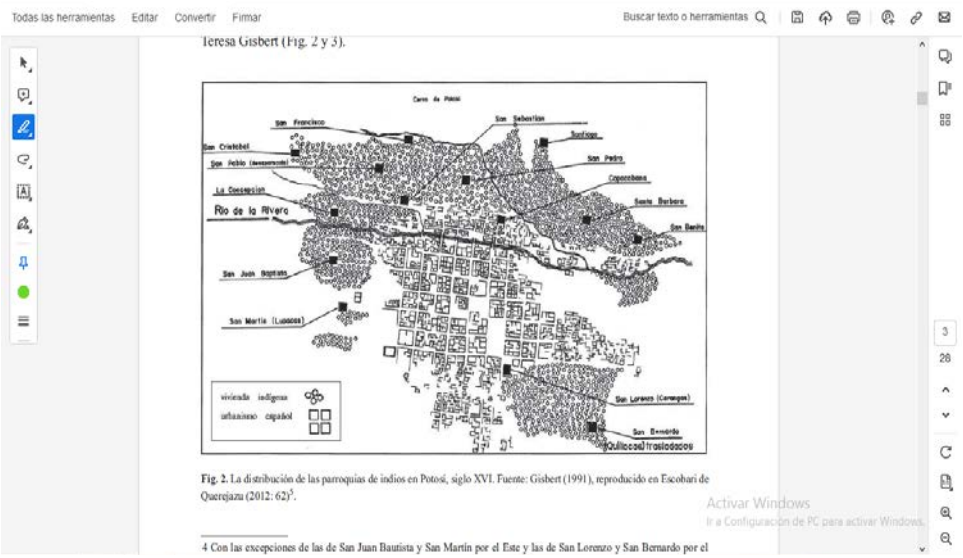


Imagen 1. La distribución de las parroquias de indios en Potosí, siglo XVI. Fuente: *Los carangas y la parroquia de San Lorenzo en el Potosi colonial (s. XVI-XIX).*

En cada parroquia había alrededor de 300 mitayos y 70 yanaconas especializados. Encabezando el grupo se encontraba el cacique, quien era el encargado de ellos.

Según estudios confeccionados por Laura Escobari de Querejazu (1990), en el siglo XVI el cabildo evitaba agrupar en una parroquia a grandes grupos de pueblos originarios de una misma etnia ya que temían que tomaran propiedad individual o colectiva de sus viviendas. Al congregarlos de manera reducida, se posibilitaba un mayor control, sobre todo enfocado en su evangelización. Recién a mediados del siglo XVII se fueron poblando por sociedades que dieron lugar a que las parroquias lleven el nombre del grupo mayoritario que las habitaba, como es nuestro caso de estudio, San Lorenzo de los Carangas.

En el siglo XVIII (entre 1728 y 1744) se construyó la cúpula central de la parroquia y la fachada completa, cuya portada fue realizada con piedra diorita. Teresa Gisbert (1999) habla de la posible autoría del pintor y escultor americano, Luis Niño, sobre el exterior de San Lorenzo. No se encuentran datos del autor, pero sí otras obras de su autoría (*La Virgen Sabaya* y el Retablo lateral de La Merced) en las cuales se puede ver un nexo, elementos comunes que también se observan en nuestro caso de estudio, como el uso de soportes antropomorfos (cariátides), ángeles músicos y águilas bicéfalas. Esto nos permite pensar a Luis Niño como su autor.

Esta portada podría haber sido encargada al artista por los carangas para su parroquia en la Villa Imperial. El frente fue tallado durante 1728 y 1744, época en la cual Luis Niño se encontraba en Potosí. Por ello se cree que fue él quien, en conjunto con otros nativos, dio forma a esta fachada. “Creemos que fue un erudito en conjunto con el párroco y el cacique, quienes inspiraron la

compleja simbología de San Lorenzo. Esto no es raro, dados los conocimientos que tenían los intelectuales potosinos sobre teología y sobre antigüedad clásica" (Gisbert,1999, p. 23).

Los primeros mineros de Potosí

Cuando hablamos de los carangas hacemos referencia a la población originaria que provenía de la región de Carangas; en el altiplano centro-sur de América del sur, rodeando al lago Titicaca. Era una de las provincias que estaba sujeta a la prestación de la mita en Potosí, por lo que las viviendas de esta población mitaya se encontraban en la parroquia de San Lorenzo durante su trabajo en la mina.

Las actividades económicas, sostenidas por este pueblo, en su mayoría estaban relacionadas a dicho trabajo, el transporte en llamas de los minerales y el comercio en los mercados potosinos.

El Barrio de San Lorenzo se ubicaba en la zona noroeste de la ciudad, cuyo centro estaba delimitado por la parroquia, la cual se comenzó a edificar en 1548 finalizándose en 1552.

Los orígenes del asentamiento de los carangas en el barrio se deben al arribo temprano de estos a la ciudad, lo que les posibilitó obtener los mejores lugares de las rancherías. Sin embargo, desde sus inicios, el sitio contó con un grupo heterogéneo de nativos y un gran número de españoles de varios orígenes que se distribuyeron posiblemente en las viviendas más cercanas a la Plaza Mayor, construidas antes de la llegada del Virrey Toledo.

Se cree que el descubridor del cerro de Potosí procedía de Chumbuvillas, en donde vivía en una ranchería de los carangas.

Para el siglo XVIII, la parroquia de San Lorenzo ya era considerada una de las más ricas de la localidad, lo cual posiblemente posibilitó la elaboración de su fachada. Esta es mencionada en recorridos de las múltiples procesiones que sucedían en la Villa. Juan Víctor Mamani (2015) nombra a "la esquina de los Carangas" como un punto de paso de la procesión de la festividad del apóstol Santiago ocurrida en 1588.

En cuanto a los sacerdotes que se destacaron en la parroquia podemos mencionar a Bernabé Antonio de Chavarría quien fue cura de San Lorenzo desde 1729 hasta 1753. Se lo nombra como continuador de la edificación de la iglesia y posiblemente de la realización de la fachada.

Mamani en su texto *Los carangas y la parroquia de San Lorenzo en el Potosí colonial* (2015) señala que esta etnia llegó a Potosí al mismo tiempo que los españoles iniciaron la actividad minera en el Cerro Rico. Esta sociedad ya había participado con anterioridad en la fundición de mineral en las minas de Porco, antes de la conquista y por lo tanto eran expertos mineros.

Cosmovisión aymara

Los aymara se asentaban en la meseta andina del lago Titicaca y contaban con varios reinos, entre ellos, los carangas. Su imaginario tiene una noción del mundo muy distinta de la que poseían los españoles. La cosmovisión andina propone un sistema múltiple de relaciones entre conocimientos, vida y ética en el cosmos.

Ellos vivían en *ayllu,* siendo esta la noción de comunidad donde se realizan actividades sociales, políticas, económicas y religiosas. La imposición militar, religiosa y lógica de los españoles sobre los pueblos americanos es algo que se traduce en el uso del sustrato autóctono andino y el estrato cristiano como parte de un proceso sincrético que entreteje y expresa gran parte de lo que hoy nos queda de nuestra historia.

De todas formas, como explica Carlos Choque Mariño en *Cosmovisión Aymara* (s/f), podemos entender el pensamiento de esta cultura desde la comprensión y adaptación a la naturaleza. Para ellos el medio natural es sagrado y dual, en él no se lucha por un poder o hegemonía, sino que se da una complementación tripartitaria de posibilidades. Su universo se configura como una casa que pertenece a una familia (Chakana) y está constituida por tres niveles:

ALAX (HANAQ) PACHA: el mundo de arriba o celestial, en donde se encuentra el Sol, la Luna, el rayo y los achachilas (espíritu guardián).

AKA (KAY) PACHA: es la tierra, el mundo real, la calidad espacio-temporal directo y concreto.

MANQA (UKHU) PACHA: es el mundo de abajo, lo desconocido y maligno.

La cultura andina ve el mundo como algo vivo que late al ritmo de los ciclos cósmicos y de los cuales se establece un tiempo en la vida de manera cíclica.

Hasta 500 años después de la conquista podemos notar la preservación de muchos de los ritos y costumbres de esta cultura ya que han logrado persistir en una minoría y en relación sincrética con los conquistadores.

El barroco americano

Ante el avance de las doctrinas protestantes en Europa causadas por la reforma del siglo XVI, la iglesia católica llevó a cabo una renovación, con el fin de reafirmar la fe y contrarrestar las críticas protestantes. Paralelamente a este movimiento surge el estilo barroco que transmite emociones intensas y capta la grandiosidad y el esplendor cristiano.

En el caso de España, el barroco se desarrolló durante los siglos XVII y XVIII (en un momento de crisis política y económica para la península) tras el esplendor que tuvieron con la conquista en el siglo anterior. De esta manera, el estilo se utilizó como una herramienta para propagar la religión católica y transmitir sus enseñanzas de manera impactante y visualmente llamativa.

Desde finales de la edad media, la iglesia contó con un elemento clave para la evangelización denominado retablo, el cual sufrió diferentes modificaciones a lo largo de los siglos. Cuando hablamos de esta estructura nos referimos a un dispositivo compuesto por un "conjunto de elementos dirigidos a transmitir una construcción de significados por diferentes medios integrados unitariamente" (González, 2001, p. 570).

De acuerdo al investigador Ricardo González (2001), este "sistema comunicacional" tiene un fin doctrinal a través de un relato o de la lectura de una imagen estructurada. Con el barroco, las imágenes narrativas comienzan a desaparecer ya que se pierde el interés argumental y se enfatiza en el deleite a través de la ornamentación y el uso predominante de la escultura en una "búsqueda persuasiva". De acuerdo al autor "la recarga ornamental tiende a homogeneizar la grilla sin destruirla" (González, 2001, p. 580), lo que deviene en una única imagen central vastamente ornamentada. Esto produce que la lectura del retablo pase de ser narrativa y ordenada a una global y pregnante. Así, la interpretación de este dispositivo se torna más dinámica y diversa gracias al uso del adorno como ornamento y vehículo para la enseñanza, coincidiendo con la búsqueda para la transmisión de emociones y la exaltación de la grandeza religiosa barroca.

Debido a la conquista, todo lo que sucedía en España tenía su repercusión en América, y el arte no fue la excepción. De todos modos, el barroco americano contó con múltiples particularidades que nos permiten diferenciarlo del europeo.

Si nos centramos en el Virreinato del Perú, la arquitectura se destacó por la construcción de grandes catedrales, iglesias y monasterios con fachadas elaboradas y detalladas. Los retablos altamente ornamentados fueron una característica distintiva de este periodo, caracterizados por tallados intrincados, columnas salomónicas, figuras en relieve y un uso abundante de hojas de acanto, querubines y otros elementos.

En el contexto de la conquista, este estilo transcultural sirvió como una herramienta para la evangelización y la afirmación del poder colonial. Las iglesias y los edificios religiosos se convirtieron en símbolos de autoridad, poder, ostentación, demostrando su influencia en la región.

Jorge Lujan Muñoz (2006) indica que el arte colonial americano no fue un reflejo del producido en la metrópolis, sino que se le incorporaron, a las elaboraciones europeas, técnicas, tecnologías y elementos americanos, lo que creó un estilo único y múltiple que podemos denominar barroco americano. De acuerdo a lo que afirma (nombre) Leopoldo Castedo:

> Peninsulares, criollos, mestizos, mulatos, negros e indios, los alarifes-arquitectos, los pintores y escultores, los poetas y dramaturgos, los oradores sagrados, fueron capaces en la América colonial de equiparar y, en no pocas ocasiones, superar, el modelo europeo, sobre todo en cuanto ornamentación, tanto visual como literaria (Castedo, 1988, p.191).

Una de las principales peculiaridades del arte americano fue la incorporación de elementos locales y provenientes de culturas indígenas en la iconografía y la ornamentación. Los artistas mestizos y nativos, influidos por su propia cosmovisión y tradiciones, incorporaron símbolos y motivos autóctonos en las obras que se producían aquí, creando así un estilo único y distintivo.

Dentro del contexto de las variantes que se desarrollaron en América durante la época colonial, una de las manifestaciones más destacadas fue la incorporación de los retablos en las fachadas exteriores de las iglesias, conocidos como portadas retablo. Este fenómeno surgió como respuesta a dos desafíos fundamentales que los colonizadores se enfrentaron al intentar evangelizar a la población local. En primer lugar, se encontraron con que el espacio interior de los templos para llevar a cabo la evangelización era limitado. La afluencia de creyentes y la necesidad de ofrecer un espacio adecuado para la práctica religiosa requerían alternativas que permitieran expandir el ámbito de la evangelización más allá de los confines internos de las iglesias.

En segundo lugar, los nativos tenían una tradición arraigada a rendir culto y celebrar sus rituales en espacios al aire libre. La conexión con la naturaleza y la veneración de divinidades en contextos abiertos constituían una parte integral de su cosmovisión y práctica religiosa. Ante esta realidad cultural, la estrategia de ubicar los retablos en el exterior de las iglesias se presentaba como una solución efectiva, ya que no solo permitía alcanzar a un mayor número de personas en menos tiempo, sino que también se alineaba con las prácticas y preferencias de culto de la población indígena, a la cual se quería evangelizar.

En resumen, Ramón Gutiérrez (1982) expresa que “la necesidad de albergar a multitudes que no cabían en las iglesias, el recurso de la tradición prehispánica de los cultos al aire libre y la presunta claustrofobia (...) de los indígenas desacostumbrados a las vastas superficies cubiertas” (p. 32) confluyeron de manera complementaria y permitieron la creación de estas nuevas tipologías como las portadas retablo y las capillas abiertas.

La portada retablo de San Lorenzo: cumbre sincrética

El sincretismo refiere a la fusión o combinación de elementos de diferentes tradiciones culturales, religiosas o filosóficas en una nueva forma de expresión.

A pesar de que la conquista de los españoles significó una masacre tanto física como simbólica de las culturas americanas, las producciones culturales de la cosmovisión andina no desaparecieron por completo, sino que encontraron una manera de mantenerse y adaptarse, entremezclándose con el imaginario cristiano impuesto por los colonizadores. A este proceso

se lo denomina sincretismo el cual posibilitó la continuidad y pervivencia de aspectos fundamentales de la cosmovisión andina, reinterpretados y amalgamados con elementos de la religión y la cultura española. De esta manera, se dio lugar a una nueva hibridación, generando una inédita forma de religiosidad y expresión artística en la América colonial.

Los misioneros católicos buscaron la conversión de estos pueblos, pero a menudo permitieron la incorporación de elementos locales en la vida religiosa, como una estrategia para facilitar la aceptación del cristianismo. En el caso de la portada de la Iglesia de San Lorenzo de Carangas, se evidencia una confluencia entre la iconografía cristiana y el imaginario aymara. Muchos de los aspectos que la componen responden a una única cosmovisión (ya sea tanto la europea como la americana), mientras que otros posibilitan una doble lectura.

Esta portada retablo [imagen 2] se encuentra vastamente decorada, al mejor estilo barroco. Entre sus detalles ornamentales podemos identificar hojas de acanto, querubines, guirnaldas, flores, motivos fitomorfos y geométricos (en forma de mosaicos). A su vez, se observa en ella una serie de arcos de medio punto y molduras (ambos ornamentados) que enmarcan las diversas secciones de la estructura.

A los laterales de la puerta se encuentran dos hermes [imagen 3]. Sobre ellos el autor Manuel González Galván escribe que "se entiende por hermes cierto soporte a modo de pilastres y pilastras" (2006, p. 219) y agrega que "el apoyo o fuste arquitectónico conocido como Hermes, se reconoce fácilmente por su combinación de un torso o cabeza humanos en la parte superior, con un estípite, (...) en la parte inferior" (2006, p. 217). Al lado de esas columnas ubicamos otras dos, con fuste salomónico [imagen 2], características del estilo barroco. Estas columnas espiraladas se encuentran enriquecidas con motivos vegetales y figuras antropomorfas denominadas cariátides [imagen 3]. El autor las describe como "todo el cuerpo humano completo sirviendo de apoyo, y con la condición de que este cuerpo sea femenino" (González Galván, 2006, p.217). Debido a los "motivos indígenas folklóricos" (Guido Ángel, 1930, p.37) que poseen, la posición de sus brazos y la pollera de plumas, las denominamos indiátides.

La imagen central de la portada es la escultura de San Miguel [imagen 3], ubicada en una hornacina en el ático del retablo. Este personaje proviene del imaginario cristiano y lo podemos identificar por sus atributos: viste un faldellín y cuenta con su escudo, casco y espada. A los lados de la hornacina se ubican unas pequeñas columnas con ángeles músicos [imagen 3]. Uno con un harpa y el otro con un instrumento de viento, también provenientes del cristianismo.

En la cima del retablo se ubican dos San Lorenzo [imagen 3]. En este punto nos interrogamos por la importancia e historia de este santo. Él es el patrono de los mineros y de los bibliotecarios, fue un diácono encargado de administrar los bienes de la Iglesia y el cuidado de los pobres, por lo que se le considera uno de los primeros archivistas y tesoreros de la Iglesia. Además, ayudaba directamente al Papa Sixto II, pontífice que fue tomado preso por la guardia romana para ejecutarlo por órdenes del emperador Valeriano, quien había prohibido el culto cristiano.

De acuerdo a la *Biografía de San Lorenzo, Diácono y Mártir* (s/f) de la página web Aciprensa, la historia cuenta que cuando Sixto II se aprestaba a su martirio, San Lorenzo le dijo: "Padre mío, ¿te vas sin llevarte a tu diácono?" a lo que el Papa profetizó "Hijo mío, dentro de pocos días me seguirás". Al morir Sixto, el alcalde de Roma ordenó a San Lorenzo que le entregara todos los tesoros de la Iglesia. El diácono le pidió tres días para la tarea y en ese intervalo de tiempo, enterró dichos objetos, los cuales estaban elaborados con metales preciosos (lo que hoy nos permite relacionarlo con el trabajo de los mineros). Al mismo tiempo, salió a las calles y recogió a los pobres, huérfanos, viudas, discapacitados y enfermos sin hogar. Luego llamó al alcalde y le dijo: "Estos son los tesoros más preciados de la Iglesia de Cristo". En respuesta, el alcalde ordenó prender una parrilla de hierro y asar allí a Lorenzo. Así, el 10 de agosto del año 258, el santo fue quemado vivo lentamente en su tranquilidad, mientras oraba por el cristianismo en el mundo.

Imagen 2. Portada Retablo iglesia de San Lorenzo, Potosí, Bolivia.
Fuente: https://www.flickr.com/photos/rmunoz_yeti/52740510305/in/photostream/

Retomando la descripción del retablo, el San Lorenzo ubicado a la derecha [imagen 3] lleva su traje de Diácono y la palma de mártir (un atributo adoptado en las representaciones de los primeros santos de la Iglesia y sus mártires). Por su parte, el del lado izquierdo porta el símbolo de su martirio: la parrilla donde fue asado. Por encima de ambas figuras, se encuentran las fechas en las que se llevó a cabo la construcción de este retablo *1728-1744*.

En el espacio del ático [imagen 2] vemos el "panorama mítico de la astrolatría india" (Guido Ángel, 1930, p. 43). Las estrellas, el Sol y la Luna conforman este cielo, esculpido de manera simétrica y con los dos últimos ubicados en una misma posición jerárquica, lo cual responde a la cosmovisión aymara. El Sol representa a su Dios Inti, que se puede vincular al Dios cristiano siendo ambos asociados a una figura masculina. Por su parte, la Luna, se la asocia con la Virgen María como símbolo femenino. Asimismo, el capítulo 12 del *Apocalipsis*, describe a María con una Luna bajo sus pies antes de dar a luz a Cristo.

Por último, la parte más sincrética del muro son las féminas mitad humano mitad pez [imagen 2], que permiten denotar la confluencia de estas dos culturas en el pecado como conductor del alma hacía la oscuridad.

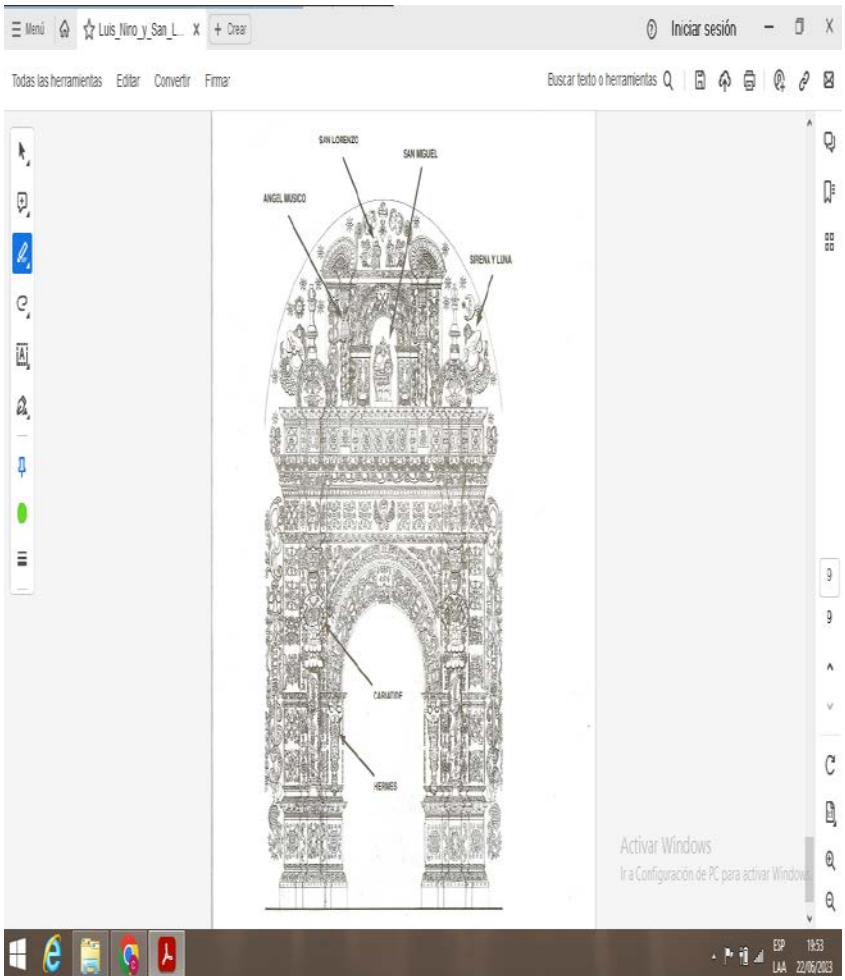


Imagen 3. Ilustración del retablo de la parroquia de San Lorenzo
Fuente: *Luis Niño y San Lorenzo de Potosí.*

Pecado sirénico

La aparición e importancia de las sirenas a lo largo de la historia podemos encontrarla tanto en Europa como en América (previo a la conquista), por lo que estos personajes son ricos para su estudio simbólico.

La existencia y resistencia de los pueblos a la llegada de los europeos, se presenta en leves encuentros culturales a veces escondidos y a veces a simple vista que permitieron la continuación de ciertas nociones básicas de la cosmovisión aymara. Muchas de las características del arte barroco americano están signadas por este sincretismo.

En el caso de nuestro objeto de estudio, la presencia de estos seres en la portada retablo, es lo que cimienta gran parte de esta síntesis simbólica entre lo americano y lo español, ya que podemos comprender y relacionar la apariencia de estas esculturas con la supervivencia de mitos prehispánicos; como es el caso del mito de “Tunupa y las sirenas en el Titicaca”.

En Occidente, desde Platón hasta el Renacimiento, estos seres formaron parte de un elemento representativo del pecado y de la pérdida de la razón del hombre cegado por un canto ensordecedor que arruina hasta al más ilustre de los caballeros. Son estas las posibles encargadas del embelesamiento o la pérdida del alma.

En *Vocabulario de la lengua aimara* de Ludovico Bertonio (1984), se habla de cómo la deidad Tunupa pecó con dos hermanas llamadas Quesintuu y Umantuu, quienes eran mujeres-peces. La mirada de esta relación carnal entre la deidad y las mujeres-pez fue considerada pecado, coincidiendo con la idea europea sobre este ser como símbolo de lo mismo. En muchos de los mitos bolivianos se representa a estas criaturas con un arpa y un laúd, lo que a su vez podemos relacionar con la noción platónica que hace énfasis en el canto de estos seres antropomórficos. Pensando en términos musicales, el mito europeo puede hacer alusión al poder de la música y, en especial, al del canto sirenico, cuya expresividad y capacidad de sugestión es superior a la de cualquier otro instrumento musical. Ese poder, según Platón, y en virtud de su naturaleza, podía servir al ennoblecimiento del espíritu o ser la causa de su corrupción. No es casualidad que estos seres transmitidos por diferentes autores clásicos, hagan referencia a su voz encantadora, y a su canto.

La noción de las féminas con cola de pez en relación con el pecado se encuentra también en la visión de los aymara vinculado con el lago Titicaca ya que estos creían que los manantiales provenientes de allí estaban minados de "espíritus húmedos" a los que se los consideraba "devoradores de almas".

La presencia de las sirenas en la fachada de la iglesia de Carangas es un claro ejemplo de un símbolo sincrético. Desde la visión europea, estas pueden presentar un diálogo con los textos platónicos, mientras que, para los aymara, estas figuras responden al mito de Tunupa. De todas maneras, ambas versiones comparten la relación de este ser antropomorfo con la idea del pecado, encontrando así un punto en común.

Sin embargo, no está comprobado que su existencia en la portada retablo responda al mito del lago Titicaca, por lo que estas ideas no representan más que una hipótesis que plantea anclar la concordancia entre la cultura europea y la americana.

Al Cielo o al Infierno, al Alax o al Manqa

Otra de las posibles relaciones sincréticas que encontramos a la hora de analizar nuestro objeto de estudio, radica en la manera en que se ha representado el Juicio final cristiano-occidental y la división espacio-temporal tripartita aymara.

La función del primero consiste en transmitir un mensaje religioso y moral ante el cual se encuentra el devoto cuando asiste a la iglesia. La presencia de esta escena cristiana busca recordar a los fieles la importancia de seguir los mandatos católicos y vivir una vida piadosa.

En el caso de los retablos, las representaciones de esta escena solían ubicarse en la parte superior central, un lugar prominente que capturaba la atención de los fieles. Las imágenes utilizadas resultaban ser impactantes y llenas de detalles, mostrando a Cristo como juez, rodeado de ángeles, arcángeles y santos. También se representaban figuras de justos y pecadores, siendo llevados al cielo o condenados al infierno, respectivamente. Estas imágenes tenían como finalidad impactar visualmente y educar a los creyentes sobre las consecuencias de sus acciones y la necesidad de buscar la salvación de sus almas.

Para la comparación con la portada retablo de la iglesia de San Lorenzo, decidimos tomar una representación narrativa pictórica; el lienzo realizado por José López de los Ríos para la iglesia de Carabuco, ubicada en La Paz, Bolivia. En esta pintura [imagen 4], el Arcángel San Miguel se encuentra en el centro, siendo el encargado de decidir qué almas irán a la tortura eterna y cuales ascenderán al cielo junto con los ángeles.

Partiendo de la disposición espacial de esta pintura es que consideramos una posible representación del Juicio final en nuestro objeto de estudio, ya que en el ático del retablo podemos identificar al arcángel San Miguel ubicado en el centro, separando el cielo del infierno (para los europeos) y el ALAX del MANQA (para los aymara).

Imagen 4. Juicio Final (De la serie Las postrimerías). José López de los Ríos.
Fuente:http://52.183.37.55/artworks/5687P

El mundo de los hombres, en la división tripartita del universo aymara, ocupa un lugar intermedio. El ser humano es el custodio de ciertos tipos de relaciones, es quien pone en vínculo al mundo superior con el inferior, con una tensión latente entre estos dos planos que es necesaria para la reproducción material y cultural del grupo. Este lugar del centro es en donde se encuentra la naturaleza, la tierra y la relación del hombre con su alrededor. Para que esta conexión sea fructífera, el hombre debe generar una armonía entre los mundos de arriba y de abajo.

El primero de ellos caracterizado como el de la luz, es el lugar en donde habitan los santos y está relacionado con Dios-Sol, principio generador de vida y energía, mientras el segundo por otra parte, es la morada de los diablos y los muertos; es lo oscuro en contraposición al mundo celeste o solar de arriba.

Entendemos que las concepciones que radican en el Juicio final son las relacionadas con la muerte y estas tienen distintas significaciones tanto para los aymara como para los europeos. De todos modos, parece ser destacable la posible representación sincrética entre elementos de mundos tan diferentes que aparentemente confluyen en la portada retablo de la Iglesia de San Lorenzo de Carangas.

Reflexiones finales

Como estudiantes de Historia del Arte consideramos que esta portada retablo nos permite visualizar de una manera amplia, el sincretismo que se produjo entre la cultura española cristiana y la americana indígena. De esta manera, con este ejemplo, logramos tener un entendimiento de la realidad que se vivió en nuestro continente durante y después de la conquista. De todas formas, consideramos pertinente entender el sincretismo como parte de un proceso consciente de los europeos por silenciar las culturas preexistentes y como un proceso de resistencia de la cultura aymara frente a los españoles. Si bien los resultados que nos deja este encuentro de tradiciones son interesantes para su estudio, como es el caso de la portada retablo de San Lorenzo, no consideramos que haya sido un encuentro completamente fructífero e inocente para los autóctonos. La presencia de tantos elementos en su cosmovisión no hace otra

cosa que evidenciar su historia y mantener viva su cultura, representando una lucha que a día de hoy persiste.

A lo largo del trabajo, nuestro estudio del universo aymara nos permitió tomar una postura que evita la romantización de la construcción de la portada y evidencia los elementos sincréticos presentes. Esta fachada no es un logro que permite únicamente la pervivencia de los rasgos locales, sino que, al contrario, lo que consigue es poner de manifiesto su lucha y los momentos de confrontación que se experimentaron durante y tras la conquista.

Referencias bibliográficas

Bertonio, L. (1984). *Vocabulario de la lengua aymara*. Cochabamba, Bolivia: Centro de Estudios de la Realidad Económica y Social.

Castedo, L. (1988). *Historia del Arte Hispanoamericano*. Madrid: Alianza Editorial.

Escobari de Querejazu, L. (1990) Conformación urbana y étnica en las ciudades de La Paz y Potosí durante la colonia. *Historia y Cultura*, *18*, pp. 43-78.

Choque Mariño, C. (s/f) *Cosmovisión aymara*. Magíster en EIB.

Gisbert Carbonell, T (1999). Luis Niño y San Lorenzo de Potosí. *Revista de la Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia III* (7), 17-25.

González Galván, M. (2006) *Trazo, proporción y símbolo en el arte virreinal*. Universidad Nacional Autónoma de México.

González, R. (2001). *Los retablos barrocos y la retórica cristiana*. Facultad de Bellas Artes, UNLP.

Guido, Á. (1930). *Eurindia en la arquitectura americana*. Universidad Nacional del Litoral.

Gutiérrez, R. (1982). Capítulo 2. *Arquitectura y urbanismo en Iberoamérica*. (pp. 28-46). Madrid: Cátedra.

Mamani, J. V. (2015). Los carangas y la parroquia de San Lorenzo en el Potosi colonial (s. XVI-XIX) *Arqueoantropológicas, 5* (5), 73-96. https://www.academia.edu/82010115/Los_curas_de_indios_de_la_Parroquia_de_San_Lorenzo_y_San_Bernardo_siglos_XVIII_XIX_Potos%C3%AD_Bolivia_

Muñoz, J. L. (2006). *Reflexiones sobre el concepto de arte colonial aplicado en Hispanoamérica*. Magna Terra, Guatemala.

Sordo, E. M. (1994). *Las reducciones en Potosí y su carácter urbano*. Universidad de Miami.

S/N. (s/f). *Biografía de San Lorenzo, Diácono y Mártir*. Aciprensa. https://www.aciprensa.com/recurso/3499/biografia-de-san-lorenzo-diacono-y-martir

Varela, C. (2010). *La villa imperial de Potosí, La Babilonia americana* en *La ciudad americana: mitos, espacios y control social* (pp. 133- 148). Escuela de Estudios Hispano-Americanos, CSIC. Universidad de Sevilla.

EL SINCRETISMO ICONOGRÁFICO ENTRE LA VIRGEN Y LA PACHAMAMA

Candela Azul Maggi - Matías Tortello Pérez - Luján Vazelle - Jorgelina Araceli Sciorra*

Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Artes.

*Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano

Resumen

En la presente investigación se estudia la obra: *La Virgen de Belén*, de autor anónimo, que fue realizada entre 1740 y 1760, por artistas pertenecientes a la escuela de pintura cusqueña. A partir de ella, se propone vislumbrar el sincretismo cultural que atravesó la cultura hispano-indígena en aquel momento, como también reconocer ciertos elementos que hacen visible el mestizaje de Latinoamérica en el siglo XVIII.

Se estudia la especial relación que posee aquella figura con la deidad de la Pachamama, en particular se indaga en el imaginario cusqueño que vincula a la Virgen de Belén con los pedidos de protección frente a las sequías existentes en aquella época. Teniendo estas nociones en cuenta, se intenta comprender además la importancia que aún manifiesta esta personalidad en las procesiones del Corpus Christi.

Palabras clave

Virgen de Belén, sincretismo, Escuela cusqueña, sequía.

Introducción

La iconografía de la Virgen de Belén se puede considerar como una de las más veneradas del territorio peruano, especialmente cusqueño. Su historia en América recorre más de cuatro siglos que van desde la llegada de los españoles hasta la contemporaneidad. Partiendo de una obra específica, que pertenece al género de la pintura de escultura de la escuela cusqueña, titulada *Virgen de Belén*, nos proponemos en la presente investigación contar su historia y profundizar en el conocimiento de su origen sincrético.

Dicha escuela con el fin de que el arte atienda a un objetivo didáctico de la doctrina cristiana, plasmó en él una tensa y dramática simbiosis hispano-indígena durante la segunda mitad del siglo XVII y el transcurso del siglo XVIII. Esta corriente americana, surgió de la unión de dos vertientes artísticas y territoriales: por un lado, la tradición occidental proveniente principalmente de España, por el otro, el anhelo de los pintores indígenas y mestizos de expresar su propia cosmovisión. Debido a que ellos no firmaban sus piezas, se convirtieron en autores anónimos.

De esta manera, la pintura analizada nos conducirá en un recorrido por el siglo XVIII que aportará información acerca de la importancia de la iconografía mariana para los cusqueños. Sobre este último punto, dentro del listado de motivos que podemos mencionar, nos llama particularmente la atención un sincretismo que denota la similitud, relación y evocación de ciertos elementos de la obra con la tradición americana incaica cuya adoración se destina a una deidad conocida como Pachamama (“Madre Tierra”) y, a su vez, la representación iconográfica mariana destinada al culto religioso cristiano.

Nos planteamos realizar así un análisis formal, iconográfico e iconológico de la obra estudiada

que sirva para determinar la importancia de su temática en el sitio y el momento específico de su producción. Para evidenciar esto, es necesario contar su presencia e íntima relación en la historia de las sequías que acechaban al Cusco del siglo XVIII. En estos años, la región estaba atravesando períodos donde la falta de lluvias afectó las cosechas, la salud y la economía de la zona. Sin embargo, las súplicas a la Virgen de Belén hicieron posible, según la creencia popular, que el agua vuelva a caer, lo que llevó a que el bienestar de la población incrementara notablemente. Este hecho guarda un especial vínculo con las procesiones del Corpus Christi, de origen occidental, que se celebra hasta la actualidad y que fue tomando un carácter identitario para la población. Si bien en esta fiesta se conmemora a Cristo, veremos como la escultura mariana adquiere un protagonismo particular y deslumbrante en la procesión.

La Virgen de Belén posee un valor simbólico fuertemente marcado y distintivo en Latinoamérica. Su relación sincrética con elementos prehispánicos hace que sea una de las figuras más veneradas hasta la actualidad. Nos interesa hacer hincapié en estas características que reúne nuestra pintura de caso no sólo en cuanto a los elementos compositivos, sino también respecto a su historia, mito, relevancia y relación con la sociedad nativa.

La historia de la Virgen de Belén

En el contexto de la reconquista de España y más tarde en la evangelización de América, la figura inmaculada conocida como Nuestra Señora de Belén pasó a ser una de las imágenes más difundidas por las órdenes religiosas.

María con el Niño en brazos ha sido uno de los temas pictóricos y escultóricos más representados por la iconografía religiosa. Específicamente el tema de la Virgen de Belén se encuadra dentro de las llamadas Vírgenes de Ternura, que irrumpe en la plástica mariana dentro del período gótico como respuesta al naturalismo perteneciente a la corriente franciscana (Huete García, s/f). De representar a María como una figura entronizada y jerarquizada, se pasa a personificar a esta con actitudes amorosas y variadas.

En Europa, la advocación fue asociada directamente con el nacimiento de Jesús, ya que él nació en la ciudad de Belén. En el caso de España, esta advocación e iconografía se extiende de manera especial en el Sur de la Península, llegando a ser en el siglo XIV la Patrona de las Ermitas de Córdoba (Huete García, s/f).

En el territorio peruano, la Virgen de Belén es considerada patrona de la ciudad de Cusco junto con el Señor de los Temblores (Pachacámac), desde el año 1650 (fecha en que se produjo un terremoto que destruyó la ciudad). A partir de los aportes de la investigadora Scarlet Rebeca O'Phelan Godoy (2013) podemos determinar que el origen de su presencia en Cusco se remonta al siglo XVI, cuando un grupo de pescadores del puerto de la región del Callao encontraron una caja que en su interior contenía una escultura representando a María junto a un escrito que decía: "Imagen de Nuestra Señora de Belén para la Ciudad del Cusco". Este suceso fue esparcido de boca en boca entre los ciudadanos. Ante las voces de "milagro", tanto el Virrey como el Arzobispo, luego de investigar lo ocurrido, resolvieron remitir aquel hallazgo a la Ciudad Imperial. Al llegar la obra al Cusco, se eligió guardarla en la iglesia de los Reyes Magos, la cual cambió a partir de entonces por su nombre actual de Nuestra Señora de Belén. Según explicita Cristina Huete García (s/f) los indígenas captaron pronto en estas Vírgenes la maternidad de María, puesta de relieve en el Niño Jesús que lleva en sus brazos, por lo que acabaron denominándolas "Mamachas".

La escuela cusqueña

La escuela cusqueña es un sitio educativo de arte pictórico surgido en la ciudad virreinal del Cusco. Fue quizá la más importante de la América colonial española. Se caracteriza por su originalidad y su gran valor artístico, resultado de la confluencia de dos corrientes poderosas:

la tradición artística occidental, por un lado, y el afán de los pintores indígenas y mestizos de expresar su realidad y cosmovisión, por el otro (Belda Lido, 2013).

Las creaciones que en ella se elaboraron consolidaron una forma de arte religioso cuyo fin principal persiguió un objetivo pedagógico, ya que por medio de ellas se intentó convertir a los incas al catolicismo. Los españoles enviaron un grupo de artistas religiosos al Cusco, conformando una escuela para quechuas y mestizos, enseñándoles dibujo y pintura al óleo. La designación "cusqueña", sin embargo, no se limita a la ciudad del Cusco o a los artistas indígenas, ya que los criollos también participaron en su tradición.

Según explicita Luis Enrique Tord (1989), en el siglo XVII varios lienzos creados por esta escuela evidencian una fuerte influencia manierista; el hermano jesuita italiano Bernardo Bitti impuso el gusto por el manierismo romano; Diego Quispe Tito trajo el interés por el flamenco; y con Basilio Santa Cruz Pumacallao se afianzó el estilo barroco.

La pintura cusqueña se caracteriza por el uso de temas religiosos, costumbristas, como, por ejemplo, la procesión del Corpus Christi, y por la presencia de la flora y la fauna andinas. Aparecen, asimismo, una serie de retratos de curacas indios y de cuadros genealógicos y heráldicos. En ella impera la falta de perspectiva espacial y el predominio de colores intensos como el rojo, el amarillo y los tonos tierra. En lo que concierne al siglo XVIII, se extiende el gusto por "brocatear"; es decir, aplicar pintura dorada (pan de oro) sobre los halos de santidad, vestiduras y cortinajes especialmente en imágenes de la Virgen María (Belda Lido, 2013), elementos formales que se aplican en nuestro caso.

Un hecho ocurrido a fines del siglo XVII, resultó decisivo para el rumbo que tomó la pintura cusqueña. Según afirma Gabriela Siracusano (2011) en 1688, luego de permanentes conflictos, se produjo una ruptura en el gremio de pintores indígenas y mestizos que termina con el apartamiento de los mismos debido a la explotación que ellos recibían por parte de sus colegas españoles, que constituían una pequeña minoría. A partir de este momento, libres de las imposiciones del gremio, los artistas pudieron trabajar guiados por su propia sensibilidad y trasladando al lienzo su mentalidad y su manera de concebir el mundo.

Tal es la fama que alcanzan estas producciones pictóricas del siglo XVII, que durante la centuria siguiente ocurre un singular fenómeno el cual, curiosamente, dejaría huella no solo en el arte sino en la economía local. Nos referimos a los talleres industriales que elaboraban lienzos en grandes cantidades, por encargo de comerciantes que vendían estas obras en ciudades como Trujillo, Ayacucho, Arequipa y Lima, o incluso en lugares mucho más alejados como Argentina, Chile y Bolivia.

La pintura de caso: la *Virgen de Belén*

La producción que en este artículo se aborda puede ser comprendida como un ejemplo rico en significaciones iconográficas e iconológicas que pertenece al género de pintura de escultura colonial.

Se puede observar que esta obra se compone de tonalidades cálidas con un marco de encierro delimitado por cortinas rojas que encuadran los contornos de la imagen. Como figura principal, vemos una mujer con rostro pálido y mejillas levemente coloradas, joyas en color dorado y un ondulado cabello largo que es tapado por la vestimenta. Lleva a su vez, una corona colocada en el sector superior de su cabeza, su cuerpo está cubierto por un manto naranja de forma triangular adornado con motivos florales en tonos azules y dorados. En sus manos sostiene un niño cubierto por un manto blanco con detalles también dorados.

Título: *Virgen de Belén*

Artista: Anónimo cusqueño

Fecha: 1740-1760

Clasificación: Pintura

Técnica: Óleo sobre tela

Medidas: 203 x 143 cm

Línea de crédito: Museo de Arte de Lima. Donación José Antonio de Lavalle y García.

Figura 1. Pintura de la *Virgen de Belén* (1740-1760). Artista anónimo. Museo de Arte de Lima, Perú

La figura principal se encuentra de pie sobre una peana tallada de madera y decorada con motivos florales. El pedestal está ubicado por encima de una mesa donde predominan tonos claros, a diferencia del sector central donde se encuentra un pequeño camino rojizo. Además, observamos dos floreros negros, ubicados en los laterales de la figura central, que contienen flores blancas, amarillas y rosadas. La mujer con el niño en brazos se posiciona por delante de un casetón labrado en madera, arqueado y ornamentado en los pequeños recuadros que conforman la totalidad del nicho. Alrededor del arco, observamos las cabezas de doce figuras masculinas. Por último, en los extremos derecho e izquierdo de la imagen, se pueden distinguir dos seres alados que abren un telón de fondo. Las telas rojas, se ubican por delante de dos columnas salomónicas que se encuentran a cada lado.

Esta obra pertenece al género de pintura de esculturas coloniales cuya producción, según expresa el Museo de Arte de Lima y el Museo de Arte de los Ángeles (s/f), representan esculturas marianas u otras figuras religiosas en sus altares. Se creía que muchas de estas compartían el poder divino de la propia imagen sagrada.

Figura 2. Escultura de la Virgen de Belén emplazada en la Iglesia de Belén. Cusco, Perú

El tema de la pintura seleccionada, es uno de los más venerados y reproducidos en la escuela cusqueña. Consecuentemente, la respectiva producción artística que investigamos es una representación, sobre la superficie plana del lienzo, de una escultura procesional que se encuentra en el interior de la Iglesia de Belén -exhibida únicamente en tiempos de celebraciones-, el templo parroquial más antiguo de la ciudad de Cusco [Figura 2]. Como escultura procesional está profundamente arraigada en el catolicismo cusqueño local y es protagonista de la famosa procesión del Corpus Christi que se realiza todos los años en esa ciudad.

Entre las características que presenta esta imagen que la asemeja a una escultura es su rigidez; por otro lado, los elementos arquitectónicos presentes, aluden a una espacialidad propia de una Iglesia y del sitio donde se encuentra originalmente. La mesa que se ubica en el sector inferior, podría entenderse como un altar; la peana sería el sitio donde está apoyada la escultura; y los casetones que se encuentran detrás junto con las columnas salomónicas nos estarían hablando de una espacialidad específica extraída de un entorno real que coincide con la Iglesia Parroquial de la Ciudad de Cusco. Al investigar el interior de ésta podemos determinar que, si bien actualmente la Iglesia ha sido refaccionada y modificada a lo largo de los siglos, en uno de sus laterales se encuentra un sector tallado en madera que podría coincidir con la representación pictórica de María de Belén [Figura 3]. Las columnas salomónicas, los detalles en madera y su forma arqueada podrían estar hablándonos del lugar de emplazamiento original de la escultura, que hoy en día no se encuentra allí debido a que es un objeto artístico devocional de las procesiones del Corpus Christi.

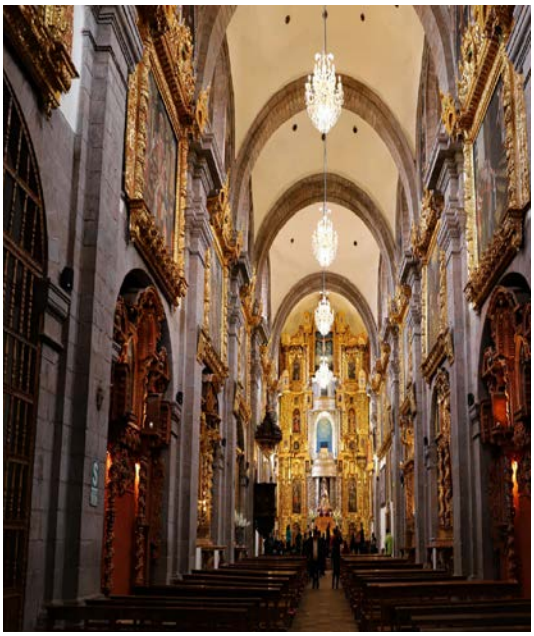


Figura 3. Interior de la Iglesia de Belén. Cusco, Perú

Esta pintura posee un sincretismo marcado en las influencias marianas que siguen cánones representativos europeos con la llamada Pachamama o Madre Tierra de las civilizaciones andinas. Por empezar, la presencia de la corona en la pintura, hace referencia a su condición de reina del cielo y sirve como símbolo de poder según la tradición europea. Este elemento, es una forma simbólica de representar, la unión de la madre de Cristo con Dios una vez que es trasladada en cuerpo y alma a los cielos (Revilla, 2018).

Otro indicador que podría llevarnos a entender a la figura mencionada como una que transmite poder, es la elección del uso del color dorado logrado con la técnica del brocateado. Esta es característica de la escuela cusqueña y trata de cubrir, a través de diseños en oro, fragmentos de una pintura (Belda Lido, 2013). Según menciona Janeth Rodríguez Nóbrega (2016), se trata de un recurso artístico que busca remarcar la eficacia y el poder de la figura sagrada.

Si observamos la obra con detenimiento, podemos apreciar que los panes de oro se ubican en sitios estratégicos que destacan la imagen de la Virgen. Esto se ve en detalles ornamentales del manto, los pendientes y la propia corona.

Uno de los elementos más singulares que se corresponden con la tradición andina lo encontramos en la forma triangular que posee el manto de la Virgen, una forma de montaña que evocaría a la Pachamama o Madre Tierra. Si bien será un tema a desarrollar con mayor profundidad en el siguiente apartado, no debe dejar de decirse que ella es considerada una de las deidades más significativas para la cultura cusqueña prehispánica. El recurso sincrético que observamos, da cuenta de la importancia que el pueblo andino le seguía asignando a sus propias tradiciones, pese a que igualmente se veían afectadas y transformadas por las imágenes devocionales cristianas como en el caso que indagamos.

El rostro de María, es presentado con una gesticulación que evoca sentimientos de dulzura, cariño y serenidad. Esto podría remontarnos al propio significado de su iconografía y encuadre dentro de las Vírgenes de Ternura. En su palidez y leve sonrisa, notamos la tradición europea, específicamente española como podemos observar también, por ejemplo, en *La Virgen de Belén* de Alonso Cano (1635). Incluso el rostro del Niño que estaría encarnando a Jesús, nos remite a aquella pureza y afecto que establece con su Madre, quien se encarga de contenerlo en sus brazos como forma de protección y cuidado.

Respecto a los elementos florales que se presentan en la obra, tomamos el análisis realizado por Isabel Cruz de Amenábar (2019) para aludir a los múltiples significados que han tejido el simbolismo universal en torno a las flores. Al relacionarlas con nociones naturales y estéticas, encontramos en ellas aspectos que se hacen presentes como la fertilidad, la juventud y la hermosura; además de valores morales y estados espirituales como la fugacidad, el amor y la inmortalidad.

Teniendo en cuenta los diversos sentidos que pueden poseer las flores, consideramos pertinente mencionar que en la pintura estudiada fue posible localizar tanto la dalia como la flor de lis, ambas nativas de Mesoamérica que nos posibilitan establecer nuevamente interpretaciones sincréticas en la pintura. Así, visualizamos la dalia roja, asociada al reconocimiento, que se encuentra en los floreros de los extremos del altar y decora la peana donde se apoya María. Por otro lado, la flor de lis, asociada a la realeza, aparece en dos gamas de colores, unas blancas que sobresalen de los floreros del altar y otras amarillas que recubren las vestiduras del Niño Jesús y su madre. De esta manera, se refuerza el aura de santidad y devoción de las dos figuras que encuadran el entramado principal de la representación.

Por último, dos pequeños ángeles retiran una cortina ribeteada de oro, convención usual en las representaciones de esculturas, lo que brinda al espectador el privilegio de contemplar una producción artística que, de otra manera, estaría cubierta. Según especifica el catálogo del Museo de Arte de Lima, el artista de esta composición realiza un juego creativo entre la realidad y el artificio. Mientras los dos jarrones con ramos de flores se muestran ubicados en la parte superior del altar, las doce cabezas de los querubines que rodean a la Virgen parecen funcionar más como un recurso decorativo dentro de la pintura que como tallas reales a lo largo del perímetro del nicho.

El sincretismo iconográfico entre María y la Pachamama

Según investigaciones de Teresa Gisbert (2010), el Cerro de Potosí era considerado una huaca adorada que puede relacionarse con el dios Pachacámac. Tal cerro, como muchos otros, cuando llegan los cristianos se pone bajo la protección de María y es identificado con ella. Estas relaciones son difíciles de explicar ya que se basan en la concatenación de hechos separados entre sí por el tiempo y el espacio, que nos muestran una lógica basada en similitudes, producto de tradiciones susceptibles de ser alteradas a través del tiempo.

En la teogonía pre-inca la Pachamama es la diosa de la tierra y una de las cuatro deidades principales. Su culto fue uno de los problemas fundamentales para la cristianización del sur andino que se intentó eliminar identificándosela con la Virgen. Para comprender el proceso de sincretismo que lleva a esta unión, partimos de la declaración de Alonso Ramos Gavilán (1570.1639), religioso de la orden de San Agustín y cronista peruano, quien expresa que Dios es fecundador de María como el Sol fecundador de la Tierra, por ende, se identifica a la Virgen con la Madre Tierra. Otro texto del mismo autor argumenta: “María es el monte de donde salió aquella piedra que es Cristo”; este último, percibido como una piedra reluciente o diamante. Tal enunciado permite imaginar a su figura como un monte de piedras preciosas (con Cristo como una piedra más), razón por la que se la identifica con el Cerro de Potosí, ubicado en la ciudad del mismo nombre en Bolivia [Figura 4]. A partir de aquí, es posible interpretar y vincular la representación del manto de nuestra pintura de caso con la forma triangular de aquel guardando un especial sincretismo con la figura de la Madre Tierra.

Figura 4. Fotografía del Cerro de Potosí. Potosí, Bolivia

En el proceso de evangelización los doctrineros deseaban terminar con la dispersión de los numerosos dioses prehispánicos, englobándolos en imágenes cristianas unificadoras como se hizo con la Virgen, que, al identificarse con la Tierra, agrupaba en ella a los apus o cerros sacralizados y borraba la huella del antiguo dios Pachacámac. Por consiguiente, la Virgen conforma un elemento globalizador que elimina la dispersión de cultos, cobijando en sí a todos los apus y opacando el recuerdo del dios específico al que cada uno de estos estaba consagrado. Tales elementos visuales permitieron una reafirmación de las imágenes de la Virgen como signo de conquista.

Solo en tiempos virreinales se presentó a María como Madre Tierra en forma explícita. El ejemplo más importante es el cuadro existente en el Museo de la Moneda (Potosí) llamado *La Virgen del Cerro* realizado en 1740 por un autor anónimo, en el que se muestra a María y el Cerro de Potosí como un todo. Existen otras composiciones sobre este asunto que indican que estamos ante una iconografía establecida y divulgada en la región: una pintura, con el mismo nombre fechada en 1720 de autor desconocido que se encuentra en el Museo Nacional de Arte de La Paz en Bolivia; una copia de esta obra probablemente de principios del siglo XIX; el lienzo de la Parroquia de Copacabana (Potosí) posiblemente pintado por Juan Francisco de La Puente en 1658 y un dibujo atribuido a Francisco Tito Yupanqui (1583) publicado por Viscarra en el libro *"AIMARA AIMARU"*.

Sequías de Cusco en el siglo XVIII

María de Belén, "Mamacha Belén", patrona de la ciudad de Cusco, celebra allí su festividad los días 20 de enero. A partir de aportes brindados por Jorge Bernales Ballesteros (1981) y Rossano Calvo (1994), comprendemos que ella es una figura venerada en la región -donde sus devotos la beatifican y engalanan sus diseños con sedas, encajes e hilos de oro- no solo por su iconografía sincrética, sino también por la importancia que ésta adquiere en relación a las sequías y a la economía regional. Esta correspondencia, se remonta a un tiempo después del suceso en el cual la Virgen llega a Perú, momento en que, ante una temporada de escasez de agua, se decidió encomendar a ella los ruegos sacándola en procesión. Ya de regreso a su templo, se desató una abundante lluvia. Dicha peregrinación derivó en el Corpus Christi, fiesta que se sigue celebrando hasta el día de hoy en el mes de junio, y que está destinada a celebrar la Eucaristía proclamando la presencia real de Jesucristo en el Santo Sacramento.

Por tal motivo se la consideró y personificó como una protectora, benefactora del clima para las cosechas y la subsistencia, encontrándose en ello otra razón para vincularla con la deidad incaica de la Madre Tierra. Es a partir del suceso descrito, que la iconografía de María adquiere una connotación relacionada con la abundancia del agua. Según explica Carlos Guillermo Carcelén Reluz (2011) las variaciones climáticas en Perú hacen que "en zonas desérticas, pueda llover y en zonas en donde la lluvia suele ser abundante, se incremente o pueda desaparecer; esto, de acuerdo a la intensidad del fenómeno. Estas consecuencias producen que las cosechas se pierdan, se inunden ciertos sectores, y, sobre todo, la rápida proliferación de enfermedades" (s/p). Es por esto, que ya desde la tradición prehispánica los incas solían realizar ofrendas o sacrificios a sus dioses con el objetivo de que los desastres naturales finalicen.

Con la llegada de los españoles, los cultos no pudieron seguir realizándose con regularidad y los nativos debieron recurrir a nuevas figuras a las cuales venerar. De esta manera, encontraron en la *Virgen de Belén* una pintura sincrética que poseía una parte de sus creencias a través de ciertas similitudes con la Pachamama. Esta antigua deidad, al relacionarse estrechamente con la Tierra, podría estar incitando al rico crecimiento y abundancia terrenal, de manera que sirva para reavivar las cosechas y precipitar las lluvias.

En el siglo XVIII, período en el que se enmarca nuestra pintura, hubo tres grandes sequías que acecharon la región cusqueña: éstas se ubican en los años 1720, 1728 y 1791 (Carcelén Reluz, 2011). Teniendo en cuenta que el caso presentado tiene fecha del 1740-1760, podríamos determinar que, si bien la pintura no fue creada con el objetivo de la procesión ante la problemática de la escasez del agua, sí pudo haber sido una obra venerada y a la cual acudieron los creyentes en la sequía de 1791.

La procesión del Corpus Christi en la actualidad

Actualmente, la celebración del Corpus Christi sigue combinando la tradición cusqueña con la fe cristiana, haciendo de la peregrinación un recurso identitario de la región al unir tanto elementos del cristianismo -figuras de los santos- como usanzas prehispánicas -rituales con danzas al aire libre-. Esta fiesta, declarada Patrimonio Cultural de Perú en el año 2004, se concreta sesenta días hábiles después de la Pascua de Resurrección. Son quince las imágenes devocionales que recorren las calles al salir de los templos, para visitar finalmente la plaza Mayor de Cusco. Los santos y las vírgenes, entre las que se encuentra la escultura de la cual fue imitada la obra *Virgen de Belén*, están vestidos con bordados de oro y atuendos diseñados por manos artesanas y textiles regionales. Se trata de una celebración donde abundan los colores, las comidas, la música y principalmente el homenaje a una tradición que data de varios siglos.

Una semana antes de la procesión, la pintura de caso "baja" al convento de Santa Clara, donde "se encuentra" con San José. En el convento se ultiman los detalles, y las religiosas eligen de su valioso ajuar, las joyas que la Santa lucirá para la gran Fiesta del Cuerpo y Sangre de su hijo (Deperú, S/f). La procesión de la "Mamacha Belén" y el Patriarca San José marca el inicio de las festividades del Corpus Christi cusqueño, considerada la celebración más grande de la región. De esta manera, la festividad sigue poseyendo un estrecho vínculo con la Virgen de Belén y sus respectivas representaciones no solo escultóricas y pictóricas, sino también simbólicas del interior de cada creyente que sigue manteniendo viva su cultura y cosmovisión. Es así como, según explicita el Banco Central de Reserva del Perú (s/f) el valor sincrético sigue estando presente en las procesiones marianas, especialmente en una conjunción del culto cristiano junto con elementos propios del pueblo cusqueño de tradición prehispánica como lo pueden ser los bailes que son incluidos en los desfiles.

Por su parte, la petición de los creyentes para que cesen las sequías ya no forma parte de los ruegos que se hacían en el siglo XVIII. Hoy en día su simbolismo se resguarda en la encomienda de una bendición económica, salud o protección para el creyente. De esta manera, podemos ver los cambios que puede sufrir una figura tan importante para Cusco como lo es María de Belén,

y de qué forma su advocación se relacionan de manera directa con el momento histórico en el que nos situemos. Sin embargo, la figura de la misma a lo largo de más de cuatro siglos nunca ha dejado de ser una representación fundamental que sigue formando parte de la imaginería y el patrimonio peruano.

Consideraciones finales

Teniendo en cuenta el recorrido histórico que se desarrolló en esta investigación, podemos reconocer la importancia de la representación de la Virgen de Belén no solo por su gran valor sincrético en relación al culto prehispánico de la Pachamama (Madre Tierra), sino también por la implicancia que esta adquiere en cuanto símbolo sociocultural en la actualidad. La población cusqueña logró transformar las imposiciones europeas de la figura mariana y la religión cristiana mediante la resistencia de sus tradiciones incaicas del culto a la Pachamama, la flora local, el paisaje montañoso andino, sus técnicas artísticas y los textiles locales para alcanzar, perpetuar y defender, de esta forma, su propia identidad.

La historia que rodea a la Santa desde su llegada al territorio peruano, ha sido sujeta a veneraciones e interpretaciones según el lugar específico en el que se esté adorando. A partir del mito que cubre su llegada a Cusco, la pintura de escultura de nuestro caso se la ha vinculado como intercesora en cuestiones climáticas, siendo interesante también la mismísima escultura a la que pertenece dicha representación y su relación con la Iglesia en la cual ésta se encuentra.

El particular historial de sequías que azotaron a la región vinculó a María de Belén, con la protección del clima para las cosechas y la subsistencia. De esta manera se encontró otro motivo para vincularla con la deidad incaica de la Madre Tierra. Si bien en el presente el culto a esta figura adquiere otro sentido para los creyentes, su presencia es igualmente trascendente en las procesiones del Corpus Christi.

Por último, los colonizadores cristianos motivados por terminar con la diversidad de deidades prehispánicas, las englobaron y conquistaron a través de la imagen de la Virgen. Aun así, los artistas de la escuela de pintura cusqueña persistieron plasmando en sus producciones un carácter mestizo de una tensa simbiosis hispano indígena. Al separarse de sus colegas gremiales españoles, pudieron adoptar un estilo más libre, propio, original e identitario, un estilo en el que se erige su cosmovisión milenaria. Consecuentemente, develamos en la forma triangular de la representación de la obra, un sincretismo que se vincula, por un lado, con la naturaleza latinoamericana, más específicamente con el Cerro de Potosí, y con esto la Madre Tierra y, por el otro, con la iconografía mariana europea.

Bibliografía

Bakewell, P. J. (2003) *A History of Latin America: C. 1450 to the Present*. Blackwell Publishing.

Belda Lido, B. (2013). *La técnica de la brocatería en las pinturas de la escuela cuzqueña*. (Tesis de Maestría). Recuperado de: https://riunet.upv.es/handle/10251/39559

Bernales Ballesteros, J. (1981). *El corpus Christi: Fiesta Barroca en Cuzco.* Recuperado de: https://dspace.unia.es/bitstream/handle/10334/286/15JITII.pdf

Bethell, Leslie. (1995) *The Cambridge History of Latin America*. Cambridge University Press.

Carcelén Reluz, C. (2011). La visión ilustrada de los desastres naturales en Lima durante el siglo XVIII. *Cuadernos de Geografía. Revista Colombiana de Geografía*, *20* (1), 55-64. Recuperado de: http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0121-215X2011000100006

Calvo, R (1994). Del folklore a la antropologia del terremoto: el Señor de los Milagros (Lima) y el Señor de los Temblores (Qosqo). Recuperado de: https://www.academia.edu/download/64812036/Antropologia_del_terremoto.pdf

Cruz de Amenábar, I (2019). *Flores y sacralidad en la pintura virreinal surandina. Transferencias simbólicas y naturales europeo-americanas*. Colección Joaquín Gandarillas Infante. Arte Colonial Americano. Pontificia Universidad Católica de Chile. Santiago.

DePerú (s/f). *Festividad de la Virgen de Belén en la región Cusco*. Recuperado de: https://www.deperu.com/calendario/66/festividad-de-la-virgen-de-belen-en-la-region-cusco

Fane, D. (1996) *Art & Identity in Spanish America*. ed. Converging Cultures: New York: Harry N. Abrams Inc.

Gisbert, T. (1980) *Iconografía y mitos indígenas en el arte.* La Paz, Bolivia.

Gisbert, T. (2010). *El cerro de Potosí y el dios Pachacámac*. *Chungara, Revista de Antropología Chilena, 42* (1), 169-180. Recuperado de: https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-73562010000100028

Huete García (s/f). *Nuestra Señora de Belén*. Recuperado de: https://es.catholic.net/op/articulos/67872/cat/644/nuestra-senora-de-belen.html#modal

LACMA (s/f). *Virgen de Belén*. Recuperado de: https://collections.lacma.org/node/220969

O'phelan Godoy, S. R. (2013). Indios nobles y advocaciones religiosas en el Perú colonial. Recuperado de: https://repositorio.pucp.edu.pe/index/handle/123456789/190874

Revilla, F. (2018). *Diccionario de iconografía y simbología*, Madrid: Cátedra.

Siracusano, G. (2011*). Para copiar las" buenas pinturas". Problemas gremiales en un estudio de caso de mediados del siglo XVII en Lima.* Recuperado de: https://dadun.unav.edu/bitstream/10171/18118/1/14_Siracusano.pdf

Rodríguez Nóbrega, J (2016). *Nuevas visiones sobre antiguos esplendores: el dorado en la pintura barroca sudamericana.* Recuperado de: http://saber.ucv.ve/bitstream/10872/22183/1/Nuevas%20Visiones%20del%20oro.pdf

Tord, L. (1989). *La pintura virreinal en el Cusco.* Banco de Crédito de Perú.

Imágenes:

Artista anónimo (1740-1760). Virgen de Belén [Pintura]. Museo de Arte de Lima https://coleccion.mali.pe/objects/1307/virgen-de-belen

Imachupichu (2023). Santísima Virgen de Belén [Fotografía]. En: https://imachupicchu.com/es/iglesia-belen-cusco/

Imachupichu (2023). Interior de la Iglesia de Belén [Fotografía]. En: https://imachupicchu.com/es/iglesia-belen-cusco/

Gebruiker (2006). Cerro Ricco bij Potosi, Bolivia [Fotografía]. En: https://es.wikipedia.org/wiki/Cerro_Rico#/media/Archivo:Cerro_ricco.jpg

CLARA PEETERS. REFLEJOS A TRAVÉS DEL TIEMPO

Marina Apollonio - Bárbara Paolocá - Juliana Rodríguez - Jorgelina Araceli Sciorra

Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Artes

Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano

Resumen

Clara Peeters fue una pintora flamenca del siglo XVII. Sus obras brindan un claro testimonio del arte del Barroco de este siglo, donde la "naturaleza muerta" constituye un género común en la pintura. En ella el contenido del bodegón, lejos del idealismo, pero de la mano del naturalismo y de la verosimilitud, representa una selección de objetos exóticos y de otros finamente elaborados, expresando el ideal burgués de la época. Este último estaba profundamente interesado en el coleccionismo y en las expediciones científicas y comerciales, encontrando en la variedad y en el exotismo el símbolo de la opulencia. De ahí que los artistas del período se dedicaran a representar aspectos múltiples del mundo y de la vida, así como hechos y sucesos cotidianos. Los bodegones de Clara Peeters reflejan los banquetes propios de una clase social emergente y pujante; así como también el paso del tiempo en la "naturaleza muerta", vida

quieta y callada, además de sus propios reflejos como modo de afirmación de su presencia. A través del naturalismo y de la persuasión, el arte del Barroco se interesó de manera novedosa en la vinculación con el público.

Palabras clave

Clara Peeters, pintura barroca, bodegón, reflejos.

Bodegón con flores, copa de plata dorada, almendras, frutos secos, dulces, panecillos, vino y jarra de peltre (1611). Óleo sobre tabla, 52 x 73 cm. En exposición temporal, Museo del Prado.

Las obras *Bodegón con flores, copa de plata dorada, almendras, frutos secos, dulces, panecillos, vino y jarra de peltre* y *Mesa con mantel, salero, taza dorada, pastel, jarra, plato de porcelana con aceitunas y aves asadas,* fueron documentadas por primera vez en 1746, en el inventario de la Colección real española donde permanecieron hasta su traslado al Museo del Prado. Ambos cuadros se colgaban juntos, pero se desconoce si formaban parte de una serie.

La característica esencial de la pintura barroca, según afirma Rupert Martin (1983), consiste en el naturalismo y la verosimilitud con que se crean las obras. Los artistas se dedicaron a representar los aspectos múltiples del mundo y de la vida, los hechos y sucesos cotidianos. En relación al estilo, Giulio Carlo Argán (1955), sostiene que habría que entender esta etapa como el arte de la "persuasión y comunicación", basado en los preceptos de la retórica aristotélica. Se trata entonces de una vinculación con el otro, adquiriendo un rol central la disposición del público al que se dirige la producción, el cual responde al ideal burgués. En el caso de los bodegones de Clara Peeters, se reflejan los banquetes propios de una clase social emergente y pujante; así como también el paso del tiempo en la "naturaleza muerta", una fórmula que deriva del

francés. André Félibien, en su clasificación de los géneros pictóricos, habla de "peintres des choses mortes et sans mouvement" y Jean-Baptiste Descamps en su libro "*La vie des peintres flamands et hollandais*" (1754-64) utiliza *nature morte* para traducir el término *stilleven*. Pero *stilleven* significa, literalmente, vida quieta o inmóvil. Quieta -o callada- pero nunca muerta (Posada Kubissa, 2013).

En el reverso de la tabla se encuentran las letras grabadas "RB" pertenecientes a un fabricante sin identificar que también se han hallado en otros cuadros de Amberes de comienzos del siglo XVII. La imagen infrarroja del lienzo proporciona algunas pistas sobre los métodos de trabajo de Clara Peeters: una línea vertical dibujada a lápiz negro marca el eje de la copa de plata dorada que se sitúa en el centro exacto de la obra. Otra división similar cruza el plato de peltre de arriba abajo. En este caso, está ligeramente ladeada respecto al eje de aquel. Estos trazos sirvieron como ayuda para pintar los diferentes objetos; pudiéndose observar formas similares en otras obras de la autora. Existe un dibujo subyacente realizado a mano alzada en los contornos de la copa y también en el jarrón de flores. Algunos rasgos son lo suficientemente regulares como para sugerir el uso de una plantilla o cualquier otro método mecánico.

En la obra también se advierten las siguientes inscripciones:

- RB (Maestro RB, 1611). Marca de fabricación. Reverso. -
- CLARA.P. A ° .1611. Firmado y fechado- Anverso, ángulo inferior izquierdo. -
- R Manuscrito con lápiz negro. Reverso. -
- ELISABETH/DEI GRATIA/HISPANIARVM/REGINA (escudos acoplados de Felipe V e Isabel Farnesio) Estarcido. Reverso. -
- Flor de lis, marca de colección de Isabel Farnesio. Anverso, ángulo inferior derecho. -
- 680 Manuscrito con pintura blanca. Anverso, ángulo inferior izquierdo. -
- 1191 Manuscrito en color anaranjado. Anverso, ángulo inferior izquierdo. -

Se encuentra además el dato de su procedencia: Colección Real (Colección Isabel Farnesio, Palacio de La Granja de San Ildefonso, Segovia, pieza de la chimenea junto al tocador, 1746, n°680; La Granja, pieza cuadrada inmediata al dormitorio, 1766, n° 680; La Granja, 1794, n°680; Palacio Real, Madrid, dormitorio de príncipes-pieza séptima, 1814-1818, n°680).

Clara Peeters: artista poco conocida pero extraordinaria

Clara Peeters fue pionera en el campo de la "naturaleza muerta y una de las pocas mujeres que trabajaron como pintoras en la Edad Moderna temprana. Desarrolló su actividad en Amberes y su primera obra fechada data de 1607. Se conocen hoy unas 31 creaciones de su mano. Ella se destacó en el estilo de bodegones, donde se plasmó el poder adquisitivo de las clases nuevas afianzadas. El lenguaje pictórico realista que adoptó (vanguardia del nuevo modelo estilístico), mostraba el nivel técnico de la artista, que buscaba crear belleza y armonía en sus producciones.

En Clara Peeters se destaca la incorporación de su propia imagen en sus obras a través de objetos de formas cóncavas o convexas en los que plasmó su rostro y su nombre en algunos utensilios como en el cuchillo repujado de la obra *Mesa con mantel, salero, taza dorada, pastel, jarra, plato de porcelana con aceitunas y aves asadas.* Esto sugiere un interés de la pintora por mostrarse como mujer y artista de clase alta y urbana.

(1) (2) (3)

Análisis formal de la obra

En cuanto al Nivel formal de la obra examinada podemos decir que la composición se desarrolla en torno a una copa de plata dorada que se ubica en la mediana vertical de la imagen (1), la cual ocupa en altura las tres cuartas partes del eje vertical. Los elementos que se encuentran a su alrededor parecen atraídos por este centro, por ejemplo, un pimpollo se alarga hacia él desde el lado izquierdo (2) mientras el pico de la jarra se acerca desde el cuadrante derecho (3). En sí, toda la composición desde la base del eje vertical se abre hacia arriba en ambos lados, como abrazando el punto central.

En el cuadro se establece un recorrido o lectura visual acentuado por la posición, la forma y el color que presenta la fuente, ubicada por detrás de la copa. Desde el vértice superior de esta se delimita un triángulo que se abre hacia abajo a través de dos diagonales que se dibujan visualmente en dirección a los dos vértices de los cuadrantes inferiores. En esta disposición las partes tienen un valor individual subordinado al todo, es decir que hay una relación de ellas con la totalidad. La obra es orgánica y simétrica. En ella la figura destaca sobre el fondo.

Por lo expuesto se puede afirmar que en la pintura se observa un equilibrio oculto en torno a la figura central. El peso compositivo se encuentra equilibrado a ambos lados de ella compensando los pesos visuales. Las flores de tonos cálidos de la izquierda (ubicados en una zona de menor peso visual) se nivelan con la jarra de color frio ubicada en el cuadrante derecho (zona con mayor peso visual). La estabilidad de la escena también se produce porque los objetos están agrupados equitativamente en ambos cuadrantes del mapa estructural. El color y la forma proporcionan la composición, las últimas son en su mayoría cerradas, figurativas, volumétricas, orgánicas y geométricas.

La luz es focalizada, siendo el fondo oscuro lo que potencia las figuras iluminadas en primer término. Ella está dirigida en diagonal desde el lado izquierdo y proyecta, por una parte, sombras en los objetos y por otra, brillos en las superficies metálicas. En la jarra vemos el reflejo de una ventana, que supuestamente origina la fuente de luz de la obra, y la imagen de una mujer que se repite unas cinco veces, atribuida a la autora de dicha pintura. El retrato de ella también aparece en la copa dorada, de cara al espectador.

En la tabla, las texturas están sumamente trabajadas dando gran variedad táctil a la composición y generando distintos tipos de superficies: vidrio, metal, cerámica, etc. armando también un juego de transparencias y reflejos según su origen.

Como indicadores espaciales se advierte el uso del claroscuro que produce gradación en los

valores de los objetos modelándolos marcadamente. También se emplea el gradiente de luz y color. Algunos elementos están incluso por delante de la escena, generando la idea de estar saliendo de la imagen hacia el espectador.

Descripción pre- iconográfica

A modo de descripción pre-iconográfica o de los motivos artísticos, podemos ver en el cuadro la representación de diferentes objetos dispuestos sobre una superficie plana. Como se mencionó, el centro de la composición está ocupado por una alta copa de metal dorado cuya apariencia se encuentra muy elaborada. Ella tiene una tapa y una pequeña figura antropomorfa que oficia de tirador la cual en su mano izquierda sujeta una larga lanza con punta biselada que supera largamente su altura mientras con su mano derecha sostiene un escudo que apoya en el piso. Aparentemente ella tiene el torso desnudo, no lleva calzado, viste una prenda corta a modo de pantalón, un adorno en cada brazo justo por encima del codo y un casquete en la cabeza. En uno de los planos convexos de la decoración de la copa aparece el reflejo de una mujer, justo de frente al espectador. Detrás de ella y apenas desplazado hacia la derecha, se ubica una especie de fuente redonda de forma orgánica y acanalada, que luce una superficie brillante y pulida. Ella presenta una pequeña cachadura casi imperceptible en el borde. Contiene tres clases diferentes de frutos secos: almendras, higos y otras semejantes o que bien podrían ser ciruelas. También muestra otro elemento de forma serpenteada y sumamente texturada de apariencia aireada y espumosa de color blanco, hojaldres.

A la izquierda de estos y ocupando los cuadrantes inferiores y superiores se advierte un florero de color gris claro o plateado de superficie simétrica y exquisitamente labrada, que tiene cuello y dos asas. Este lleva un ramillete de flores con al menos cinco clases diferentes de hojas de distintos verdes. Algunas de ellas son de la misma especie, pero están representadas en distinto estado de floración: abierta, semi abierta, cerrada o más bien marchita. Las hay de color naranja, rojo anaranjado, blanco, berenjena, sambayon y rosa. A los pies del jarrón o florero se advierten otras flores y hojas, todas diferentes entre sí.

A la derecha de la copa central, ocupando lo que resta del cuadrante inferior derecho hay un plato de peltre, playo y redondo de superficie reluciente y espejada. Contiene pocos, pero variados frutos secos, galletas y dulces. A una de ellas le falta la mitad. Hacia el centro y fuera del recipiente se encuentra una galleta redonda con textura e incrustaciones. También salidas del plato, pero ubicadas atrás se observa otro par de galletas amontonadas. A la de más arriba le falta un pedazo.

Detrás de estos objetos aparece una jarra también de peltre con pie, tapa y un pico largo que apunta hacia el centro de la composición. Se advierte en la superficie de esta el reflejo de una ventana o fuente de luz y una figura femenina apenas perceptible que se repite unas cinco veces, alineadas y representadas justo en el centro de la pieza de metal. Atrás de la jarra, ocupando parte del cuadrante superior derecho, hay una copa alta de cristal finamente labrada y con incrustaciones de oro en el pie que contiene un líquido de color rubí.

La forma donde reposan todos los elementos es plana, de madera oscura y presenta un espesor o cara delantera. Sobre ella la copa central se ubica casi en el borde. El ramo de hojas se desliza hacia adelante suspendido en el margen, en tanto que el pimpollo, el dulce y el plato de peltre sobrepasan el límite y están un paso hacia adelante, al ras de la base. En el ángulo inferior izquierdo se observa una inscripción "CLARA P.A: 1611".

Lectura iconográfica

El género escogido en este análisis es la "naturaleza muerta", de hecho, el título de la obra hace mención directa a ello: *Naturaleza muerta con flores, copa de plata dorada, frutos secos, dulces, palitos de pan, vino y jarra de peltre*. Es un tema común en el arte del Barroco del siglo XVII.

A partir de un análisis iconográfico podemos interpretar que se trata de una selección y presentación de una serie de objetos exóticos y de otros muy elaborados y finamente trabajados. La posición central la ocupa la copa de plata dorada, típicas de Núremberg y otras ciudades alemanas, pero también hechas en los Países Bajos Meridionales. Se trata de un objeto de lujo acorde con la decoración del comedor de una rica familia de la época. En ella es importante destacar la figura masculina que oficia de tirador o pináculo. Si bien es de pequeño tamaño ocupa el centro de la composición y lleva el torso desnudo, lo cual no es un detalle menor dado que la pintura fue realizada por una mujer. Otro aspecto importante a destacar es el reflejo frontal de una joven que aparece en la copa asociado a la autora del cuadro, Clara Peeters.

El plato que contiene los frutos secos, por su forma orgánica y acanalada se asemeja a las conchas marinas. Estas eran un tema recurrente, sobre todo las exóticas que con frecuencia eran representadas en los bodegones. Se las vinculaba a expediciones científicas y comerciales, a tierras lejanas. Su coleccionismo resultaba una afición popular entre las élites de los siglos XVI y XVII. Las conchas también eran muy apreciadas como alimento para su consumo.

Las composiciones de Clara Peeters incluyen ricas vajillas, flores y distintos tipos de alimentos como ser en este caso frutas secas, dulces, palitos de pan y vino. Para la época, la variedad es signo de opulencia y se demuestra en toda la composición (vajilla, flores, dulces y frutos).

Las flores pintadas en los bodegones, según era costumbre de la época, mostraban diversidad de tipos y especies. Éstas en general no correspondían a la misma estación ni provenían de un mismo lugar geográfico por lo que su convivencia resultaba inexistente en la naturaleza.

Los bodegones ofrecen una información detallada y precisa sobre los alimentos que se consumían en los Países Bajos y sobre la vajilla que se utilizaba. Muchas piezas eran importadas. La copa que contiene el vino pudo ser una pieza traída de Italia, aunque también se elaboraban cristalerías similares en Amberes y en otras ciudades de los Países Bajos. La copa a la facon de Venice, forma francesa de decir “a la manera veneciana”, se refiere a un tipo de vidrio fabricado en Europa en los siglos XVI y XVII empleando las técnicas y los estilos perfeccionados en Venecia, Italia. Producido también en Francia, España, Gran Bretaña, Alemania y en otras partes de Italia, con el tiempo evolucionó dando origen a rasgos estilísticos y a técnicas locales.

La jarra de peltre nos muestra a través de los reflejos una fuente de luz similar a una ventana que no está representada en el espacio de la composición y el rostro de una mujer, que se repite unas cinco veces, es nuevamente Clara Peeters la autora del cuadro.

El tiempo se presenta no de modo ideal sino marcando su aspecto fugaz. Eso está simbolizado en los distintos estados en que aparecen las flores: con su capullo cerrado, ya abiertas y espléndidas, un tanto mustias y otras ya marchitas. Ellas señalan la plenitud y la voluptuosidad de una belleza de un tiempo que empieza a marchitarse.

Los dulces también se pintan antes, durante y después de ser consumidos. No son eternos. Algunos están enteros o les falta una parte y otros ya han sido tomados para su ingesta. Los dulces de mazapán también presentan diferencias, los hay simples o ya escarchados con azúcar aludiendo también a una variedad de estados. La cachadura en el frente de la fuente también lo marca.

La composición se dirige al espectador que se percibe a través de los elementos situados en primer plano, justo al borde e incluso por delante de la línea de la mesa y ubicados en los extremos como abriéndose o rompiendo los límites con el afuera del cuadro.

La pintura nos muestra una diversidad de estados y de tiempos a través de los colores, texturas y especies. La autora también se hace presente de distintas maneras, con su pintura en sí, con la presencia de su imagen en los objetos representados y con su firma.

Por su contenido iconográfico puede catalogarse a la obra dentro del género "naturaleza muerta” con contenido de bodegón (prácticamente toda la producción artística de Clara

Peeters pertenece a este tipo de realizaciones). El auge de estos se inicia a comienzos del siglo XVI y alcanza rápidamente gran éxito, especialmente en los Países Bajos. En dichos cuadros, generalmente objetos y alimentos se disponen sobre la superficie desnuda de una mesa de madera. Una categoría específica dentro de este género son los llamados "bodegones dulces o de confitería", donde encontramos almendras, higos, pasas, frutas escarchadas (cubiertas con azúcar), barquillos, panecillos, galletas y dulces de mazapán.

Significados culturales respecto de su época

En base a los datos proporcionados por sus cuadros, la época en la que vivió Clara Peeters fue un momento de reconstrucción nacional bajo el mandato de Isabel Clara Eugenia y el Archiduque Alberto de Austria, frente a los problemas ocasionados a partir de la insurrección protestante que dio lugar a "la guerra de los ochenta años", cuando los Países Bajos españoles sufrieron la secesión de las provincias septentrionales. En ese momento, Amberes seguía estando bajo el dominio de la corona española y proponía un modelo cultural aristocrático contrarreformista frente a la cultura burguesa y protestante.

De esta manera, la producción artística de dicha ciudad fue muy abundante y el bodegón supo desarrollarse en variadas versiones, tales como la pintura de flores y guirnaldas religiosas, el bodegón de animales y caza y los banquetes o *stilleven* en los que Clara Peeters se destaca. Esta última variante muestra objetos y alimentos de lujo que hacen referencia a la cultura material aristócrata de Amberes en el siglo XVII, en donde el afán coleccionista originó el encargo y la compra de pinturas (entre otros objetos), con la intención de acumular obras a la vez de que se utilizaban políticamente como afirmación de poder. Esta misma práctica se transmitía al conjunto de la sociedad, que, aunque no fuese aristócrata o noble, igualmente aspiraba al mismo estatus que aquellos objetos exóticos les proporcionaban siendo el gusto cultural de la élite.

Al respecto, se pueden mencionar los cuartos de maravillas, en donde se mostraba en una habitación o mueble, objetos de diferentes partes del mundo reunidos en un mismo espacio con fines de armar una colección, así como también para su estudio científico.

Alejandro Vergara, en el marco de la exposición bajo el título "La pintura de Clara Peeters. Arte y cultura material" enfatiza que es necesario entender los cuadros, no como espacios reales, sino como construcciones, objetos que la pintora ha juntado en su mente y en su obra, pero que no están juntos habitualmente, y que los está pintando porque piensa que se pueden vender bien al ser elementos valorados por sus contemporáneos (Museo Nacional del Prado, 2016).

Los productos dispuestos en este cuadro serían entonces, una reconstrucción de los deseos de la sociedad de una época, en donde a su vez, al exponer objetos y alimentos importados, piezas talladas, labradas o superficies de porcelana oriental, la pintura detalladamente elaborada, convertía la obra en una pieza que poseía el mismo valor de las cosas que representaba.

Lo que vemos en la tabla está destinado a alguien en particular y esta interacción, aunque es sutil, se repite en la mayoría de las creaciones de Peeters. Allí, dicha comunicación es percibida en lo incompleto del pretzel. Parece que alguien lo ha mordido y esta idea esconde una evocación, se hace presente alguien que no vemos, pero que es percibido desde el vínculo con lo que sucede en la mesa. Esto nos interroga sobre el dueño de esos objetos, y el poseedor de esa comida.

Al no existir contratos de venta que puedan responder a estas incógnitas, los clientes de Clara Peeters bien podrían ser personas que desearan mostrar una posición social más elevada a la que tenían, imitando el comportamiento aristocrático, o bien esta clase per se. La última opción cobra más sentido si se tiene en cuenta que cuatro de los cuadros de la artista fueron inventariados en el siglo XVII y XVIII en las colecciones de la corona real española. Cualquiera de las dos variables demuestra una clara tendencia coleccionista de la época en donde al igual que en los cuartos de maravillas, el trabajo de Clara Peeters reúne el exotismo y el lujo en un mismo lugar.

Por otro lado, esta evolución del género de bodegones y su posterior desarrollo en el siglo XVII, responde a ciertas innovaciones sociales, culturales y artísticas que se gestan en el siglo anterior. Entre tales destacan, por un lado, la investigación formal sobre la naturaleza de las cosas desde un enfoque científico y el reconocimiento social de la profesión de pintor que trae su individualidad e independencia. Estas innovaciones permiten un ejercicio de reflexión sobre la pintura y el acto de pintar que lleva a diversos artistas a introducir un autorreflexión peculiar dentro de sus producciones.

El autorretrato o la presencia del pintor en la escena era frecuente hasta ese momento en la pintura, pero lo que el siglo XVII aportó como novedad fue la autoconciencia del artista, la integración de su imagen en la obra, que lo sitúa al margen del tema principal, pero como artífice del cuadro que estamos viendo (González García, 2018).

Esta modalidad fue practicada en el arte flamenco barroco cuyo origen se podría encontrar en la pintura de Jan Van Eyck y su reflejo en *El matrimonio Arnolfini*. La autoafirmación de estar en ese preciso momento y en ese mismo lugar, presentan al pintor no como un simple personaje, sino como un testigo y participante activo de la acción. Herencia que influyó claramente a Clara Peeters para la utilización de su propio reflejo en sus obras.

Lo singular de este caso, es que la propia imagen de la pintora aparece repetida en el mismo cuadro varias veces de una forma apenas perceptible. Esta repetición podría haber sido inspirada por el cuadro de *La Virgen del canónico Van der Paele* de Van Eyck, a la vista entonces en la catedral de Bélgica. En esta, el manto de la madonna se multiplica de una manera muy sutil en el reflejo del casco de San Jorge y asimismo el propio Van Eyck con su caballete se reproduce en la armadura.

En la obra seleccionada de Peeters, su imagen se reitera al menos cinco veces, cuatro en la jarra de peltre y una en la copa dorada. La destreza técnica demuestra un estudio de las superficies y texturas muy preciso, en donde los pequeños autorretratos se ven modificados según la incidencia de la luz y las propiedades de la superficie en donde se refleja. Se podría considerar que esto demuestra la autoafirmación como pintora de Clara, a partir de su virtuosismo técnico en el manejo de la luz y los reflejos, cuestiones fundacionales de la pintura flamenca en general. La información que nos proporciona esta figura es escasa, ya que al ser muy sutil lo que mejor se puede apreciar es su vestimenta, la cual cuenta con un cuello característico de la época y un tocado de peinado, tal como habitualmente vestían las mujeres de una clase social alta de Amberes. La propia figura de Clara adquiere un valor significativo en la obra, lo que nos invita a buscar una interpretación más allá de su habilidad como pintora.

Si por un momento nos imaginamos en el Museo del Prado frente a la obra de esta artista, nos detendríamos a observar con mucha paciencia los precisos detalles de cada objeto representado. El nivel de verosimilitud que ella proporciona, a través del volumen y los brillos de cada cosa nos sumerge en una ilusión, en donde de pronto nos topamos con estos reflejos que nos harían recordar que todo aquello se debe a la majestuosidad técnica de la autora. Allí donde deberíamos ver nuestro reflejo se encuentra el de ella, que nos invita a viajar en el tiempo y observar aquello que estaba viendo en el momento preciso de producción de la obra, porque Peeters no se presenta a sí misma pintando otro cuadro, como antes han hecho Catharina van Hemessen o Sofonisba Anguissola, sino que la vemos "mientras" ella está pintando la obra que estamos percibiendo.

A su vez la utilización de este efecto provoca una paradoja en cuanto a la veracidad propuesta por el género del bodegón. Si uno de sus objetivos principales es la ilusión de verosimilitud, la imagen de Peeters resulta contradictoria ya que rompe con la propuesta realista, con la inmersión en el tiempo y el espacio del cuadro, y nos confirma que lo que vislumbramos es una representación. De esta manera se puede interpretar a estos reflejos como un valiente gesto o guiño para cada espectador en donde la pintora demuestra de manera perspicaz no solo su autoconciencia e identidad como creadora, sino también su reivindicación personal.

Consideraciones finales

Visibilizar la obra de Clara Peeters nos resulta fundamental para valorar aquellos nombres que por mucho tiempo fueron olvidados por el campo artístico y en los últimos años comenzaron a surgir combatiendo la falta de datos e información[1]. Como futuras investigadoras y atravesadas por las problemáticas y reflexiones de nuestro presente, estos autorretratos nos permiten interpretar un gesto feminista dentro de la Historia del Arte y pensar los retratos elaborados por Clara Peeters como un mensaje que ella se propuso legar a través del tiempo. Desde nuestra perspectiva, y desde la condición que significa ser mujeres, pararnos frente a la obra y ver su imagen donde debería estar la nuestra, nos interpela directamente.

Por supuesto que no se intenta adjudicar ideas feministas a una mujer que existió hace más de cuatro siglos, pero teniendo en cuenta que Clara pintaba algo novedoso como fue el naturalismo a principios del siglo XVII, en una ciudad que estaba dominada por el idealismo de Peter Paul Rubens, una actitud a contra corriente por parte de Peeters es posible. Por eso la presencia de su propia imagen perpetuada en los objetos que ella representaba nos interroga sobre la intencionalidad de esa imagen que se repite al menos cinco veces en su pintura.

El mensaje que llega hasta la actualidad puede ser un "aquí estoy, aunque a simple vista no me reconozcan, estoy presente". Lo entendemos como un pedido para aquellas espectadoras e investigadoras dedicadas a reformular la Historia del Arte en donde las mujeres siempre han sido desplazadas. A su vez, resulta importante entender que haya sido o no un impedimento para Clara Peeters el hecho de ser mujer y querer desarrollarse en el mundo del arte, lo cierto es que sus cuadros nos pueden conmover por la manera en que ella creaba sus obras, su habilidad técnica y oficio y no solo por el hecho de ser mujer. Está claro que ser artista en el siglo XVII tenía sus condicionamientos, por ejemplo, estaba prohibido el dibujo anatómico ya que generalmente se hacía a través del estudio del natural de modelos masculinos desnudos condicionando con ello su aprendizaje. Pero al no tener certezas sobre su clase social o procedencia no podemos afirmar que se haya abocado al bodegón por su condición de género y no por elección propia.

Pese a estos datos inconclusos sabemos que dentro del campo artístico ella logró alcanzar el prestigio como pintora y su triunfo está dado en la amplia difusión de su arte y su vigencia hasta cuatrocientos años después. Aunque no sepamos mucho de su vida, y no haya documentos que nos permitan conocerla, esta determinación de Peeters de dejar su huella, desde esa presencia que insiste en una actitud casi de resistencia, nos invita a seguir intentando hacer visibles aquellos reflejos.

1 En el año 2016 el Museo del Prado en colaboración con el Museo Real de Bellas Artes de Amberes presentó su primera exposición dedicada a una mujer pintora: Clara Peeters. https://www.museodelprado.es/actualidad/exposicion/el-arte-de-clara-peeters/e4628dea-9ffd-4632-85c9-449367e86959

Bibliografía:

- Argan, Giulio Carlo (1955). *La Retórica y el arte barroco*. En: Retorica e Barocco; atti del III Congresso Internazionale di Studi Umanistici. Roma: Fratelli Bocca.
- González García, Carmen (2018). *Repetición y variación. Un comentario sobre la pintura de objetos y cosas a propósito de la obra de Clara Peeters*. LIÑO 24. *Revista Anual de Historia del Arte.*
- Martin, Ruper (1983). *The Baroque Readings in art history: Lecturas en la Historia del Arte del Renacimiento al presente*. Nueva York. Traducción de la Cátedra
- Panofsky, Erwin (1987). *El significado de las artes visuales*. Alianza Forma. Madrid. (Cap.1)
- Posada Kubissa, Teresa (2013). *La mesa con arreglo de objetos y alimentos, una tipología del bodegón flamenco y holandés*. En De la vida doméstica Bodegones flamencos y holandeses del siglo XVII, Madrid: Fundación Juan March.
- Sustersic, Darko (1998). Las teorías del arte y la formación y deformación de la memoria: el caso del "políptico" y la obra de Jan van Eyck. *Boletín del Instituto de Historia del Arte J. Payró,* (6), pp. 35 a 62.
- -VV.AA. Guía para el análisis de una obra de arte pictórica. Cátedra de Historia de las Artes Visuales II. Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata.

Referencias:

- Aldana H- HistoriaS del Arte. (18 de septiembre de 2020) *¿Por qué deberías conocer a Clara Peeters?* [Archivo de video].

  Youtubehttps://www.youtube.com/watch?v=IaR9FRQIah8&ab_channel=AldanaH-HistoriaSdelArte
- Franganillo Lobato, Laura (2014). Clara Peeters, una artista por redescubrir. *Mito. Revista cultural.* https://revistamito.com/clara-peeters-una-artista-por-redescubrir/
- Museo Nacional del Prado (25 de octubre de 2016). *Exposición: El arte de Clara Peeters* [Archivo de video]. Youtube.

  https://www.youtube.com/watch?v=tg3BWgPyNwo&t=21s&ab_channel=MuseoNacionaldelPrado
- Museo Nacional del Prado (27 de octubre de 2016). *Conferencia: La pintura de Clara Peeters. Arte y cultura materia*. [Archivo de video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=0PP_ORK6g88&t=5s&ab_channel=MuseoNacionaldelPrado
- Vergara, Alejandro (25 de julio de 2020). *Clara Peeters. Pintora de bodegones* [Archivo de video]. Youtube.

  https://www.youtube.com/watch?v=qQRLULg3Bew&ab_channel=HistoriasdecuadrosconAlejandroVergara

CAPACOCHAS: OFRENDAS HUMANAS INCAICAS

Santiago Martinelli - Maitena Pérez Alonso - Gabriela Scatena - Daniel J. Sánchez - Verónica G. Ríos

Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Artes

Resumen

Este texto buscará desarrollar una comprensión general sobre los sacrificios humanos de niños y adolescentes llevados a cabo en el Imperio Inca. Esta práctica, llamada *capacocha*, fue uno de los rituales más importantes para dicha cultura. Se trata de ceremonias convocadas por el Inca, que involucraban a todo el territorio del imperio. Desde las cuatro provincias del Tahuantinsuyo se enviaban hacia Cuzco niñas, niños y adolescentes que habían sido elegidos para ser entregados a los dioses como ofrendas. El recorrido que realizaban era diverso: algunos eran enviados directamente a Cuzco y luego regresaban para ser ofrendados en su propio territorio, mientras que otros eran sacrificados en la capital misma. El viaje de estos infantes era una solemne peregrinación, desarrollada en un camino lineal tan recto como fuera posible, en relación directa con los múltiples *ceques* que unían el territorio imperial. Un concepto fundamental para entender esta práctica, y la cosmovisión andina en general, es el de *waka*, en quechua, o *huaca* en aymara: un elemento palpable y sagrado, un ídolo, un adoratorio o un cerro, por lo cual, estos niños podían hallarse en una waka o ellos mismos convertirse en una mediante la ceremonia de la capacocha.

Palabras clave

Ofrendas humanas, sacrificios, Imperio Inca, waka, ceques.

Sacrificios

Para comenzar, resulta pertinente desarrollar a qué nos referimos cuando hablamos de sacrificios humanos. Fundamentalmente, este concepto se refiere a la conversión, mediante la muerte, de alguien (o de algo) en sagrado. Conlleva, generalmente, el acto de ofrendar algo muy estimado a una deidad, lo cual puede entenderse como un desprendimiento de ese objeto o persona importante (para un individuo o para una comunidad) y su entrega a la espera de recibir algo a cambio. Por lo tanto, en el acto de sacrificar algo preciado, subyacen propósitos y sentidos intrínsecos muy importantes: la experiencia de que lo sagrado se encuentra indisolublemente ligado al esfuerzo humano por construir significados del mundo que le rodea, en otras palabras, que el rito forma parte de una acción simbólica que se entiende como capaz de afectar a lo sobrenatural, de significarlo, y de así mismo, reproducir y mantener el orden socio-religioso establecido. Por ello, en lo sobrenatural o sagrado, las prácticas que se llevan a cabo dentro de este marco suelen reflejar la conciencia grupal y colectiva, las relaciones de los hombres entre sí y con la naturaleza. Se puede entender, por lo tanto, que para los individuos creyentes lo ritual, lo sobrenatural y lo sagrado son lo real en sí mismo.

Por otro lado, todo sacrificio implica un acto moral y ético que puede poseer un fin social o individual, pero que para ambos casos se trata de una transacción económica, la cual implica la supresión o quita de un bien en pos de la adquisición de otro. Ad Jensen (1960) denomina a

los sacrificios realizados por las culturas antiguas como occisiones rituales, planteando con ello que la finalidad de éstos es de recordar la muerte de una deidad, representando así las vivencias que esos grupos tuvieron de sus deidades y, por lo tanto, de sus realidades. De esta manera, podemos pensar los sacrificios sin pretensiones morales ni en relación a un presupuesto estado evolutivo-cognitivo de los hombres antiguos, resignificando sus rituales de manera tal que nos permitan entender el proceso de creación simbólica que subyace a los mitos y a sus cultos. Por lo tanto, si bien los sacrificios implican la muerte de una persona, ésta es una violencia aceptada socialmente que se aplica únicamente dentro del marco de la religión y que, como refiere René Girard (Baeza, 2008), la violencia constituye el núcleo central de lo sagrado. Para los incas podría inferirse que lo relevante no era el acto de matar en tanto acto violento, sino el hecho de dar, de ofrendar. Si tenemos en cuenta que las culturas andinas se regían por la reciprocidad, es sensato pensar que este mismo modelo era aplicado en las relaciones entre los hombres y sus divinidades. Así, el sacrificio, las procesiones, las vestimentas puestas a los sacrificados y sus ajuares, pueden haber formado parte de una variante de la reciprocidad andina, específicamente entre el plano terrenal y el plano divino. El sacrificio sería entonces una especie de violencia de recambio, una transferencia colectiva por medio de la cual la persona elegida sustituye y representa a todos los miembros del grupo, entendiendo que si la tradición se rompe el lazo con la divinidad también puede romperse.

Sumado a esto, el sacrificio también puede entenderse como una manifestación de la simbiosis humana con la naturaleza, ya que la fuerza vital que según las creencias de estos pueblos se generaba en el momento del sacrificio, era canalizada en la reproducción y en la pervivencia del mundo natural y sobrenatural. La violencia de la comunidad se encauzaba, entonces, sobre un individuo para transformarse en una liberación sacra y simbiótica con el mundo circundante. En otras palabras, lo que se buscaba era una purificación sagrada a través de la canalización de la violencia en un individuo elegido, dispuesto todo esto en pos de la reproducción y del mantenimiento del orden cosmológico. Al quitar la vida de un ser lo que se pretendía era convertir a éste en un elemento sagrado, el cual envolviera, es decir protegiera, al mundo y a las personas.

En lo que respecta a los métodos, formas y tradiciones en las que se realizaban los sacrificios, el principal de ellos conllevaba el establecimiento de la persona a ser ofrendada en la cima de un cerro. Para ello usualmente se les daba para que consumieran brebajes especialmente narcóticos, hojas de coca, chicha, y otros consumibles que sirvieran a fin de dormirlos y que así no sufrieran. Por esto mismo se entiende que eran muertes medianamente indoloras, suponiendo que se buscaba el fallecimiento por condiciones naturales de la altura cordillerana, osea, por las bajas temperaturas y el viento. Por esto es que los cuerpos terminaban congelándose y momificándose, generalmente en posición fetal a modo de resguardo de las condiciones climáticas, o porque así habrían sido dispuestos por sus sacrificadores en el espacio de su defunción. Según la autora María del Carmen Martín Rubio (2009), los niños y niñas elegidos solían tener entre 6 y 8 años y eran seleccionados particularmente por su belleza (de estándares pretendidos por las comunidades incas) y por ser provenientes de familias poderosas, siendo generalmente hijos e hijas de caciques. Según Clara Abal de Russo (2010), quien cita a su vez a Guamán Poma de Ayala, la paideia (educación-formación) incaica valoraba mucho a los niños que serían ofrendados, ya que eran ciertamente idealizados y queridos por su importancia religiosa.

En la mitología incaica se concebían tres deidades principales a las cuales ofrendar capacochas: el Hacedor (Viracocha, dios originario), el Sol (Inti) y el Trueno (Illapa). Gran parte de los sacrificios eran destinados a Viracocha, dios creador del universo, y a los dioses del tiempo (Inti e Illapa), aunque así mismo las ofrendas solían destinarse a distintas wakas locales. Generalmente se realizaban en los meses de cosecha, por alguna catástrofe natural, como también en caso de enfermedad o por la muerte del Inca. Juan de Betanzos, un conquistador español, en 1558 relató los ofrendatorios de niños en parejas hechos en ocasión por la muerte del Inca Yupanqui (Martín Rubio, 2009): los niños fueron sacrificados para servir al Inca en el Más Allá y se prescribió un protocolo de duelo específico para ello, que incluyó el envío de funcionarios a cada región del Tahuantinsuyo para asegurar su cumplimiento. Los niños debían ser llorados con el rostro

pintado de betún (pinturas faciales que concuerdan con las encontradas en los rostros de los infantes ofrendados en el Cerro El Plomo y en el Volcán Aconcagua).

Fig 1: *Ceremonia de Capac hucha*. Grabado realizado por Felipe Guamán Poma de Ayala (1615).

Waka y ceque

El concepto *waka* no refiere a la idea abstracta de un dios ya que una waka es un elemento palpable y sagrado, o sea terrenal, que puede ser un lugar adoratorio (como lo fueron los cerros en la cosmología andina) o un ídolo específico (como lo fueron las capacochas). Por ello un ser ofrendado solía implantarse en una waka, lo cual tendía a convertirlo en parte de la misma o, incluso, en una waka como tal. Esta imbricación en lo que la palabra designa queda evidenciada en la localización de los sacrificios: aquellos llevados a cabo en las altas cumbres pueden deberse al deseo de conservación del cuerpo, pero también a la supuesta proximidad de los cerros con las deidades. De esta forma se combinan las prácticas de sacrificio con la veneración de los cerros, especialmente de aquellos cercanos a valles que proveían el agua de riego o a los que estaban cerca de los pasos cordilleranos que los incas transitaban, siendo estratégicas las ofrendas en relación a la obtención y mantenimiento de estos recursos naturales indispensables para la vida social. Dónde se llevaba a cabo un sacrificio no era para nada azaroso, sino que se trataba de un espacio geográfico estratégico y de carácter sumamente sagrado, donde tales

wakas trascendían como puntos focales que organizaban los actos del hombre en relación con los sucesos cósmicos, con su vida social, política y ritual.

Por otro lado, las wakas se enmarcaban en el complejo sistema de ceques, el cual trazaba 41 líneas multidireccionales que salían desde Cuzco, organizando territorialmente el imperio, sus regiones, sus rutas, sus pueblos y sus wakas en relación con la capital, entendida ésta como el ombligo (centro) del mundo andino. Esta organización territorial evidencia que la disposición del espacio estaba sumamente planificada, dado que se efectuaban trazados y mediciones ante la realización de cualquier tipo de construcción. Por ello, la manera en que se establecía una relación armoniosa entre la naturaleza y las intervenciones realizadas sobre ella es central para comprender la disposición del espacio sagrado incaico,y así mismo la noción de reciprocidad social, ambiental, política y religiosa.

Por su parte, los ceques, los cuales se asemejan a las cuerdas de un quipu extendido, clasificaban los lugares sagrados en grupos que estaban bajo la custodia de los ayllus (unidades básicas de organización social, comunidades) y de las panacas (grupos de linajes nobles). Estas líneas direccionales nacían en el Coricancha (templo central de Cuzco) y se dividían en cuatro grupos de acuerdo con los cuatro caminos principales que salían desde la capital. Existían ceques en las cuatro regiones del imperio, Chinchaysuyo, Antisuyo, Contisuyo, y Collasuyo. A lo largo de estos caminos se ubicaban las wakas (328 aproximadamente) unidas directamente con el Templo del Sol (Machu Picchu) y con Cuzco.

La principal razón por la que un sitio se tornaba importante dentro de la jerarquía de sitios sagrados, y como tal recibía ofrendas humanas, era porque respondía a algún acontecimiento histórico o mitológico significativo. Se trata, entre muchos más, de mitos sobre el primer Inca y la fundación de la dinastía, la coronación de un nuevo rey, los mitos acerca del Inca Yupanqui, los mitos acerca del dios creador Viracocha, los mitos sobre el sol Inti, o los mitos sobre los colonos europeos en la zona de Cuzco, entre otros. Por otro lado, el recorrido que los peregrinos realizaban se definía en relación a las diferencias sociales, la aldea proveniente y el tipo de sacrificio que se debía efectuar. Así, el primer ayllu podía enviar a sus niños a Cuzco, de donde luego regresaban hasta su propia tierra; el segundo, podía enviar niños a la capital para que sean sacrificados allí; y el tercer o cuarto ayllus podía llevarlos a algún sitio de importancia del Tahuantinsuyo, pero no a la capital. El recorrido que realizaban los grupos en procesión de la capacocha al regresar a sus tierras se efectuaba en línea recta, por más que tuvieran que atravesar accidentes del terreno, siguiendo estrictamente la lógica de los ceques y de su centralizada Cuzco, durando estas procesiones en finalizarse semanas o incluso meses.

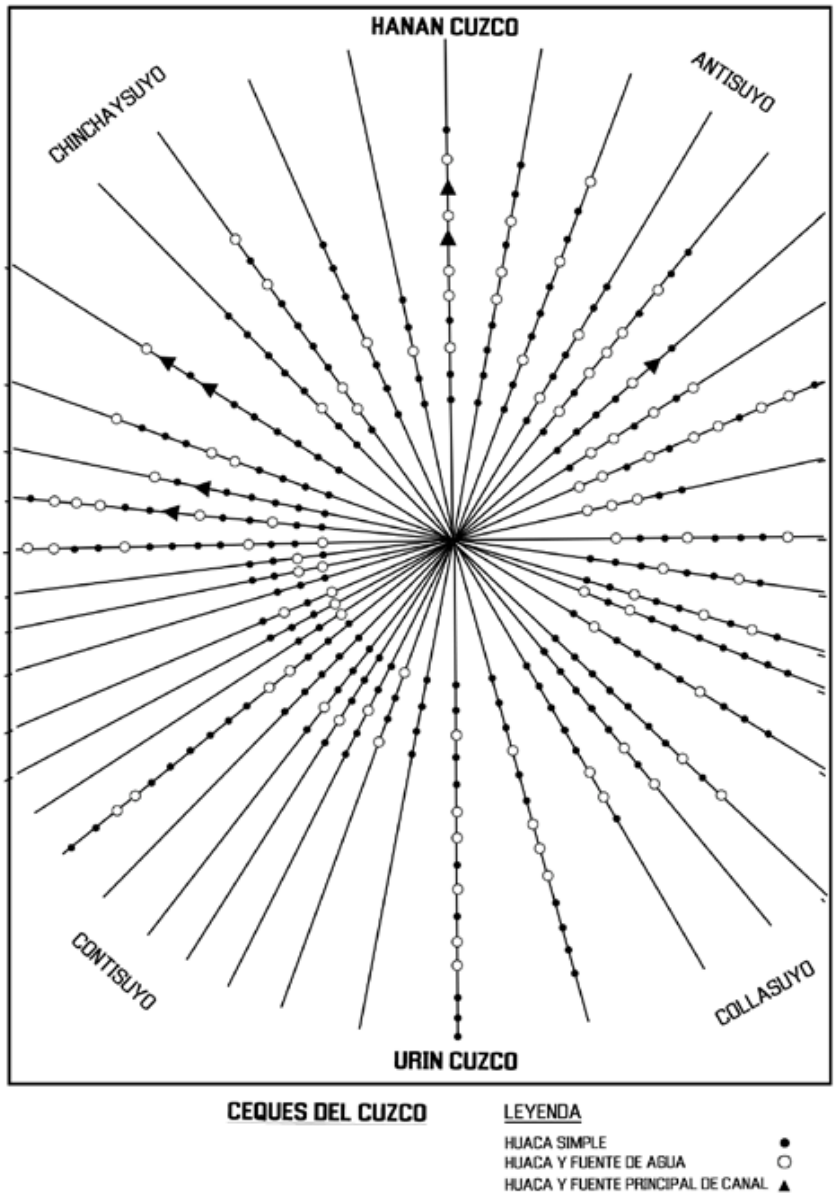


Fig 2. Esquema del sistema cusqueño de ceques.

El Plomo, Aconcagua y Llullaillaco

Los casos de los niños del Cerro El Plomo, del Volcán Aconcagua y del Volcán Llullaillaco son los más australes, pertenecientes a la región de Collasuyo, en las actuales Chile y Argentina. El niño del cerro El Plomo (encontrado en 1954), el niño del cerro Aconcagua (encontrado en 1985) y los tres niños del volcán Llullaillaco (encontrados en 1999) son casos que fueron estudiados en gran medida y que hoy en día, a algunos de estos, se les reclama una restitución al lugar en que fueron hallados. Puntualmente, el niño del Volcán Aconcagua está atravesando un proceso de patrimonialización encomendado por la Dirección de Patrimonio de la Provincia de Mendoza y, por lo tanto, de restitución al lugar donde se hallaba antes de ser encontrado y confiscado para los estudios científicos pertinentes.

Estas ofrendas, que fueron estudiadas como momias, se corresponden con posibles wakas, deducido esto debido a que fueron encontradas en cerros de gran altitud (5000mts de altura en promedio), lo cual se relacionaría directamente con el sistema de ceques, y a que la forma en que fueron dispuestas en el espacio remiten a ajuares funerarios. En los tres sitios nombrados se encuentran similitudes concretas que refieren al desarrollo de las ceremonias y el establecimiento de los espacios sacrificiales: se encontraron construcciones de piedra de pequeño tamaño denominadas *pircas*, las cuales rodeaban y contenían a los cuerpos; en éstas se hallaban telares (que cubrían a los niños), estatuillas de oro y plata con formas humanas y camélidas, utensilios y alimentos ofrendados. Estas construcciones y ajuares revelan el carácter de adoratorio que tenían estos sitios, en los cuales la figura central eran los niños ofrendados. Estos hallazgos, así mismo, plantean la posibilidad de que los sitios sean visitados posteriormente en el marco de procesiones específicas, destinadas a la devoción de estos espacios y sus ofrendas.

Fig 3. Construcción encontrada en el sitio sacrificial del Cerro El Plomo (actual Chile).

Fig 4: Construcciones encontradas en el sitio sacrificial del Volcán Llullaillaco (actual frontera cordillerana entre Argentina y Chile).

Conclusiones

La importancia de estos sacrificios para la cultura y la religión incaica exceden los aspectos rituales, tornándose sumamente importantes para el funcionamiento político y religioso de sus sociedades. Tanto las ofrendas, como las procesiones que con éstas se hacían marcaban momentos y espacios importantes para el imperio y su pujante expansión territorial a lo largo de los Andes, todo esto mediado y desarrollado a través del sistema cusqueño de ceques. Las distintas wakas presentes a lo largo del territorio incaico confirman la importancia de esta ceremonia y de sus restos materiales. Se entendía que para establecer la comunicación con los dioses se debía enviar a un ser humano a su mundo. Una vez seleccionado quién sería sacrificado, ese ser se convertiría en un "elegido", quien llegaría al mundo de los dioses con el fin de representar y cuidar los intereses de su pueblo. Por lo tanto, se debía mantener simbióticamente su waka mediante ofrendas, de manera que los canales de comunicación intermediados por ésta con las deidades permanecieran siempre abiertos. Así, ambas partes se beneficiaban: los que quedaban abajo recibían abundancia, defensa y seguridad, y el o la sacrificada se convertía en una de las wakas veneradas y ofrendadas. De esta manera, podemos entender que estudiar lo que una sociedad elige como objeto o individuo de sacrificio habilita un terreno fértil para el análisis de los valores, los sentidos y la cosmovisión de tales grupos.

Bibliografía

Abal de Russo, Clara (2010). *Arte textil incaico en ofrendatorios de la alta cordillera andina*. Fundación CEPPA.

Afik, Barak (2015). *Sacrificio humano y reciprocidad: una ideología de cohesión imperial incaica*. Revista Andina.

Baeza, Manuel Antonio (2008). *Violencia y sacrificio. La contribución antropológica de René Girard y reflexiones para la investigación*. Sociedad Hoy, núm. 15.

Ceruti, María Constanza (2005). *Actores, ritos y destinatarios de las ceremonias incaicas*

Capacocha: Una visión desde la Arqueología y la Etnohistoria. Xama 15-18

Jensen, Ad (1960). *Mito y culto entre los pueblos primitivos.* Fondo de Cultura Económica.

Martín Rubio, María del Carmen (2009). *La cosmovisión religiosa andina y el rito de la Capacocha*. Universidad Complutense de Madrid.

Murra, John (2002). *El mundo andino. Población, medio ambiente y economía*. IEP Instituto de Estudios Peruanos.

ORÍGENES DEL DIBUJO ANATÓMICO MEDIEVAL MONDINO DI LUZZI DESDE LA PERSPECTIVA DE LA CULTURA VISUAL

Milena García Leguizamón - Federico Ruvituso
Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Artes.

Resumen

En la presente investigación historiográfica se buscará analizar y describir el contexto sociocultural en el cual el médico medieval Mondino di Luzzi (1275-1326) llevó a cabo sus aportes al dibujo anatómico, convirtiéndose en un antecedente muy importante para el desarrollo de los atlas de Anatomía moderna, puesto que fue tomado por Andrea Vesalio como referencia para la confección de los siete tomos de su famosa *De humani corporis fabrica* (1543). El análisis será realizado desde la perspectiva de la cultura visual, poniendo el énfasis en las formas de *mirar* el mundo por parte de la sociedad medieval italiana, tomando como inspiración al trabajo de la historiadora del arte, Svetlana Alpers, respecto a su metodología de estudio. Además de que dicho análisis girará en torno a la pregunta disparadora sobre si se aprecia una manera *culta* de ver las imágenes estudiadas, pretendiendo localizar e identificar motivos, técnicas y maneras típicas de representación, que permitan su conexión a determinado período artístico.

Palabras clave

Cultura visual, Dibujo anatómico, Edad Media, Mondino di Luzzi, Svetlana Alpers.

Acerca del manual *Anathomía*

Mondino di Luzzi (1275-1326) fue de los primeros médicos medievales en impartir la enseñanza de la Anatomía humana desde una perspectiva más cercana a la moderna. Producto de esto, publicó el primer libro dedicado por entero a la anatomía del cuerpo humano, un manual práctico titulado *Anathomía* (1316) que fue copiado a mano por los alumnos de medicina de la Universidad de Bolonia, generación tras generación, hasta que apareció su primera versión impresa en el año 1478.

Sin embargo, el manual no siempre se ajustaba a lo que su autor veía con sus propios ojos y adhería a los conceptos de los pensadores antiguos que le precedieron, muchos de los cuales eran erróneos. Uno de los mayores desafíos de toda esta época fue precisamente "romper" con los conceptos de sus predecesores antiguos luego de haberlos estudiado, lo cual se apreciaba en *Anathomía* a partir de citas referidas a comentarios de Hipócrates, Avicenas, Aristóteles y Galeno, siendo este último de quien más aspectos teóricos tomó, porque entre otras cosas aceptaba la idea de que los órganos se subdividían en una parte natural, espiritual y animada.

Por lo que, a partir de esta subdivisión galénica, decidió que la mejor forma de dividir el cuerpo humano para su estudio, era fragmentarlo en tres sistemas: ***a)*** El primero, correspondía a los órganos de la digestión, cuyo centro era el hígado y abarcaba a toda la cavidad abdominal; ***b)*** el segundo, alojado en el tórax, consistía en los pulmones y el corazón, cuya tracción aportaba el alcohol[1] vital para que el cuerpo tuviera vida; y ***c)*** el tercer sistema, conformado por el cerebro y

1 **Alcohol vital: durante la Edad Media se pensaba desde la alquimia y la medicina, que la sangre correspondía al grupo de los alcoholes.**

demás estructuras nerviosas craneales, era responsable del movimiento, los pensamientos y de trasladar el alcohol animado por vía de los nervios. Es decir, que para aquella época todavía se creía que la sangre circulaba también dentro de la columna vertebral y demás estructuras del sistema nervioso periférico, teniendo que esperar hasta el siglo XVIII para que el estudio de la neuroanatomía tomara noción de este error.

Dentro de los aportes que este manual dio al estudio empírico de la Anatomía, es muy importante de destacar la forma en que se centró en el estudio de los órganos reproductivos de la mujer, lo cual se sabe gracias a la fortuna de que se conservase una lámina muy ilustrativa acerca de sus aciertos y errores [Fig.1] donde se aprecia entre otras cosas que los órganos se presentan segmentados <<en planos que van desde adelante, hacia atrás, aunque por las características estilísticas de la Baja Edad Media, no es posible distinguirlos a simple vista, siendo necesaria cierta formación previa para poder percibir lo que el dibujante quiso representar>> (García Leguizamón, 2023; pág.3), pero también destaca su acertada observación de los elementos que rodean al útero, junto a su comprensión acerca de que posee un cuello largo y que su tamaño y forma varía de acuerdo a la edad de la mujer. Como puede observarse en el grabado, el dibujo carece del rigor empírico que más adelante se fue imponiendo en el dibujo científico, aunque ya se puede observar el uso de poses más bien artísticas y que recuerdan fugazmente a las esculturas grecolatinas.

En palabras del historiador de la medicina Laín Entralgo (1978) el propósito de Mondino es modesto; no quiere enseñar a sus lectores según un *stilus altus*[2], sino *secundum manualem operationem*[3], entendiendo a esto como una especie de resumen pensado para facilitarle al alumnado el aprendizaje de elementos muy complejos y cuya terminología (principalmente árabe) también resultaba desafiante para los aprendices más novatos.

2 Stilus altus: alto estilo (latín).
3 *Secundum manualem operationem*: según operación manual (latín).

Los datos presentados permiten hacerse una idea de lo trascendente que resultó ser este médico y su trabajo para la medicina y el dibujo anatómico científico occidental, pero resulta mucho más relevante buscar comprender el contexto histórico social en el cual se desarrolló esta nueva visión del dibujo anatómico como disciplina. ¿Será que acaso la forma de *ver* el mundo por parte de la sociedad italiana medieval influyó en cómo Mondino realizó su trabajo? ¿O tendrá que ver con la relación de la Iglesia católica con las doctrinas galénica y aristotélica? Para llegar a la respuesta se deberá proceder al análisis de dicho contexto socio-histórico, recurriendo al método de la historiadora del arte, Svetlana Alpers, consistente en el estudio de la *mirada* desde la cultura visual, entendiendo a la visión como una construcción cultural y a las imágenes como un pensamiento visual que posee el artista.

Concepción del cuerpo humano y su estudio en la Baja Edad Media

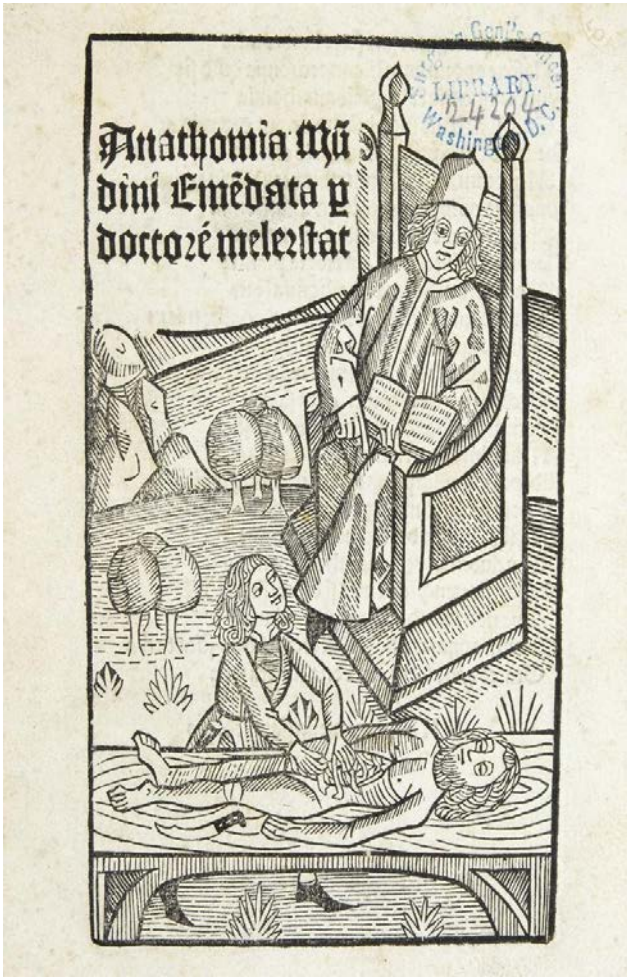
Durante la extensa Edad Media europea, hubo un mal llamado oscurantismo en las ciencias, ya que durante mucho tiempo se creyó que el predominio de la voluntad de la Iglesia católica, sumado a catástrofes como el ataque intencional a la Biblioteca de Alejandría (391 d. C) a raíz de un conflicto de índole religioso entre los eruditos de Alejandría y la población cristiana, atrasó el desarrollo de diferentes áreas del conocimiento, por lo menos, mil quinientos años. Ahora bien, aunque hoy día se considera que el término oscurantismo es erróneo, porque a raíz de diferentes descubrimientos arqueológicos, paleográficos y codicológicos se comprobó la existencia de avances científicos y tecnológicos en diferentes campos del saber, se puede observar particularmente en el campo de la Medicina y la Anatomía, un progreso mucho más lento y fuertemente controlado por las doctrinas católicas. En las investigaciones que llevó a cabo durante la década del 2000, Jacques Le Goff planteó la idea de que la Iglesia buscaba combatir el paganismo presente en las prácticas de los curanderos mágicos que todavía deambulaban por Europa hacia el siglo XII, tildándolos de herejes y de enviados del demonio, por lo que eran perseguidos enérgicamente y sólo se permitía la enseñanza de la Medicina a partir de lecturas consideradas dogma por las autoridades católicas: Aristóteles y Galeno.

Al primero de ellos, Aristóteles (384- 322 a.C) se lo estudiaba por haber incursionado en <<numerosos campos del saber, aunque se refirió más a la biología, la zoología y la embriología, que a la medicina, algunos de sus conceptos sobre la naturaleza y los seres vivos tuvieron amplia influencia, destacándose sus estudios anatómicos en animales>> (Romero Reverón, 2007; s/p), considerándoselo como un pionero en el estudio de la anatomía comparada. Mientras que a Galeno de Pérgamo (129-216 d. C), se lo estudiaba por sus escritos sobre Anatomía, los cuales eran en realidad producto de vivisecciones a animales, pero que sin embargo, se usaron como guía en las disecciones humanas durante gran parte de la Edad Media.

Es evidente que la metodología de estudio de la Anatomía no era la correcta, pero nada podía hacerse si existía una bula papal donde se establecía que era un pecado el derramamiento de sangre y el corte de la carne humana. El responsable, fue el papa Bonifacio VIII (1235-1303), quien a través de su escrito conocido como *De sepulturis* (1299), buscaba poner un freno a la costumbre que tenían los cruzados de tratar los cuerpos de sus compañeros muertos en Tierra Santa: despedazarlos, conservar el corazón, hervir los restos para separar los huesos y finalmente poder transportar el corazón y huesos, de vuelta a su hogar; este proceso era conocido como enterramiento *more teutónico*.

Ahora bien, explícitamente hablando, esta bula papal no prohibía las disecciones humanas con fines médico-científicos, pero en aquella época se interpretó que cuando el papa hablaba del pecado de derramar sangre y cortar carne, se refería también a la práctica de médicos y cirujanos. Esto causó un conflicto de intereses en las autoridades laicas, en el sentido de que hacia finales del 1200, en Bolonia (y en otras parte de Italia), se realizaban autopsias con el propósito de establecer la causa de la muerte de determinados estratos sociales, puesto que el

asesinato con fines políticos, principalmente a través del envenenamiento, era muy frecuente. De hecho, está documentado que el profesor de Anatomía, Taddeo Alderotti (1215-1295) fue uno de los mayores precursores de esta práctica hasta su prohibición, inculcando sus inquietudes en sus estudiantes, quienes trasladaron sus métodos a la disección con fines educativos.



Según diversos registros de la época, la primera disección pública documentada en Bolonia, está datada alrededor de 1315, siendo el médico responsable de dirigirla, Mondino di Luzzi, cuya representación se cree que pudo estar plasmada en otro de los grabados [Fig.2] presentes en el manual *Anathomía* que se mencionó al principio de este trabajo de investigación. Aunque más bien pudo tratarse de una representación idealizada de lo que era una clase abierta de Anatomía humana, lo cual es visible en la manera en que los personajes del grabado se disponen en el espacio: ***a)*** El cadáver seleccionado -un reo ejecutado- se coloca en posición de supinación sobre la mesa de disección y se expone primero el contenido de su vientre, según lo dispuesto por Mondino di Luzzi en su división del cuerpo en sistemas; ***b)*** el barbero y/o cirujano manipula al cadáver, cortando y exponiendo sus partes, mientras mira hacia arriba donde se localiza ***c)*** el profesor, quien con el texto de Galeno en mano, explica la teoría a sus oyentes, mientras se encuentra sentado en un gran banco de madera, ataviado con su túnica de docente, marcando su distancia con el cuerpo.

Esta ubicación de los personajes y la forma en que se representa al profesor por encima del cadáver y del barbero, no es una simple falencia en la representación de la escena (hay que recordar que la perspectiva recién se desarrolló en Toscana durante el Quattrocento), sino que responde a la manera en que se ubicaban los diversos actores sociales que formaban parte

de la lección de anatomía. Es muy relevante que el simbolismo en torno a la ubicación del docente, se vea reflejado en el grabado, porque al ubicarse por encima de la mesa de disección y del resto de personajes, indica una superioridad intelectual en la que parece decir *"yo tengo el conocimiento, lo que el texto dice, es lo verídico",* de hecho, según Laín Entralgo (1978), era costumbre en aquella época que cuando lo escrito por Galeno no coincidiera con lo que el barbero mostraba, se retirara del cuerpo el órgano en cuestión, y se dijera a los presentes *"órgano fallado",* descartando posteriormente dicha visera. El que primase la lectura galénica por sobre la exploración visual del cuerpo, da sustento a la afirmación de Danielle Jacquart en su libro *La Scolastique medicale* (1995) acerca de que el cuerpo se *leía* antes de verse.

Si bien el camino para establecer la disección anatómica como parte de la formación médica, lo inició la Universidad de Bolonia, gradualmente se fueron permitiendo en otras casas de estudio como Montpellier (1377), Padua (1429) y París (1478)[4]. La bula papal que impedía las disecciones, no perdió vigencia hasta el año 1482, momento en el cual el papa Sixto IV emite una nueva bula autorizándolas sólo con fines educativos y a condición de que hubiese un miembro del clero que supervisara el procedimiento, velando por los despojos mortales que quedasen del reo ejecutado, siendo también el encargado de brindarles cristiana sepultura, una vez se hubiera vuelto inútil como material de enseñanza. Fue recién, que tras dicha autorización papal, se empezara la construcción de instalaciones permanentes, los teatros anatómicos.

Dato más que curioso de la enseñanza de la Anatomía en la Edad Media, refiere a la disposición que adoptaban los diferentes actores sociales alrededor de la mesa de disecciones. Es importante saberlo para poder aproximarse a una idea sobre cómo *miraban* el cuerpo humano y cómo lo entendían para su posterior subdivisión en planos y segmentos al momento de dibujarlo. Comenzando desde el centro de la sala y/o lugar donde se hacia la disección (podía ser al aire libre) se ubicaba junto al cuerpo ***a)*** el cirujano o barbero, que cómo se comentó con anterioridad, era el encargado de realizar los cortes y mostrar a los presentes lo que el docente leía de Galeno; ***b)*** el clero, cuya función era velar por el difunto y asegurarse que nada de lo que se dijese fuera en contra de la doctrina católica; ***c)*** los estudiantes, quienes no podían tocar ni acercarse demasiado al cuerpo, debiendo tomar notar y bosquejar desde una altura considerable, lo cual claramente influía mucho en cómo veían las diferentes partes del cadáver; y ***d)*** en la parte más elevada del lugar, se sentaba el profesor e iba recitando fragmentos de la obra de Galeno. Esta distribución se modificó completamente con la revolución vesaliana (1543), quitando del medio a la Iglesia y priorizando el contacto directo con el cuerpo a los estudiantes, mientras que el docente desplazó al barbero y empezó a realizar él mismo los cortes, explicando tanto el procedimiento como la teoría mientras lo hacía.

Interesa ahora que se retome un dato muy importante de la medicina medieval, consistente en que muchos descubrimientos atribuidos a Galeno, en realidad resultaron ser del medioevo. A esta situación, refiere Le Goff (2003) sobre que Galeno es una máscara [ ] bajo la presión ideológica de la Iglesia, la Edad Media es una época reacia a la novedad y los descubrimientos médicos se refugian detrás del biombo de los antiguos. No debe sorprender a nadie esta afirmación, puesto que para las creencias de la época y el lugar protagónico que ocupaba la Iglesia dentro de la sociedad, es evidente el miedo a ser tachado de *ignorante*, *loco* o lo que era peor, *hereje*.

Fundada hacia 1184 en Languedoc, Francia, como un mecanismo para combatir la herejía de los cátaros o albigenses, la Inquisición fue una acérrima enemiga de la ciencia y el libre pensamiento, siendo muchos los casos en los cuales condenó y ejecutó individuos de ambos sexos por ir en contra de la doctrina católica en vastas áreas del conocimiento. Si bien no han llegado hasta nuestra era, casos contemporáneos a Mondino di Luzzi, está probado que se perseguía y exterminaba a médicos que realizasen descubrimientos que fueran en contra de la teoría galénica y a modo de ejemplo, se puede citar el caso de Miguel Servet (1511-1553)

4 Hay documentos que sugieren que la primera disección en la Universidad de París se hizo en 1407, de forma cuasi clandestina, por no contar con la autorización papal.

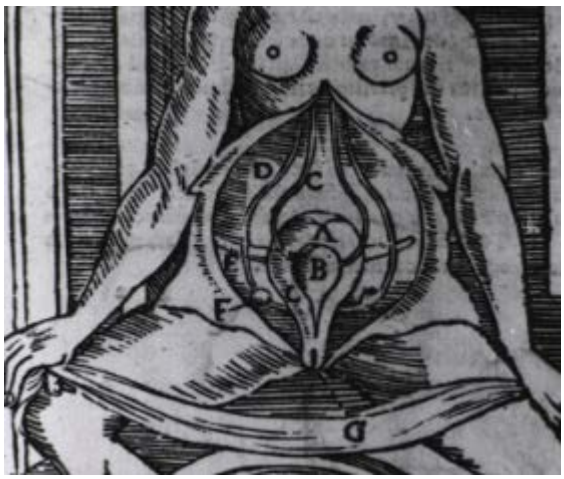
quien fue quemado en la hoguera tres veces por sus descubrimientos sobre cómo se producía la circulación sanguínea pulmonar y relacionar este proceso fisiológico con la presencia del alma en el cuerpo, además de otras creencias teológicas suyas, que nada tenían que ver con la medicina. Aunque tal vez lo más simbólico de su castigo, fue el alimentar las llamas de la hoguera con sus libros.

Información como la ya presentada, permiten pensar en la concepción del cuerpo humano durante la Edad Media, entendiéndolo cómo un contenedor de lo verdaderamente valioso, el *alma.* No en vano Le Goff (2003) afirmó que no existe el cuerpo como tal en el medioevo y que por tanto, la medicina carnal es inferior a la medicina espiritual, la cual la ejercía el clero como salvador de almas. Ahora bien, una vez revisado el contexto socio-histórico en torno al tema, hay que preguntarse acerca de lo que Svetlana Alpers denomina *la forma culta de mirar* y aplicarlo a los grabados que realizó Mondino di Luzzi.

Sobre la forma culta de mirar *Anathomía*

Si bien Svetlana Alpers no se dedica al estudio del dibujo científico, es relevante para este trabajo el traer a colación la forma en que analizó la pintura de Rubens, *La Kermesse* (1635-38) en su libro *La creación de Rubens* (2001), la cual captó su atención por representar a un grupo de campesinos festejando una fiesta campestre, donde el estudio de los detalles crudos y vulgares de la pintura, hacen a su clasificación como obra de arte. La pregunta que surge, entonces refiere a si hay forma culta de ver estos grabados de corte científico. Parece difícil la cuestión, pero en realidad es posible observar desde la Historia del Arte algunos elementos que permiten anclarlos con el período artístico en el que se sitúan.

Comenzando con la lámina donde se visualiza el estudio del aparato reproductor femenino [Fig.1] se puede tomar como punto de partida a la pose en que se representa a la mujer: está sentada en una silla de parto con las rodillas separadas, sosteniendo sobre su regazo -como si fuese una tela- un pedazo de tejido, probablemente extraído de la pared anterior del abdomen. El objetivo principal de la obra es mostrar las diferentes partes del aparato reproductor femenino, lo cual se hace renombrándolas con diferentes letras del abecedario latino. Esto último en sí, no sería parte de la manera culta de ver la lámina, pero sí lo es la postura del cuerpo mientras se exhiben los órganos, puesto que recuerda a diferentes esculturas grecolatinas donde los personajes femeninos aparecen sentados con la cabeza levemente inclinada hacia un lateral y con el cabello peinado al estilo griego, lo cual también se da aquí. Siendo su expresión, muy similar a la de diferentes vírgenes medievales, como la presentada en el mosaico *La Coronación de la Virgen*, (1295-1296), de Jacopo Torriti, Santa María Maggiore, Roma; pudiendo ser una posible explicación, la curiosidad por entender como la mujer llevaba vida en su vientre y su similitud con la santa madre de Cristo, en el sentido de que era adorada como *madre*.



Además, a modo decorativo se agregan en el fondo del grabado, columnas dóricas que sostienen arcos de medio punto, los cuales fueron muy populares durante el período etrusco, para luego ser tomado por los romanos, que lo difundieron por las regiones del Mediterráneo. Por tanto, la inspiración para este grabado fue la arquitectura romana y todos los estilos que derivaron de ella, principalmente románica (siglos XI a XIII). Por otra parte, el uso del claroscuro en esta xilografía también es significativo, porque si bien no hay un delicado matiz en la transición entre el blanco y el negro, Mondino di Luzzi recurrió a líneas rectas, curvas y diagonales para generar la sensación de volumen en contraste con planos plenos de luz.

Este último recurso visual, fue utilizado también en el grabado que representa una lección de Anatomía [Fig.2], con la diferencia de que aquí lo culto de la imagen lo aporta la representación idealizada de las colinas de Bolonia, siendo el paisaje una parte importante de la xilografía, no sólo como relleno del fondo, sino también como característica geográfica del lugar donde se emplazaba originalmente la universidad. Por otra parte, el motivo del *erudito* se hace también visible en la postura y vestimenta que luce Mondino di Luzzi en este grabado. Siendo atributos del mismo, el manuscrito que sostiene en la mano, la túnica y el dedo índice en actitud se señalar.

Consideraciones finales

La obra de Mondino di Luzzi ha trascendido a lo largo del tiempo y al día de hoy se siguen descubriendo la presencia de conocimientos que se creían más modernos, pero que sin embargo, muchas veces se ocultaron bajo la máscara de Galeno, con la esperanza de no ser censurados y perseguidos por la Iglesia católica. Es evidente la gran influencia que tuvo la doctrina católica a la hora de generar conocimientos y desarrollar las técnicas anatómicas necesarias para el estudio y entendimiento del cuerpo humano, por lo que se puede afirmar que el autor de *Anathomía* debió estar no sólo influenciado, sino también condicionado por las autoridades religiosas y el dogma que defendían. Se hallan evidencias de esto último en los aspectos señalados acerca de la influencia mariana en la figura 1, en el motivo del erudito y sus atributos, pero principalmente en qué y cómo se representó el aparato reproductor femenino por un lado y el cadáver del reo ejecutado, por el otro, ya qué no deja de haber censuras en torno

a cómo los vio Mondino di Luzzi, además de que se está ante obras en cierta forma idealizadas y pensadas con una concepción estética distinta a lo que se venía dando en la Edad Media, por lo que no es errado pensar a la obra de *Anathomía* como una especie de eslabón evolutivo que sirve de nexo entre las primitivas láminas anatómicas de los tiempos de Galeno y el contenido altamente estético, artístico e incluso retórico de las láminas que Von Calcar realizó para Vesalio en el armado de su revolucionaria obra *De humani corporis fabrica* (1543).

Si se tuviera que llegar a la conclusión de qué factor fue el más influyente, definitivamente habría que decir que la Iglesia y su doctrina son las principales responsables, pero sin dejar de mencionar que la cultura medieval italiana también aportó a la aparición de un nuevo tipo de dibujo anatómico científico, principalmente en la influencia de los diferentes estilos artísticos, en las costumbres que rodeaban el accionar de los médicos y anatomistas, entre otras cosas ya mencionadas. Aún queda mucho por desarrollar y analizar sobre este campo de conocimiento, será cuestión de seguir profundizando.

Bibliografía

- Alpers, Svetlana (2001); La creación de Rubens. Editorial: A. Machado.
- Barcat, Juan Antonio (2000); Lecciones de Anatomía. Revista digital Medicina. Universidad Nacional de Buenos Aires. Recuperado de: https://www.medicinabuenosaires.com/revistas/vol6000/1/leccionesdeanatomia.htm
- García Leguizamón, Milena & Hits, Rubén (2023); Orígenes del estudio del dibujo anatómico en la historiografía del arte: Von Calcar, Da Vinci y Buonarroti desde la pluma de Vasari. VI Jornadas Estudiantiles de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales (JEIDAP). Recuperado de: https://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/163269
- Jacquart, Danielle (1995); La escolástica médica, en Historia del pensamiento médico en Occidente , vol.1, Antigüedad y Edad Media, bajo la dirección de Mirko D. Grmek, Seuil.
- Mondino di Luzzi (1316); Figura de anatomía femenina. Biblioteca Nacional de Medicina, Washington, Estados Unidos. Recuperado de: https://collections.nlm.nih.gov/catalog/nlm:nlmuid-101436714-img
- Mondino di Luzzi (1316); Lección de Anatomía. Biblioteca Nacional de Medicina, Washington, Estados Unidos. Recuperado de: https://collections.nlm.nih.gov/catalog/nlm:nlmuid-101436436-img
- Laín Entralgo, Pedro (1978); Historia de la Medicina. Editorial Salvat.
- Le Goff, Jacques & y Nicolas Truong (2003); Una historia del cuerpo en la Edad Media. Ediciones Paidós.
- Romero Reverón (2007); Mondino di Luzzi (1270-1326). Restaurador de la Disección Anatómica. Revista Informe Médico. Universidad Central de Venezuela.
- Torriti Jacopo (1295-1296); La Coronación de la Virgen, Santa María Maggiore, Roma. Recuperado de:

https://www.researchgate.net/figure/Jacopo-Torriti-La-Coronacion-de-la-Virgen-1295-1296-mosaico-Santa-Maria-Maggiore_fig3_267758905

- Vesalio, Andrea (1543); De Humanis Córporis Fabrica. [De la estructura del cuerpo humano].

YA VES TODO LO QUE ESTABA BAJO LLAVE

Camila Guerrero Dibbo - María Luján Podestá
Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Artes

Resumen

El siguiente proyecto pertenece al trabajo anual en el seminario de Lenguaje constructivo de la cátedra de Cerámica Básica II. La propuesta de la consigna apuntó a desarrollar una construcción conceptual y poética a través de la producción cerámica, partiendo de la mímesis de un objeto, pasando por la construcción libre para cerrar el año con un trabajo de comunicación retórica a través de distintos tratamientos de superficie.

De esta manera, durante el año trabajé a partir de la llave de mi casa en Chubut, que traje conmigo cuando me mudé a La Plata. Antes de llevar el código de una cerradura determinada, las llaves tienen sus paletas enteras, como bloques macizos de bronce, a la espera de ser grabados con la combinación que les brindará un propósito, al menos, hasta que por un capricho del destino, una mudanza, la ruptura de su cerradura o incluso su propia pérdida, se vuelvan obsoletas.

Con el paso del tiempo, mi casa atravesó remodelaciones, y esa llave que un día me llevé, ya no abre la misma puerta, por lo que se convirtió en un pequeño símbolo de todo aquello que extraño, de un lugar al que deseo volver, una especie de amuleto que me acompaña en la distancia.

Trabajé en principio con la búsqueda de convertir la imagen de esta llave en un amuleto, a través de la mímesis, enfrentando el desafío de la construcción a pequeña escala, y el de replicar en la cerámica el color y el brillo del bronce, finalmente resuelto con un lustre de oro que nos brindó el docente Gastón Cortés. Para el siguiente trabajo elegí crear una llave autorretrato, trabajando la idea de la muda, la piel, decidí crear una llave de formas orgánicas, como vegetales, y cubrir su superficie con réplicas de mis tatuajes, aplicados a través de transferencias de óxido de manganeso. Para el último trabajo elegí representar el acceso a un mundo interno, trabajando desde la fantasía con la figura de la hipérbole, creando cuatro llaves de gran escala, a través de la moldería de una primer pieza modelada, con distintas técnicas y tratamientos de superficie: stencil, engobe a pincel, crayones cerámicos, y mayólica, representando distintas posibilidades y momentos personales, como si cada llave abriese camino a un recuerdo del subconsciente.

Palabras clave

Llaves, tiempo, recuerdos, emigrar, hogar.

Bibliografía

Tedeschi Angela Podestà Maria Lujan (2018) “Keramos . Aportes al conocimiento de las Artes del Fuego.” https://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/79707

Grassi y coll. (2017) “Poética del fuego. Estrategias de ideación y producción en las artes del fuego contemporáneas”. Edulp : http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/59456

CATARSIS

“Tanto tiempo creí que realmente me estabas abrigando”

Carolina “Cadenas” Caillaba - Marcelo P.R. Moviglia

Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Artes

Resumen

El trabajo presentado en esta ocasión, es un tejido cerámico que forma parte de una serie de piezas que fueron pensadas, diseñadas y producidas en el mismo marco teórico y conceptual.

Consiste en una bufanda cerámica, cuyo tejido está formado por eslabones entrelazados, formando cadenas.

Mi recorrido en la elaboración de las cadenas cerámicas empezó hace dos años, en los seminarios de Lenguaje constructivo2 y Moldería2, desarrollados en la Cátedra de Cerámica I y II.

Esta resolución, no solo era un desafío técnico. Venía desarrollando en mi mente, ideas de: tejidos cerámicos, tejidos pesados, permeables, rígidos, hostiles.

El objetivo fue lograr ***un tejido, que pudiera representar un amparo que no existe, un abrigo frio, que no solo no cuida, no protege, sino que también incomoda, pesa, duele.***

El primer acercamiento fue en una serie de piezas hechas por molde, de las cuales una de ellas estaba intervenida por cadenas simples. Para esta primera instancia hice diversas pruebas para conseguir la mayor funcionalidad de la pieza, peso, textura, estados de la pasta, métodos constructivos, etc. Al avanzar y darme cuenta de la versatilidad de la técnica, fui construyendo piezas más complejas, para encontrarme con distintos desafíos. Cadenas más largas, distintas formas de eslabones, tejidos pequeños, simples, y complejos.

La primera prenda cerámica la construimos con un grupo de compañeras. Fue un vestido cerámico armado por partes, y ensamblado enteramente por eslabones cerámicos.

Durante el proceso y las pruebas, fui observando y experimentando características: como el polvillo “eterno” que generan las piezas al frotarse constantemente sus eslabones entre si; darme cuenta del peso que se iba sumando durante la construcción; cómo ese peso se depositaba en los hombros, y como aumentaba con el tiempo, volviéndose cada vez más difícil de sostener; que cada vez se dificultaba más moverse cómodamente... Y el notable alivio que se experimentaba al retirarlo.

Finamente llegue al desarrollo de la bufanda cerámica, tejiéndola a partir de eslabones construidos manualmente con tiras cilíndricas, generados por una extrusora de pastelería, y cosiéndolos de forma de evitar fisuras, aplastamientos, y deformaciones.

“Hoy renuncio, me saco este abrigo, fue todo lo que me diste, tal vez lo mejor que pudiste, pero no lo quiero”.

Palabras clave

Abrigo, frío, hostil.

“PENSAMIENTO DE CARACOL”

Camila Caffieri - Elena Ciocchini
Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Artes

Resumen

“Pensamiento de caracol” es un trabajo final del Taller Básico de Cerámica 1 realizado en 2023. El objetivo de este texto es volver sobre las etapas proyectual y de realización plástica para poder describir el tránsito de las ideas a las formas, y así generar una mirada reflexiva sobre las distintas fases del proceso creativo.

Se parte de un interés personal por los caracoles y babosas como representación del movimiento de los ecosistemas a pequeña escala. Aunque se suele ver a los caracoles como una “plaga”, ellos cumplen un gran rol en la mantención de la biodiversidad de los ambientes naturales. La función que tienen estos animales los constituye en seres fundamentales para el micromundo natural y su balance.

Para fundamentar esta idea, se la asoció con dos obras distintas: la canción “Pensamiento de caracol” del músico uruguayo Gustavo Pena y la película “La princesa Mononoke” de Hayao Miyazaki. En ellas se encontraron elementos para representar la importancia del cuidado del medio ambiente y sus biomas.

La frase de la canción, “algunos bichos para los cuales, la construcción y la destrucción son iguales!”, se conecta con la trama de la película donde se debate la idea de la destrucción de un bosque para la construcción de armas. Además la concepción de un “dios caracol está inspirada en el “espíritu del Bosque” de Miyazaki, que se relaciona con la dicotomía entre vida y muerte, y el balance del bosque. Para expresar esta idea de forma plástica se decidió crear un “dios Caracol” que deja un rastro de vida al pasar.

Los primeros bocetos se centran en el diseño de diversos caracoles imaginando cómo sería un “dios Caracol”. El cuerpo se construyó por macizo y ahuecado. A nivel formal se priorizó la idea de que fuera una pieza portadora de luz, por lo que se definió una cavidad en su lomo que permitiera colocar una vela. El caparazón se realizó por plancha, y consistió en una esfera con tres grandes huecos por los que se veía la luz interior y las sombras proyectadas. En principio se pensó la figura de un gran caracol seguido por un séquito de diferentes caracoles y babosas. Finalmente se optó por la representación del rastro que deja el "dios caracol", un rastro de cuerpos que remitan a brotes, hongos e insectos, como si creara vida a su paso. Este rastro de follaje vivo tiene diversos colores y texturas, generados a través de engobes, esmaltes y pastas coloreadas.

Palabras clave

Cerámica, biodiversidad, caracol.

primeros bocetos
construcción del caracol
Pensamiento de caracol
el Dios Caracol
deja su ratro de vida al pasar
referencia visual, Dios del bosque de "La princesa Mononoke"
construcción del follaje
alumna, Camila Caffieri / lenguaje constructivo-2023 / docente Elena Giocchini
CB 1y2
CÁTEDRA TALLER DE CERÁMICA BÁSICA I y II
PROFESORA TITULAR: TEDESCHI, ANGELA
@ceramicabasica1y2
FACULTAD DE ARTES
UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

PROYECTO ARGUMENTAL
MODA PESADA

María Lucaccini - Laura Ganado

Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Artes

Resumen

El presente trabajo inquiere brevemente sobre el desarrollo del proyecto argumental, propuesto por el Taller Básico de Cerámica I correspondiente al año 2023. Aquí haré un recorrido sobre el proceso formante, poniendo de manifiesto la experimentación de los materiales explorados dentro de la interdisciplinariedad de los seminarios a lo largo del año, desde la proyección de la idea, comenzando por los bocetos hasta la trasposición final de la obra.

Tema

La industria de la moda y su peso (social, ecológico, económico, etc.)

Argumentación

Entendiendo la industria de la moda no sólo como algo que me resulta atractivo si no también, como un espacio donde puedo aportar mi mirada crítica, comencé a jugar con el significado del “peso”, literal y no literal, que tienen las tendencias actuales o el vestirse “bien”. Es así como la materialidad de la cerámica funciona como una gran analogía para mostrar ese pesar que se siente; la molesta sensación de tener que llevar puesta una prenda con acierto.

Desarrollo

Comencé bocetando prendas pues mi interés estaba en confeccionar una pieza de indumentaria que se pudiese vestir y no solo sea un objeto de exposición. Diseñé unas hombreras construidas a partir de planchas blandas con mis hombros como modelo, luego utilicé bollos de papel para tener un sostén durante el secado; de ellas caen teselas hechas con plancha rígida que conforman una pechera. Las hombreras se unen a su vez a un par de aros que van en concordancia con el resto del vestuario. Para acentuar la literalidad de aquella voz muchas veces ignorada, apliqué mediante la técnica de mayólica una cubierta donde se lee “Esto es muy pesado”.

Conclusión

Como mencioné anteriormente, la confección de esta obra apuntó a una experiencia interactiva, la cual cobra sentido al ser usada; el/la espectador/a reacciona a la visible incomodidad que implica el uniformarse con una materialidad tan contrapuesta a la esperada. Satisfactoriamente logré hacer evidente el concepto del cuerpo como exponente de la incomodidad al propio material.

Palabras clave

Imposición, peso, incomodidad, elección

Bibliografía

--Grassi, M., y otros (2016). Poética del fuego. Estrategias de ideación y producción en las artes del fuego contemporáneas. La Plata: EdULP. Enlace: http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/59456

TÉCNICAS DE REALIZACIÓN AUDIOVISUAL EN EL CORTOMETRAJE “IDALIA”

Melisa Díaz - Jorgelina Reynoso - Sofía Galdeano - Martina Pellegrino - Oriana Gómez - Carolina Vilois - Martina Fux - Abigail Bertelli - Valentina Urdiain - Eugenia Lima - Alejandro Seba

Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Artes

Resumen

“Técnicas y lenguaje audiovisual” y “Técnicas de realización audiovisual” o “Tecnología Multimedial 4” (antiguo plan) y se constituyen como el pilar audiovisual dentro de la Licenciatura en Diseño Multimedial

La propuesta de cátedra tiene el objetivo de introducir al estudiante al conocimiento y manejo de los elementos narrativos audiovisuales (Guion, Fotografía, Arte, Actuación, Montaje y Sonido). Herramientas, atravesadas por técnicas y tecnologías específicas en cada caso, que permiten construir un relato audiovisual, en función de una búsqueda narrativa, expresiva, estética y poética. Pero principalmente, deben apuntar a la construcción de un verosímil propio de cada género y estilo.

El práctico final, demanda el aprehendimiento de la tecnología como estrategia de simbolización, significación y producción de un proyecto audiovisual apuntando a que los estudiantes desarrollen una mirada analítica y crítica sobre la utilización de los diferentes recursos. Este, implica un recorrido sobre las áreas de realización, investigando roles individuales que convergen en una meta común y sistematizando un modo de producción que conjugue cuestiones narrativas, estéticas, tecnológicas, logísticas, presupuestarias y de vinculación entre los propios estudiantes y los actores.

La difusión de este proceso, resulta inspirador e ilustrativo para las siguientes camadas que se acerquen a la materia y, esperamos, sea esclarecedor para quienes se sientan atraídos por el quehacer audiovisual.

Palabras clave

Audiovisual, realización, producción, técnicas, Diseño.

Producción y Realización del cortometraje Idalia

• Resumen del corto y contexto de realización

Para la materia Tecnología Multimedial 4, durante la cursada del año 2023, realizamos un cortometraje de comedia romántica llamado Idalia, el cual trata de una treintañera de personalidad poco convencional que se anima a tener una cita con Emérico, quien también es un bicho raro, y empiezan a conocerse; pero, a pesar de llevarse muy bien, Idalia se debate entre su deseo de encajar y sus sentimientos por alguien tan peculiar como ella. Es así como Idalia deberá aprender a dejarse llevar por sus emociones para poder vivir una vida más genuina y divertida junto a su excéntrica media naranja.

• Descripción del proceso de escritura

Empezamos a trabajar en la idea desde principios de año, bajo la consigna de crear una idea argumental de temática libre. Desde nuestro grupo, optamos por trabajar una comedia romántica, ya que nos atraía bastante este género audiovisual. Es así como partimos de una lluvia de ideas, que posteriormente devinieron en una idea general: una chica “rara” que tiene una cita con un chico también “raro”, y, a pesar de gustarle mucho, es más fuerte su miedo a ser juzgada.

Luego de tener clara la idea argumental, la desarrollamos escribiendo la historia breve, en la cual ampliamos las características de los personajes, especificamos las locaciones ficticias y el conflicto y redactamos la resolución final del conflicto.

Por último, escribimos el guion final, en el cual agregamos descripciones de espacios y de vestimenta de los personajes, los diálogos y especificamos la cantidad de escenas.

• Descripción del proceso de producción

El primer paso para organizar la realización del corto fue tener el guion terminado: de esta manera, pudimos definir qué escenas eran realizables y cuales no (quizá por falta de presupuesto o espacio físico), concretar la cantidad de actrices y actores, los cambios de vestuario, las locaciones, etc.

Las productoras tuvieron varias tareas: se encargaron de realizar el *scouting* de las locaciones y contactar actrices y actores (lo que mejor nos resultó fue publicar a través de redes sociales), así también como de averiguar lugares y precios para alquilar los equipos necesarios. Algunas

de las locaciones interiores seleccionadas eran de personas conocidas, como la casa de algunos familiares, para montar los decorados de oficina y habitación del personaje -entre otros entornos especiales para las condiciones dadas-. Otra de las locaciones destacadas es “Latte Café”, la cafetería de una amiga de una integrante del grupo, la cual nos permitió adecuar la decoración del lugar y utilizar el espacio para poder llevar a cabo una de las escenas de cita importante en el desarrollo del corto. Mientras que otras locaciones utilizadas en el rodaje del corto como el Centro Cultural Estación Provincial y una verdulería eran ajenas al grupo y desde producción se tuvo que pedir permiso para filmar en dichos establecimientos.

La búsqueda de actores y actrices se realizó de dos maneras: mediante la pegada de afiches sobre la realización del casting en distintas escuelas de teatro de La Plata (Teatro la Nonna, El viejo, almacén, el Altillo del Sur, escuela UNLP), y también mediante la difusión del casting en redes sociales como Instagram y Facebook, donde hay una comunidad dedicada a la búsqueda de actores. Para la postulación a dicho casting se utilizó un formulario de Google donde los interesados debían compartir un breve video mostrando su desempeño actoral, su disponibilidad horaria y otros datos personales de contacto en caso de ser seleccionados. Luego de revisar el material enviado a dicho formulario, llegó la hora de seleccionar a las actrices y actores, los cuales fueron seleccionados de a parejas según creíamos que tenían mejor potencial para llevar a cabo los roles de Idalia y Emérico. Fueron convocados a un casting presencial en el que les pedimos interpretar algunas escenas claves del guion, las cuales fueron filmadas para su posterior elección.

Por último, en nuestro caso, el único equipo de rodaje propio con el que contábamos era una cámara, por lo que tuvimos que alquilar el resto del equipo como lentes, *gimbal*, luces, micrófonos, caña, grabadora, “5 en 1”, entre otros accesorios esenciales para la grabación, a excepción de una claqueta que nos prestó uno de los actores.

El equipo de arte se ocupó de buscar vestuarios (los cuales pudimos definir una vez que casteamos a las actrices y actores, para probar talles y medidas) y objetos de escenografía que fueron prestados o donados por las integrantes del grupo así también como amigos o familiares.

Así también, los departamentos de fotografía y de sonido investigaron sobre el funcionamiento de sus respectivos equipos para saber cuál era la mejor opción a la hora de alquilarlos.

En paralelo, la dirección se encargó de hacer el guion técnico, definiendo los tipos de planos en cada escena, así también como los movimientos de cámara, entre otros. Tener pensados los planos de antemano fue de gran ayuda al momento del rodaje, ya que sabíamos qué teníamos que grabar.

Con respecto al presupuesto, los gastos que debíamos cubrir para la realización del audiovisual fueron alquiler de equipos, actores y locaciones, catering, transporte, entre alguna otra necesidad o inconveniente que surgiera. Para ello tuvimos dos fuentes de ingresos: la principal fue el aporte que hizo cada miembro del equipo (generalmente juntábamos una cuota mensual o semanal), pero también pudimos juntar parte del presupuesto gracias a donaciones hechas por personas a través de la página Cafecito (administrada por el equipo de producción junto a todos los gastos).

• Descripción del proceso de realización

Las motivaciones detrás de la elección de la temática, el género y el abordaje del guion fueron tanto grupales -acorde a lo que queríamos comunicar a través del audiovisual- como académicas -según las recomendaciones y correcciones de la cátedra que contribuyeron al resultado obtenido-. Desde nuestra parte, nos interesaba llevar a cabo el conflicto interno de querer encajar en la sociedad versus la autenticidad de ser uno mismo. Para lograr la representación de los personajes, nos centramos en los comportamientos y situaciones tanto comunes como no convencionales en citas, así como también en la construcción de personajes “raros” pero agradables.

La estética del corto se inspiró en películas y comedias románticas como “Requisitos para ser una persona normal”, “Before sunrise”, “El mejor momento”, “Fuimos canciones”, entre otros. También se seleccionó una paleta de colores cálidos y vibrantes para reflejar el tono optimista, romántico y divertido del corto. Además, las locaciones fueron elegidas intencionalmente para construir un ambiente acogedor y a su vez auténtico, permitiéndonos construir nuestro espacio ideal para las citas más importantes del corto.

Una vez reunido el presupuesto, habiendo casteado y elegido a las actrices y actores y definido locaciones y días de rodaje, comenzamos con el proceso de grabación. Como primera medida,

decidimos tener un día de prueba para configurar los equipos, probar su funcionamiento y posibles resultados acorde a las escenas/planos que queríamos realizar, permitiendo hacer un croquis de las puestas de cámara y luces. Para la realización del corto nos resultó muy útil tener un guion técnico, llevado a cabo por el área de dirección, especificando número de escenas, de planos, encuadres, movimientos de cámara, observaciones, diálogos, etc. Esto permitió a la producción realizar estratégicamente un plan de rodaje donde se dividió las escenas a rodar cada día y se organizó los horarios de las escenas y planos a grabar, teniendo en cuenta tiempos de maquillaje, vestuarios, descansos, comidas, disponibilidad de actores, equipos, traslados de locaciones, etc.

La grabación del corto se llevó a cabo en un total de 5 días, con sesiones de grabación que duraban entre 5 y 7 horas cada día. Esto nos permitió gestionar eficientemente el tiempo y los recursos, asegurando que cada escena se filmara con la calidad y atención al detalle necesarias.

• Descripción del proceso de postproducción

El proceso de postproducción parecía sencillo, pero fue igual de arduo que el rodaje. El equipo de montaje se encargó de recopilar todos los crudos grabados, seleccionar cuáles quedaban y cuáles no. Una herramienta fundamental a la hora del montaje fueron las planillas utilizadas durante el rodaje, donde se detallaba tanto para cámara como para sonido los números de escena, plano y toma, números de archivo, observaciones. En base a eso se pudo seleccionar cuáles eran los archivos más útiles o relevantes. A partir de eso, la montajista fue acoplando las escenas y las secuencias, adaptándolas al guion. También, con la ayuda de la directora de fotografía, se realizaron ajustes de colorimetría para reforzar la estética e identidad del proyecto.

Paralelamente, la sonidista editó los audios grabados, eliminando ruido y agregando efectos, a la vez que buscó y editó las canciones utilizadas en el *soundtrack*, asegurando que la música complementara y realzara las emociones de las escenas.

• Procedimientos de ajustes y correcciones

Durante el proceso de postproducción, realizamos presentaciones semanalmente de nuestros avances en la clase, en la que los profesores nos hacían sugerencias y críticas constructivas que resultaron útiles para optimizar el corto. Estas correcciones semanales fueron fundamentales para realizar mejoras tanto en la edición del video como en la mezcla del sonido. Los profesores nos ofrecían su perspectiva sugiriendo ajustes en el ritmo de la narración, corrección de color, transiciones y otros aspectos técnicos.

• Conclusiones respecto al producto obtenido y a la experiencia adquirida

Creemos que hicimos un buen trabajo en equipo: supimos dividirnos las tareas por roles para que cada miembro se especializara en un área en particular, pero, al mismo tiempo, no nos encasillamos en un único rol, por lo que, si alguna integrante necesitaba ayuda en una de sus tareas, el resto del equipo podía apoyarla, independientemente del área en la que trabajara. Esto implicó que, si bien cada una estaba especializada en su tarea, también pudimos aprender del resto de las áreas.

La colaboración y la comunicación fueron clave para la realización del cortometraje, ya que nos reunimos para organizar la disponibilidad horaria o debatimos sobre la toma de decisiones conjuntas. Esto nos ayudó a mantenernos de acuerdo sobre todos los aspectos del proyecto. La capacidad de trabajar juntas, escuchar y valorar las opiniones de cada miembro del grupo fue fundamental para crear un ambiente productivo.

· Conclusión

Desde la cátedra, entendemos la realización audiovisual como un proyecto donde convergen diferentes talentos, puntos de vista, modos de trabajo y las diversas sensaciones que acompañan a cada ser humano en condiciones de trabajo, a veces tranquilas y otras veces bajo mucha presión. En ese sentido, consideramos que el producto final tiene la misma importancia que transponer cada fase manteniendo la capacidad de trabajo en grupo.

Nuestra evaluación, además de verificar la aplicación de las herramientas tecnológicas y las técnicas narrativas al servicio del audiovisual, pone el foco en la versatilidad de los estudiantes para adaptarse y adaptar la obra a situaciones imprevistas o sugerencias de un mejor funcionamiento de la misma. Hacemos un acompañamiento de cada grupo, intentando que los estudiantes puedan llevar a cabo su idea inicial de la mejor forma posible cumpliendo los objetivos narrativos, funcionales, poéticos y estéticos.

El trayecto total de este proyecto final, comienza con ejercicios que nos permiten hablar de las herramientas técnicas aplicadas a los elementos narrativos audiovisuales. Estas prácticas ponen a los estudiantes frente a desafíos básicos donde pueden comprender si estas decisiones funcionan o no, en relación al sentido que se proponen generar.

El trabajo final implica pensar ideas narrables y posibles, seleccionar aquellas que el grupo considere viable, desarrollarlas como guion a partir de las devoluciones semanales de los docentes. Luego ingresan al periodo de preproducción donde comienzan a pensar, buscar y elegir los escenarios y locaciones posibles, entrevistar actores y actrices considerando quienes se ajustan a tal o cual papel. Procuran el presupuesto y organizan la logística del rodaje (alquiler de equipos, traslados, armado de escenografías básicas, obtención de vestuario, contacto con maquilladores, permisos y solicitudes, gestión del tiempo, etc.). Realizan el rodaje y obtienen el material (imagen y sonido) para luego, en la postproducción darle forma a la pieza audiovisual. En esta instancia también trabajan definiendo una estética de títulos, posters y otros materiales de difusión para redes. Finalmente, todo concluye en una muestra grupal en donde se invita a actores, familiares y amigos que han seguido de cerca (y muchas veces han participado en) el recorrido. Como un plus, algunos trabajos se animan a participar en festivales de cortometrajes.

Ficha técnica

Título: Idalia

Tipo: Audiovisual, Cortometraje

Dirección: Melisa Díaz

Producción: Jorgelina Reynoso - Sofía Galdeano

Asistente de producción: Martina Pellegrino

Asistente de dirección: Oriana Gómez - Carolina Vilois - Martina Fux

Dirección de fotografía: Valentina Urdiain - Abigail Bertelli

Cámara: Abigail Bertelli

Dirección de sonido: Eugenia Lima

Asistente de sonido: Sofía Galdeano

Dirección de arte: Martina Pellegrino

Asistente de arte: Martina Fux

Montaje: Oriana Gómez

Guión: Abigail Bertelli - Eugenia Lima - Melisa Díaz - Sofía Galdeano – Carolina Vilois

Elenco: Victoria Bruno – Alejandro Noal – Valentina Etchanchú – Marianella Crocci

Música: “Tu compañía” - Coso

Duración: 13 min

Año de realización: 2023

Integrantes de la cátedra

Alejandro Seba (titular) – María Elena Reyes (Adjunta) – Lisandro Peralta (JTP)

Bibliografía

• Aumont, Bergala, Marie, Vernet. (1996). Estética del Cine. Paidós; Buenos Aires.

• Crittenden, R. (1983). Manual de edición cinematográfica. Universidad Nacional Autónoma de México, México.

• Eisenstein, S. (1986). La forma del cine. Siglo XXI; Buenos Aires.

• Espinosa, L. - Montoni, R. (1998). Había una vez... como escribir un guion. Kliczkowski Publisher CP67; Bs. As.

• Sánchez, R. (1991). Montaje Cinematográfico. Arte de movimiento. Aquis Gran Edic.; Chile.

• Seba, A. (2020). “Diseño Sonoro para Cine. El proceso de realización sonora, entre la técnica y el arte. Inédita.

TÉCNICAS DE REALIZACIÓN AUDIOVISUAL EN EL CORTOMETRAJE “ATTE. HIPÓLITO”

Jazmin Gonzalez - Juana Perone - Alejandro Seba

Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Artes

Resumen

“Técnicas y lenguaje audiovisual” y “Técnicas de realización audiovisual” o “Tecnología Multimedial 4” (antiguo plan) y se constituyen como el pilar audiovisual dentro de la Licenciatura en Diseño Multimedial

La propuesta de cátedra tiene el objetivo de introducir al estudiante al conocimiento y manejo de los elementos narrativos audiovisuales (Guion, Fotografía, Arte, Actuación, Montaje y Sonido). Herramientas, atravesadas por técnicas y tecnologías específicas en cada caso, que permiten construir un relato audiovisual, en función de una búsqueda narrativa, expresiva, estética y poética. Pero principalmente, deben apuntar a la construcción de un verosímil propio de cada género y estilo.

El práctico final, demanda el aprehendimiento de la tecnología como estrategia de simbolización, significación y producción de un proyecto audiovisual apuntando a que los estudiantes desarrollen una mirada analítica y crítica sobre la utilización de los diferentes recursos. Este, implica un recorrido sobre las áreas de realización, investigando roles individuales que convergen en una meta común y sistematizando un modo de producción que conjugue cuestiones narrativas, estéticas, tecnológicas, logísticas, presupuestarias y de vinculación entre los propios estudiantes y los actores.

La difusión de este proceso, resulta inspirador e ilustrativo para las siguientes camadas que se acerquen a la materia y, esperamos, sea esclarecedor para quienes se sientan atraídos por el quehacer audiovisual.

Palabras clave

Audiovisual, realización, producción, técnicas, Diseño.

Producción y Realización del cortometraje Atte. Hipólito

• Resumen del corto y contexto de realización

Durante la cursada 2023 de la materia Tecnología Multimedia 4, de la Licenciatura de Diseño Multimedia, se desarrolló el corto Atte. Hipólito. Dicho corto cuenta una historia de amor protagonizada por Hipólito, un ilustrador introvertido, quien ingresa a su cafetería preferida sin saber que ese día conocería el amor a primera vista ¿Logrará vencer su timidez y conquistarla?

• Descripción del proceso de escritura

A lo largo del proceso de redacción de la historia atravesamos ciertos conflictos en cuánto a qué queríamos contar y el cómo queríamos hacerlo.

En principio definimos que nuestro corto iba a ser una historia de amor, o más bien un momento romántico, ya que creíamos que ese tipo de historias, entre tanto drama y misterio, también merecen ser contadas. A partir de eso tanto los personajes, el espacio, y los tiempos que formaran parte del relato debían adaptarse a esta intención de romantizar una situación cotidiana como puede ser un encuentro en una cafetería.

La idea principal, y el hecho de que nos gustara tanto lo que habíamos pensado, fue el motor y

la motivación para seguir adelante y lograr los resultados que esperábamos.

A su vez las correcciones y las críticas constructivas que fuimos recibiendo a lo largo de los meses, más la experiencia que te da la misma práctica nos ayudó a cumplir nuestros objetivos.

Otro punto importante fue la fluidez y el compañerismo con el cual se manejó el grupo y el trabajo en equipo que caracterizó a la producción total del cortometraje.

• Descripción del proceso de producción

Una vez divididos los roles, dirección comenzó a realizar el guion técnico, mientras desde el área de producción, junto con el camarógrafo y sonidista, analizábamos qué equipo era el conveniente para alquilar, tanto por lo económico como por las características técnicas, si bien ya contábamos con una cámara propia del camarógrafo, décimos alquilar un lente más angular para tener un plano más abierto, y no necesitar de distancia física para lograr los planos deseados. En cuanto al equipo de iluminación y de sonido, los debimos alquilar en su totalidad.

Tuvimos la suerte de cubrir gran parte del presupuesto gracias a las donaciones a través de

“cafecito”, las cuales ayudaron a apaciguar los gastos, debido a que alquilábamos la locación, y teníamos que transformar lo que era una cervecería en una cafetería.

A causa de que no teníamos libre acceso al lugar de grabación, y cada jornada significaba un presupuesto no solo de alquiler de equipo, sino también de la locación, nos propusimos (y comprometimos) a organizarnos de manera táctica para grabar el corto en 4 jornadas cada una de 8 horas aprox., y de no ser porque dependíamos de la luz solar, hubiéramos grabado más horas.

Para la realización del plan de rodaje se tomó como punto de partida optimizar el tiempo, juntando todas las escenas que realizaban los mismos actores en una misma jornada, es decir se grababan de forma seguida todas las escenas que se realizaban con el mismo personaje en el mismo sector y/o plano, para así evitar perder tiempo moviendo el equipo y acomodando la escenografía. En cuanto a esta, hubo un gran trabajo por parte del equipo de arte para evitar problemas de continuidad en cuanto a los objetos que salían en el plano. También fue fundamental tener un registro de qué tomas habían quedado bien, tanto en lo visual como en lo sonoro.

Para las jornadas de grabación, todo el equipo llegaba a la locación 2 horas antes que la hora citada a los actores, nos dividíamos en subgrupos, mientras una parte armaba la escenografía, otra iba a buscar los equipos alquilados. Luego, durante la grabación también, mientras quienes tenían roles directos con la grabación se encargaban de ello, un grupo se encargaba de ayudar a los actores con el vestuario, y otro grupo preparaba las mesas para el almuerzo.

Este trabajo requirió compromiso de todas las partes del equipo, a todas las grabaciones asistían todos los integrantes, gracias a ello fue el gran resultado que obtuvimos.

· Descripción del proceso de realización

En este aspecto fue importante tener una idea disparadora que realmente nos gustara, ya que eso funcionó como motivación para la creación del corto en su totalidad.

En cuanto a la etapa de guion, supimos aprovechar mucho los tiempos y los consejos de la cátedra. Aunque teníamos muy pocos conocimientos sobre cómo se lleva adelante este proceso, acudimos a todas las clases y tratamos de ir avanzando semana a semana para llegar al producto que esperábamos.

De esta manera, comenzamos a desarrollar a nuestros personajes, y al espacio donde se encontrarían. Teníamos la fórmula persona-persona-café, pero faltaba volverlo interesante. Hipólito, que adquirió su nombre luego de tener definida su historia y su personalidad, sería un joven tímido, introvertido, pero con un talento muy definido: la ilustración. Al momento de contar su historia quisimos crear un mundo alrededor de su persona y sus dibujos. Era importante que dentro de la sencillez de la situación se destacara ese toque mágico que atravesaba a Hipólito y sus dibujos, otorgando de esa manera un peso importante a los personajes que él creaba en su cuaderno.

Cuando decidimos esto, surgió la idea, y casi la necesidad, de darle vida a esos dibujos para poder lograr la creación de este mundo en el cual se encontraría envuelto el protagonista.

¿A quién conocería Hipólito? ¿Por qué llamaría su atención? Eran interrogantes que nos hicimos en la previa de la creación de Amapola. Durante un tiempo no estábamos seguros del género de este personaje, la edad, y la forma en la que se incorporaría a la historia, pero de a poco fuimos dándole forma.

Amapola sería tanto para Hipólito, como para los espectadores, una chica tranquila y misteriosa. Desde la escritura del personaje queríamos que Amapola pudiera generar un fuerte impacto desde el momento que aparecía en escena, ya que tenía que crear un quiebre en el desenvolvimiento de la situación. Desde la delicadeza y la elegancia Amapola captaría la atención del nervioso, algo torpe, y enamoradizo Hipólito.

La idea de que ella se convirtiera en una inspiración, casi una musa, para que él ampliara ese mundo que llevaba ilustrando, era una decisión tomada desde los inicios del proceso creativo. Las ideas sobre dónde y cuándo ocurriría la historia fueron fluctuando a lo largo del proceso creativo. En principio pensamos en contar la historia de Hipólito desde diferentes espacios, su casa, su taller, su camino diario al café, hasta que decidimos que sería más interesante, o al menos más cercano a lo que queríamos generar, hacerlo todo en un mismo lugar.

Otra decisión a tomar era si íbamos a contar los hechos en varios días diferentes, o si todo sucedería el mismo día, que terminó siendo la decisión final.

Por último, discutimos sobre si lo que nos interesaba mostrar era el encuentro, la charla o el desarrollo del vínculo. Finalmente optamos por contar la historia de cómo estos personajes tendrían su primer acercamiento. Cuando tuvimos establecidas estas cuestiones, fue unánime la decisión de trabajar en una cafetería que diera sensación de calidez, armonía, un espacio casi parisino. Cuando decidimos esto, llegó lo que para nosotros fue el desafío más grande. Pensar el desarrollo del conflicto, definir las fuerzas, y encontrar motivos suficientes para que el encuentro entre Hipólito y Amapola no se concretara con tanta facilidad.

Desde la cátedra nos ayudaron mucho en este sentido ya que nos recalcaban la importancia de volver interesante esta historia, y aún así mantener la verosimilitud de los hechos intacta. Para eso, desde el guion, redactamos las escenas poniendo especial atención al vínculo que se generaba con el protagonista, intentando mantener la expectativa siempre alta y jugando con los giros inesperados dentro del entorno. Así tomamos elementos de la cafetería, potenciados por la personalidad de nuestro personaje, jugando también con el mundo de los dibujos, para crear una serie de problemas que, de una manera hasta un tanto graciosa, se interponen entre Hipólito y su deseo de acercarse de alguna manera a Amapola.

Con todos estos parámetros decididos, el resto de las decisiones fueron más sencillas porque responden a nuestras intenciones ya establecidas.

Las puestas de cámaras y uso de espacios, que en principio se adaptó al lugar que conseguimos para grabar, formaron parte de una búsqueda poética en el contar de las cosas. Trabajamos muchos planos detalles, encuadres que resultan bonitos a la vista, primeros planos, secuencias muy fluidas, y demás para dar este efecto íntimo y romántico.

Uno de nuestros trabajos más difíciles, pero a su vez mejor logrados, fue la búsqueda estética, ya que el espacio que conseguimos alquilar era un bar birreria, y cumplía con todas las características de un sitio donde la gente va con amigos a la noche a tomar cerveza y consumir comida rápida, muy alejado al escenario en el cual nosotros imaginamos. Así se llevó adelante un gran trabajo de investigación por parte del equipo de dirección y dirección de arte para que, teniendo en cuenta nuestro limitado presupuesto, esa birreria dejara de existir y se transformara en un tranquilo y familiar café.

La dirección de los actores fue otro punto complicado, ya que tanto protagonistas como personajes secundarios y extras no tenían conocimientos actorales. La realidad es que hubo un proceso de *casting* pero se vio superado por la disponibilidad horaria del equipo, los actores y el espacio donde alquilábamos.

Aun así, los resultados fueron bastante buenos y quedamos muy conformes. Una de las ventajas dentro de nuestro guion era que los personajes no tenían casi diálogo, sino que durante muchas escenas lo que sucedía era totalmente visual y físico, lo cual fue más fácil de dirigir y de actuar.

Otras escenas si tenían mayor complejidad y requirieron de una coreografía previa y de unas cuantas pasadas de ensayo para quedar bien.

El equipo de postproducción estuvo muy presente también en los rodajes y su participación fue crucial ya que guiaron mucho el proceso y las decisiones que se iban tomando para no generar demasiados problemas a futuro.

Un aspecto muy importante a tener en cuenta para nosotros era el uso correcto del cuaderno donde posteriormente aparecen las animaciones.

• Descripción del proceso de postproducción
La posproducción fue un punto fundamental en el desarrollo del proyecto, ya que le terminó de dar la identidad que necesitábamos al cortometraje.

El montaje, en la forma en la que se llevó a cabo, dio ritmo a la historia, y de no haber sido así podría haber resultado muy aburrido mirar un corto de más de diez minutos donde casi no hay diálogo. A su vez, en esta instancia, se logró la animación de las ilustraciones que para nosotros representa uno de los puntos de valor más altos de nuestro trabajo.

Por otro lado, el trabajo del color dio esa calidez que siempre tuvimos en mente a la hora de proyectar nuestra idea, y el uso de los colores dio vida a aquello que queríamos transmitir.

En cuanto a la banda sonora, fue mucho el trabajo que se realizó en post producción, ya que se agregó la música, los sonidos foley que se grabaron por separado y requieren de mucho trabajo, la voz de los personajes ilustrados realizada por una actriz de doblaje, y el trabajo puesto en la edición de los sonidos grabados durante el rodaje.

Otro trabajo del cual quedamos muy orgullosos fue el de los títulos y los créditos, ya que reflejan la estética y la esencia de nuestra historia.

• Procedimientos de ajustes y correcciones
Este es un punto fundamental en la producción del corto final. No solo durante el desarrollo del mismo, sino desde los trabajos anteriores fueron muchas las herramientas que fuimos adquiriendo gracias a *feedback* de los docentes.

En cuanto a la preproducción fue muy importante darle el peso que se merece esta instancia porque te ahorra muchas horas de trabajo extra, inconvenientes o factores inesperados que suelen aparecer si no tenés en cuenta estos primeros momentos del desarrollo.

Por otro lado, en el mismo rodaje fuimos aprendiendo mucho, ya que era la primera experiencia de todos haciendo un trabajo de esta índole. Y uno de nuestros objetivos fue siempre llegar al martes (día de cursada) con algo para mostrar, ya sea avances visuales, sonoros, o de cualquier tipo, ya que queríamos aprovechar el momento de corrección como sea.

Existió una diferencia abismal entre el primer rodaje y el último, donde ajustamos tiempos, nos volvimos más efectivos, tuvimos una mirada más crítica, y fuimos más conscientes de nuestras decisiones gracias a las herramientas que habíamos adquirido.

Fue importante en esta instancia aprender a manejar las frustraciones para no caer en la desmotivación y poder sacar provecho y un aprendizaje de cada corrección y cada error.

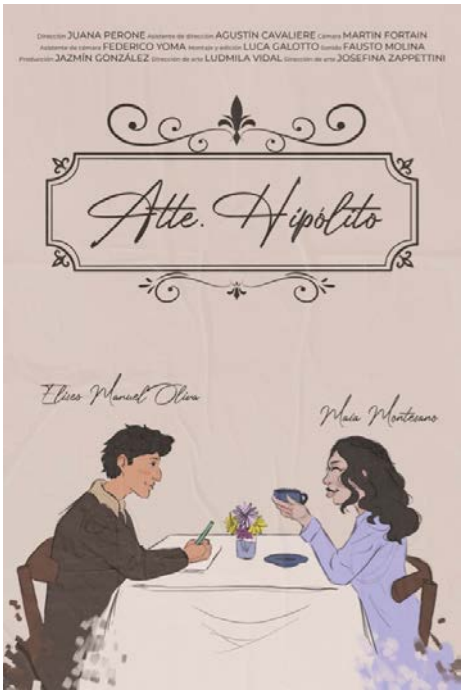
• Conclusiones respecto al producto obtenido y a la experiencia adquirida

Productora: En lo personal la experiencia fue muy gratificante, por momentos fue estresante, pero en retrospectiva fue un trabajo muy interesante, nunca había desarrollado un rol similar. En cuanto al grupo, tanto del equipo del corto, como el equipo de productores de la muestra final, fue muy ameno la organización y división de roles, cada persona cumplió con lo que se comprometió, y se llegó a un resultado que superó mis expectativas.

Directora: En mi experiencia como persona y como estudiante haber podido llevar adelante la dirección de este proyecto fue muy satisfactorio. La manera en la que se manejó el grupo fue muy acertada, ya que todos supimos potenciar nuestras fortalezas y combinarlas de manera que estuviéramos todos de acuerdo y conformes con lo que estábamos haciendo, y a su vez cada uno pudiera dar el 100% de sí mismo ya que disfrutaba de su rol y se sentía importante haciéndolo.

Desde un análisis más personal, como fanática de la industria audiovisual y de la producción nacional, el poder haber realizado un producto desde la universidad pública, gratuita y de calidad, me llena de orgullo.

Al momento de presentar los cortos frente a nuestros compañeros, amigos y familia, resalté la relación con nuestros docentes, ya que considero muy importante en el desarrollo de la materia, la cuestión personal del equipo de la cátedra, porque, como dije aquel día, te enseñan mientras te tratan de igual a igual, lo cual te genera una confianza y una seguridad que permite que lleves adelante tus proyectos con mayor motivación, y no te deja caer en el ejercicio de ejecutar los trabajo con el fin de que al docente le guste, para conseguir una aprobación, sino que te llevas un producto que realmente te representa y responde a lo que vos querías lograr.



• Conclusión

Desde la cátedra, entendemos la realización audiovisual como un proyecto donde convergen diferentes talentos, puntos de vista, modos de trabajo y las diversas sensaciones que acompañan a cada ser humano en condiciones de trabajo, a veces tranquilas y otras veces bajo mucha presión. En ese sentido, consideramos que el producto final tiene la misma importancia que transponer cada fase manteniendo la capacidad de trabajo en grupo.

Nuestra evaluación, además de verificar la aplicación de las herramientas tecnológicas y las técnicas narrativas al servicio del audiovisual, pone el foco en la versatilidad de los estudiantes para adaptarse y adaptar la obra a situaciones imprevistas o sugerencias de un mejor funcionamiento de la misma. Hacemos un acompañamiento de cada grupo, intentando que los estudiantes puedan llevar a cabo su idea inicial de la mejor forma posible cumpliendo los objetivos narrativos, funcionales, poéticos y estéticos.

El trayecto total de este proyecto final, comienza con ejercicios que nos permiten hablar de las herramientas técnicas aplicadas a los elementos narrativos audiovisuales. Estas prácticas ponen a los estudiantes frente a desafíos básicos donde pueden comprender si estas decisiones funcionan o no, en relación al sentido que se proponen generar.

El trabajo final implica pensar ideas narrables y posibles, seleccionar aquellas que el grupo considere viable, desarrollarlas como guion a partir de las devoluciones semanales de los docentes. Luego ingresan al periodo de preproducción donde comienzan a pensar, buscar y elegir los escenarios y locaciones posibles, entrevistar actores y actrices considerando quienes se ajustan a tal o cual papel. Procuran el presupuesto y organizan la logística del rodaje (alquiler de equipos, traslados, armado de escenografías básicas, obtención de vestuario, contacto con maquilladores, permisos y solicitudes, gestión del tiempo, etc.). Realizan el rodaje y obtienen el material (imagen y sonido) para luego, en la postproducción darle forma a la pieza audiovisual. En esta instancia también trabajan definiendo una estética de títulos, posters y otros materiales de difusión para redes. Finalmente, todo concluye en una muestra grupal en donde se invita a actores, familiares y amigos que han seguido de cerca (y muchas veces han participado en) el recorrido. Como un plus, algunos trabajos se animan a participar en festivales de cortometrajes.

Ficha técnica

Título: Atte. Hipólito

Tipo: Audiovisual, Cortometraje

Dirección: Juana Perone

Producción: Jazmín González

Asistente de dirección: Agustín Cavaliere

Dirección de fotografía y Cámara: Martín Fortain

Asistente de Cámara: Federico Yoma

Sonido: Fausto Molina

Edición de Sonido: Ricardo Fernández

Dirección de arte: Ludmila Vidal – Josefina Zappettini

Montaje: Luca Galotto

Animación: Ludmila Vidal

Guión: Juana Perone - Jazmín González - Agustín Cavaliere - Martín Fortain - Federico Yoma - Fausto Molina - Ludmila Vidal – Josefina Zappettini - Luca Galotto

Elenco: Maia Montesano – Eliseo Manuel Oliva – Catalina Gil Tudor – Agustina Gil Tudor – Ciro Valentín Viu – Malena Cocozzella – Martina Zappettini – María Emilia Cazalet

Doblajes animación: María Gimena Magica Castro

Duración: 11:25 min

Año de realización: 2023

Integrantes de la cátedra

Alejandro Seba (titular) – María Elena Reyes (Adjunta) – Lisandro Peralta (JTP)

Bibliografía

• Aumont, Bergala, Marie, Vernet. (1996). Estética del Cine. Paidós; Buenos Aires.

• Crittenden, R. (1983). Manual de edición cinematográfica. Universidad Nacional Autónoma de México, México.

• Eisenstein, S. (1986). La forma del cine. Siglo XXI; Buenos Aires.

• Espinosa, L. - Montoni, R. (1998). Había una vez... como escribir un guion. Kliczkowski Publisher CP67; Bs. As.

• Sánchez, R. (1991). Montaje Cinematográfico. Arte de movimiento. Aquis Gran Edic.; Chile.

• Seba, A. (2020). “Diseño Sonoro para Cine. El proceso de realización sonora, entre la técnica y el arte. Inédita.

EL ARTE DE LA ESTRATEGIA

Candela Molla Klein - Julio Schinca
Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Artes

Resumen

El siguiente trabajo se propone invitar a explorar las relaciones entre la música y la política. Atendiendo especialmente a cuáles son las narraciones que se imponen desde el Estado, entendiendo al mismo como una maquinaria que construye ciertos consensos dentro de la sociedad. Y por otra parte cual es la producción sonora que se inscribe dentro de la trama de poder, poniendo la lupa en la forma que adquieren las mismas. Se tomará como ejemplo la dictadura de 1976 teniendo en cuenta como fue esa relación durante la misma. Se extraerá de ese periodo ciertos recursos retóricos, puestos en relieve en la tesis doctoral de Mara Favoretto, en donde habla de alegoría e ironía en el la dictadura de 1976. El tiempo histórico elegido es el de la dictadura debido a que fue uno de los momentos donde se ejerció de manera explícita el control sobre la cultura. Al visibilizar este control tal vez podamos replantearnos cual es el lugar que ocupa la producción sonora en el presente. Poniendo en valor a la música popular como aquella que tiene el poder de interpelar a las masas y construir su propia narración capaz de interceder en el debate publico.

Palabras clave

Música, política, poética, recursos retóricos, metáfora.

«Charly García era un estratega en el campo de batalla de la cultura, no un héroe, menos un mártir»

Sergio Pujol-Rock y Dictadura

La música y la política tienen múltiples puntos de encuentro. No se pretende abordar todos ellos en el siguiente trabajo, pero si podemos advertir que esta relación existe y que en cada época se establece un corpus de producción sonora que nos dice algo del momento histórico en que fue concebida. Este "mensaje" por llamarlo de alguna manera, no es lineal, incluso se nutre de aquellas cosas que no son explicitas. Tiene la característica de tomar un carácter oblicuo. Abel Gilbert en Satisfaction en la ESMA lo explica de la siguiente manera:

> Una sociedad se refleja en su producción sonora no como mera transposición. Si a través de síntomas o detalles que nos ayudan a detectar pliegues inadvertidos debajo de la maquinaria consensual, aquella que organiza lo decible, lo narrable, opinable y lo que se debe callar. (2021 p. 17)

Dentro de esa maquina consensual el Estado aparece como uno de los actores de mayor jerarquía, ostentando el poder que le permite organizar "lo decible". Ricardo Piglia, bautiza al estado como la maquina de narrar añadiendo que «El Estado no puede funcionar sólo por la pura coerción, necesita lo que Valéry llama fuerzas ficticias. Necesita construir consenso, necesita construir historias, hacer creer cierta versión de los hechos» (R. Piglia, 2001, s.p.)

Para la construcción de estos relatos, el poder se basa en ciertos recursos retóricos, poéticos. Mencionaba también el escritor que los servicios de informaciones «manejan técnicas novelescas y eficaces que la mayoría de los escritores argentinos.» (Piglia en Favoretto, 2014, p.38) Imponen un cierto lenguaje, la utilización de la metáfora, la analogía.

Entonces ¿Qué lugar ocupa la música frente a esta maquinaria, como se inscribe en la trama de poder?

A modo de ejemplo exploraremos lo sucedido durante la última dictadura de 1976. El plan sistemático que se implemento utilizando el terrorismo de estado no solamente tenía como objetivo la desaparición de personas, sino que también según el propio Videla se pretendía eliminar "Simbólicamente al subversivo" lo cual implicó la desaparición de imágenes, tradiciones, lenguaje, todo tipo de producción cultural. Como mencionamos anteriormente no solo era necesaria la fuerza, sino que, debían implementar un relato que parte de la sociedad civil se pudiese sentir persuadida.

Hay estudios acerca de la retórica militar[1], la cual no será estudiada en el siguiente trabajo. Pero si me parece pertinente tener en cuenta como los militares hablaban con un lenguaje médico, ellos venían a extirpar un cáncer, que era la subversión, siendo la mutilación la única salvación.

> La metáfora del cáncer parecía ser más adecuada que la de otra enfermedad, ya que puede permanecer desapercibido, escondido y propagándose por distintos órganos del cuerpo durante mucho tiempo, sin necesariamente afectar el funcionamiento del organismo. Además, los tratamientos existentes a la fecha del uso de esta metáfora, presentaban efectos secundarios agresivos o indeseados que dañaban el cuerpo de alguna manera, como la quimioterapia, cirugías y radioterapia. (Favoretto, 2009, p. 44)

Uno de los efectos de esta metáfora es la deshumanización. Lo cual generaba adhesión por parte de la sociedad en que había que extirparlos.

La censura y la paracensura fueron los principales instrumentos de persecución. Había un control estatal conformado por intelectuales que hacían una inspección exhaustiva, buscando elementos considerados subversivos. Pero podemos confirmar hace relativamente pocos años de la existencia de estos órganos censores, a partir de la desclasificación de archivos ya que en ese momento era una estrategia que no este claro que iba a pasar el filtro de la censura y que no. «Tácticas de censura: el desconocimiento, que engendra el rumor, las medidas ejemplares que engendran terror y las medias palabras que engendran intimidación» (Sarlo en Favoretto, 2009, p.27)

1 Para ampliar la lectura sobre este tema ir a la tesis doctoral de Mara Favoretto, Alegoría e Ironía bajo censura en la Argentina del Proceso.

Por otra parte «Roffé agrega su idea de la "paracensura", como un sistema formado por organizaciones comunitarias que apoyaban al régimen y actuaban como un "tribunal fantasma"» (Favoretto, 2009, p. 14). Observamos aquí la colaboración por parte de la sociedad civil, que había comprado el relato de los militares, generando que el control se volviera casi absoluto.

Sumamos lo que comenta Alfredo Rosso en el ciclo "Quizás porque" de canal Encuentro que «el relato impuesto desde el estado era que no existía ninguna lista de canciones prohibidas, sin embargo, el trabajando en la radio sabia que ciertas canciones no debían pasarse.» (Rosso, Canal encuentro, 2011, 7` 40``) La prueba fehaciente de que esto sucedía sale a la luz en el año 2009 cuando el Comité de radiodifusión (COMFER) dio a conocer el documento oficial que explicita «Cantables cuyas letras se consideran no aptas para ser difundidas por los servicios de radiodifusión»

La censura llegaba a limites absurdos, incluso comenta que «En esa época pensar era "peligroso". Por ejemplo, las radios censuraron el álbum "Gardel con guitarras" porque, según el interventor de Radio El Mundo, las guitarras eran populares y lo popular subversivo.» (Marián Farias Gómez, 2021, s.p.)

Este nivel de terror sembrado provoco que la autocensura fuera el principal limite a las producciones. Es pertinente añadir que esta metodología "no fue un patrimonio exclusivo de la dictadura argentina, sino un objetivo central de todos los Gobiernos de facto que aniquilaban a Latinoamérica." La idea principal era 'expurgar de contenidos políticos e inmorales' los repertorios de las canciones populares. (Pujol, S. 2022).

El ejemplo de la dictadura nos sirve porque fue un momento donde a pesar de los métodos utilizados por los militares para borrar todo rastro de evidencia, se ve a las claras ese enfrentamiento con la cultura.

Aun así, podemos afirmar que no pudieron desaparecer las canciones. Esto es gracias a que los artistas comenzaron a indagar en los márgenes de lo decible, utilizando ciertos artilugios, trazando algunas estrategias para poder expresar lo que querían "de alguna manera". Pensar en cuales eran las estrategias en ese momento, nos ayudan a pensar que caminos podemos trazar hoy, no como mera transposición, sino que pensar cual es la maquinaria consensual hoy y que nuevas estrategias se pueden implementar desde la música popular.

Vivimos en un momento donde la cultura esta muy atomizada. Hay un nicho para cada subcultura, lo cual profundiza la tendencia al individualismo y a la falta de un sentimiento colectivo, necesario para la construcción de una identidad nacional. La música popular tiene una oportunidad ya que, no solo es un concepto que aglutina géneros musicales, sino que retomar la funcionalidad de la misma que es interpelar a la masa puede ayudar a combatir esa atomización.

Hoy el ataque a la cultura se da por otros mecanismos, principalmente recortes presupuestarios. Por otra parte, hay otros intereses en juego que se quieren imponer desde otras latitudes. La crisis económica, es la excusa para poder imponer las medidas neoliberales que no gozan de legitimidad, debido a que suponen el empobrecimiento de la clase trabajadora. Para esto se profundiza la crisis utilizando mecanismos propios de la doctrina del shock. Naomi Klein explica que «Cuando la gente está centrada en la emergencia, en sus preocupaciones diarias, que no tiene tiempo para proteger sus intereses.» (Winterbottom, M. y Whitecross, M., 2009)

Este ataque a la cultura es un plan para quitarle al pueblo cualquier capacidad de pensarse a si mismo. De esta manera imponiendo medidas que solo van en detrimento de su poder. Despolitizarlo y desproveerlo de identidad.

Un pueblo que conoce su historia, que valora su identidad, que se piensa parte de un colectivo, es un impedimento para la implementación de las medidas neoliberales. Se impone entonces el bombardeo de información a través de los medios tradicionales como así también a través de las redes sociales que traen consigo un nuevo lenguaje, el cual incluye la utilización de la pos

verdad como valor. Estos son mecanismos propios del sistema para barrer con la cultura, lo cual contribuye a borrar la memoria colectiva.

Entonces ¿Qué es hoy lo decible, lo narrable, lo opinable?

Parecería ser que hay ciertos silencios dentro de la maquinaria consensual. Ante la hegemonía neoliberal, no hay mucho para decir. Hay demasiados silencios que paradójicamente se llenan con la sobreinformación. La palabra "política" es demonizada, sinónimo de intereses oscuros individuales. Alejando el si de las tomas de decisión que pueden mejorar la vida de las mayorías.

La música popular, tiene la capacidad de reunir los intereses del pueblo, como así también interpelarlo.

Si el estado es una maquina de narrar el arte puede responde a esa narración. No solo a modo de resistencia. La palabra resistencia implica que la batalla ya esta perdida y uno trata de no replegarse aun mas. De alguna manera, es regalar desde la enunciación el poder, y siempre permanecer subordinado. Transformar la realidad efectiva es posible, sino ¿por qué el ataque a la cultura?

Se vuelve significativa esta anécdota acerca de Serú Giran en tiempos de la dictadura militar "Había que saber nadar en esas aguas y no ahogarse, encontrar los islotes, peñascos de la esfera pública, para fijar un territorio movedizo de lo decible, negociar significados, traficar sutilezas o subrayar lo manifiesto" (Gilbert, A. p. 231).

Hay que encontrar cuales son los islotes sobre los cuales haremos pie en esta nueva dinámica.

Rodolfo Kusch (1955) habla de una estética de lo americano implica lo tenebroso, eso que se esconde por debajo, lo deforme, eso es justamente lo vital

> Lo realmente vital, la vivencia de nuestra miseria política, social, económica y cultural se descarga en un terreno no artístico o sea en la esfera del café, del cabaret o de la calle. De ahí la escisión de nuestro arte por una parte un arte oficial y por el otro, bajo el falso rotulo de popular, está lo gauchesco, la literatura tanguera o el submundo del sainete. (p. 3)

Por otra parte, Belinche (2011) habla de que a lo largo de la historia argentina la educación artística fue por un lado y el mundo simbólico de la población por otro. (p. 8) Podríamos decir que "lo vital" es oculto por la educación formal.

Como estudiantes de la carrera de música popular tenemos la posibilidad de establecer un diálogo entre esos dos mundos. Recuperando la vitalidad de lo americano, de lo argentino.

Gruner (2000) habla en el arte o la otra comunicación de que «el mundo ha perdido el impulso y la curiosidad por el enigma para transformarse en mero espectáculo exterior, sin misterios a descifrar en él» (p. 2) Deviniendo esta falta de curiosidad en un conformismo, en la escasez de auténticos debates y en la merma del pensamiento crítico.

La clave tal vez esté en recuperar ese enigma desde una estética de lo tenebroso que retome los intereses del pueblo, pero que al mismo tiempo tenga la capacidad de interpelarlo. Sin caer en la espectacularización, en la literalidad, en la transmisión. Para eso hay que navegar y prestar atención cuales son los márgenes de lo narrable hoy, pensar en cómo convertirnos en los estrategas en el campo de batalla de la cultura como menciona Sergio Pujol.

Metáfora

«Eso sería la metáfora simplemente. El deseo de decir las cosas de otra manera o con otra pasión, ya que las palabras están gastadas, las palabras son una moneda trivial.» (Borges, J. L. p.15)

La metáfora nos plantea un enigma de por si. Podemos decir que es la materia prima con la

que contamos como artistas para la construcción poética, crea mundos ficcionales. El proceso metafórico genera un paralelismo entre dos imágenes, esta relación no implica una identidad entre las mismas, sino que «Capta un parecido entre dos cosas y los significados de alguna de ellas se adormecen. Eco apunta, se suspenden, se narcotizan.» Belinche, D. (2016). A través de este proceso es que la obra no se presenta como algo dado, sino que hay que hacer un esfuerzo para poder pensar que significado es el que se esta adormeciendo. Por otra parte, Oliveras dice que «La atracción provocativa de muchas obras contemporáneas lleva, no ya a la actitud de dejarse estar frente a ellas, sino a una mirada inquisitiva, cuestionadora y crítica.» (1993)

Entonces podemos decir que es necesario hacer un esfuerzo de interpretación, el cual propicia la divergencia. Es decir, que el debate no se cierra en un mensaje directo, sino que siempre quedara una parte de significado velado, lo cual estimula el pensamiento.

En el caso de la música popular, la metáfora se puede encontrar en las letras donde es muy importante como se canta y donde se ubica. En una línea similar Borges comentaba la importancia de la entonación en un poema. En el terreno musical, lo que el oído fija no es solamente el contenido sino la performance de enunciación, se necesita saber dónde y cuándo utilizar esas palabras. Como se canta, el tono, la variación en el registro, los silencios. Estos recursos interpretativos, tienen una gran incidencia en la construcción poética. De hecho, el uso de ellos puede contribuir a sumar nuevas capas de sentido en la metáfora. Pero no nos olvidemos que la construcción del espacio musical juega un papel que puede contribuir a la afirmación de esa metáfora o cambiar su sentido.

Alegoría

Podemos pensar en las metáforas como orbitas pequeñas que se insertan dentro de un sistema de mayor amplitud el cual da como resultado la construcción alegórica.

Podemos tomar como ejemplo muchos artistas argentinos que a través de la poética y la metáfora han logrado interpelar a su público, pero creo que ninguno lo ha logrado de manera tan masiva y popular como Charly García.

Según Mara Favoretto (2014) Charly García es un alegorista de nuestros tiempos, a grandes rasgos podemos decir que la alegoría es la madre de las figuras retóricas, funciona como una gran metáfora de la vida y un elemento recurrente es la insistencia en visualizar una transformación, por otra parte, subvierte el poder y puede ser un elemento para cuestionarlo.

> Ante un uso intencional del lenguaje con el objeto de manipular la opinión publica, Charly demostró que la misma figura puede ser utilizada para lo contrario, para transmitir ideas que, en lugar de limitar el pensamiento, abran puertas y dejen vía libre a la imaginación y la libre asociación. Desordenó el discurso oficial para ordenar sus ideas. (p.86)

Valiéndose de la alegoría, se refuerza el enigma. Podemos observar la potencia que tiene la poética para subvertir el poder. El ejemplo más claro que tenemos es que en tiempos de la dictadura, las canciones eran capaces de sortear la censura, gracias a esta construcción oblicua.

No obstante, aún teniendo una lectura contextual, el enigma sigue existiendo, la comprensión jamás será completa. Quizás porque quien compone no se propone generar linealmente un mensaje codificado para que otro lo descifre. Las intenciones son variadas y una vez que las canciones llegan a la esfera pública, el autor, pierde el monopolio del sentido.

Retornando con lo expuesto anteriormente cuando el mismo estado es una “máquina de narrar” como lo llamaba Piglia. Este tráfico de sutilezas cobra aún más sentido. «El poder también se sostiene en la ficción», entonces habitar el lenguaje de la ficción se vuelve necesario. Implica una toma de posición de una manera estratégica, para poder subvertir el poder, para desordenar el

discurso oficial. «La dictadura quiso limitar el léxico de los argentinos, para poder así controlar el pensamiento.» (Favoretto 2014).

Alicia en el país, es un gran ejemplo acerca de la construcción de la alegoría, siendo una gran metáfora acerca de la dictadura, la cual no muchos supieron apreciar en su debido momento. Era un riesgo ser más explicito con lo que quería decir. «No cuentes que hay detrás de aquel espejo no tendrás poder». (García, 1980, 2`05` `)

Al mismo tiempo en un movimiento de ajedrez subvierte el poder y de alguna manera termina reflejando lo que había detrás de aquel espejo.

El análisis que hace Favoretto, al ser doctora en letras se concentra en las letras de las canciones. Pero, no nos podríamos imaginar las obras de García como poemas, quizás quedarían encerradas en un reducto de público más pequeño. La música, no es solo subsidiaria a la letra, no esta ahí para acompañar la musicalidad de las palabras. La música y la letra son inseparables a través de los sonidos es que también se produce una unidad de sentido poético, que a su vez admite múltiples interpretaciones.

Al escuchar una música se produce una «relación cómplice, subjetiva y afectiva entre el compositor y su oyente que es individual y colectiva, ya que este último comparte el objeto de su afecto con sus pares.» (Favoretto, 2014 p. 19). Esta relación delega en cierto punto la construcción de una unidad de sentido poético en un otro. Dejándole lugar para que ponga en juego su propia subjetividad, que al mismo tiempo implica detener por un instante el automatismo, generando así un espacio para el pensamiento.

Por otra parte, esta comunión, que afirma la pertenencia a un grupo con el cual se comparte la identidad, es de una necesidad imperiosa en tiempos donde el individualismo es puesto como valor. «El arte no da certezas, no es tranquilizador, perturba, genera incertidumbre» (Belinche, 2016)

Fletcher acerca de la alegoría, menciona que la misma «ingresa cierto grado de certezas». (Favoretto, M. p.85). Quizás una de las certezas que el arte nos viene a traer es que hay un misterio, que existe la ambigüedad y nos propone encender la búsqueda para encontrar aquello que no estamos viendo, de esta manera nos perturba y genera la incertidumbre.

A propósito de García, me llamo la atención esta afirmación. La misma realiza una analogía entre las letras alegóricas y la forma de producción que nuevamente amplía la discusión:

> Su música se caracteriza por un modo de grabar en capas superpuestas acordes, melodías y polirrítmias que constituyen un bloque en el cual "ningún sonido puede distinguirse a simple vista" (Dente 19). Resulta interesante esta descripción de la particularidad en el estilo de grabación de la música de García en el contexto en el que es analizada su producción durante la dictadura, ya que la alegoría también presenta este modo de significación en estratos. (Favoretto, 2009)

La forma en que ambas cuestiones van de la mano habla de como esas capas de sentido pueden seguir propiciando la discusión y el pensamiento.

Ironía

Como recurso poético reconoce la existencia de otro, toma el discurso del otro y se posiciona a favor o en contra, pero no es indiferente. Por otra parte, implica la toma de posición, porque no

solamente hay que leer el contexto para su interpretación, sino que la complicidad con el artista se da si el mismo se encuentra comprometido con esa posición política.

El caso expuesto en «y era tu diversión burlarte de los ilusionistas» (Serú Giran, 1982, 0`46``) no solo le devuelve la incredibilidad como respuesta a sus trucos Favoretto) sino que también los vuelve una victima de esas burlas. Y aun así la interpretación no se cierra allí, produce una revolución creativa, es una figura dinámica que admite nuevas búsquedas.

Elipsis

Como ultimo, pero no menos importante creo que es interesante, tanto en la música como en el arte pensar en los silencios.

¿Cuales son los espacios que dejamos para que el publico llene? ¿Que es aquello que se puede entender con el contexto? Pero también ¿cuales son las ausencias que quedan afuera de manera tan adrede que se terminan personificando?

Una propuesta

Se trata entonces de ir a buscar el enigma, a través de la poética. La contratapa de Dos veces junio de Martin Kohan dice «la ficción es el mejor lenguaje para decir la verdad, quizás el único.» (2002) En tiempos de posverdad, recordar las palabras de Piglia en Tres propuestas para el próximo milenio, acerca del rol del escritor, pero fácilmente trasladable a otras artes

> Me parece que esta noción de la verdad como horizonte político y objeto de lucha podría ser nuestra primera propuesta para el próximo milenio. Existe una verdad de la historia y esa verdad no es directa, no es algo dado, surge de la lucha y de la confrontación y de las relaciones de poder. (Piglia, 2002)

Por lo tanto, me pareció más coherente con el trabajo, continuar con una producción propia. Intentando en el proceso brumoso de la misma poder posicionarme desde una mirada situada, a través de la alegoría como excusa para escribir la letra y las metáforas sonoras para generar las imágenes ficcionales. Para poder de esta manera construir una unidad de sentido que admita diversas interpretaciones.

Análisis producción

Link a la producción:

https://drive.google.com/file/d/1hfA-jpKhiBsVrniLCOz_HaTdBOKfljXZ/view?usp=sharing

Intro

Comienza con un arpegio de F#m en 2da inversión en 4/4. Con un delay para enfatizar la sensación de repetición un tanto caótica. Sobresale como figura una melodía con un movimiento cromático. La idea era generar un ambiente de extrañamiento, utilizando por un lado el sonido de un piano acústico procesado de forma tal que no parezca que fue tocado, sino que se escuche que fue modificado "artificialmente".

Parte A

La estrofa comienza con "Desperté en otro lugar" Por lo tanto decido reforzar ese cambio de lugar situando la canción en G lidio.

La canción se estructura desde un acorde de Gmaj7 9 #11. Esta estructura se mantiene, pero lo que van variando son los bajos por lo tanto se van resignificando los intervalos:

Gmaj7(#11) | Gmaj7(#11) | Dmaj7 | A (6/9) |

Gmaj7(#11) | Gmaj7(#11) | Dmaj7 |A (6/9) |

G#m11 | G#m11 |Gmaj7(#11) | Dmaj7 |

| A (6/9) |G#m11 | G#m11 |Gmaj7(#11) |F#m7 ||

Para la letra intente generar una alegoría prestando especial atención a la posibilidad de utilizar las metáforas como órbitas que generen multiplicidad de asociaciones pero que puedan convivir a la vez. (Favoretto, M. 2014). Es decir, generar diversas capas de sentidos que dejen un lugar a quien escucha para generar su propia interpretación.

El objetivo de este análisis no es explicar la letra debido a que caería ante una contradicción entre lo expuesto anteriormente, en cuanto a generar un espacio para el pensamiento, procedo a hacer una interpretación propia para poder ilustrar mejor el sistema de órbitas. No esta demás decir que la interpretación no se agota allí.

Por ejemplo:

"Desperté en otro lugar, un bosque y un lago artificial"

Podría referirse a el bosque de La Plata, pero a su vez fue una referencia a "el Otro lugar" de la novela Nuestra parte de noche de Mariana Enríquez. Este lugar en la novela, es una especie de submundo sombrío, en el cual los personajes principales viajan, en busca de solucionar ciertas cuestiones del presente. El lugar en cuestión es parecido a un entorno natural, pero al mismo tiempo incluye ciertos elementos que generan la sensación de agobio, de que lo que se esta viendo no es real. Tiene la particularidad de que allí no se puede respirar por mucho tiempo.

Todas estas interpretaciones no se cancelan entre ellas. De hecho, el diálogo entre ellas crea nuevas órbitas que permiten nuevas capas de sentido para la interpretación.

Por otra parte, me interesaba la idea de hablar desde la primera persona, para poder generar una relación más intima con quien escucha. No con el fin de contar un relato personal, sino que, al no tener muchos datos sobre quién es el personaje principal, este puede ser imaginado libremente por quién escucha, facilita la idea de ponerse en la piel de este personaje.

Interludio

Me interesaba luego de la primera estrofa generar una ruptura de espacio y tiempo ficcional. Por eso es que tomé la secuencia de acordes, la toque con un piano eléctrico y la puse en reversa. Quedando así modificado el timbre del instrumento, dando la sensación de estar tocado por unas cuerdas, como así también el orden de la secuencia, queda exactamente al revés. La idea de esta ruptura era que funcione como una metáfora de vuelta al pasado o ¿al futuro? Para enfatizar coloque la voz de Charly García diciendo “Un clima así medio de un pasado y un futuro”, ya que en esta parte me parecía necesario explicitar esta idea.

Parte B

La “Máquina del tiempo” metaforizada en el interludio nos deja en otro lugar el cual se construye por los acordes [Bm7 | Bbmaj7]. En la letra hay una enumeración de acontecimientos los cuales pueden tener relevancia en el contexto actual de nuestro país como así también en el pasado.

Parte A´

Retorna la misma armonía y la letra tiene algunos cambios. La intención era plantear esta confusión entre pasado y presente como un “gualicho”, si bien en la jerga popular se refiere a un “mal” que alguien te puede hacer, para los tehuelches, el gualicho es una especie de diablo que habita en los lugares desolados.

Final

Vuelve el sample del piano en reversa, pero esta vez sin la batería ni el bajo presentes, generando un vacío. Sume igualmente la voz de Estela de Carlotto, entrecortada, ya que el audio original decía:

“Estos quieren convertir a la Argentina en un Páramo”.

Me pareció una manera para darle una conclusión al trabajo reforzando con una voz conocida en el oído popular, además de utilizar la palabra “Páramo” la cual refiere en este contexto a un lugar desolado.

A continuación, dejo la letra completa de la canción para facilitar la escucha:

Gualicho

Desperté en otro lugar
Un bosque y un lago artificial
El aire es denso
Pero ya, yo ya no necesito respirar

(Tiene todo un clima como de pasado y de futuro)

Volví caminando hasta mi casa
Me encontré en el camino
con perros que me hablaban
Delirios y una risa macabra
Mientras tanto en la nuca
un motor me respiraba

Desperté en otro lugar
El gualicho se puede desarmar
Con un amuleto
Hecho de este suelo

(Para después transformar la Argentina en un Páramo)

Conclusión

El hecho de estar situada en América Latina, mas precisamente en Argentina, en los tiempos actuales no es un dato anecdótico para este trabajo, sino fue lo que motorizó el desarrollo del mismo. La preocupación por la pérdida de identidad, el ataque por parte del estado y de los medios hacia el arte y la cultura, el adormecimiento del pensamiento al cuál nos someten las reglas del juego en el presente, fue la excusa. Pero sabiendo que al mismo tiempo en el arte y sobre todo en la música popular se puede encontrar una respuesta para poder despertar el pensamiento, sin incurrir en respuestas elitistas.

La intensión de esta búsqueda de sentido era la de empezar a encontrar esas “islas” donde hacer pie. Muchas veces nos es mas sencillo explicitar todo lo que no es el arte o lo que no es la música popular porque se trata de una materia abstracta que justamente trabaja con lo inefable. Pero tal vez para empezar a construir sea necesario poner ciertas palabras, que no pretenden cerrar el debate. Sino que, justamente a través de la poética y la metáfora se puede generar un espacio para el pensamiento, delegando en parte, la responsabilidad del sentido a quien escucha, promoviendo una complicidad entre autor y público.

Por otro lado, retomando la cita del principio la poética nos permite utilizar ciertos artilugios,

con la metáfora como materia prima, para “saber nadar en las aguas”. Dependiendo de las decisiones que se tomen sobre qué, cómo y cuándo se dice lo que se quiere decir, es la consecuencia que tendrá.

Lo cual es una manera de hacer política. La política tiene mucho del arte, por lo tanto, tal vez sea interesante tomar estos rasgos en cuenta. En nuestro país son muchos les artistas tomaron y toman ese rumbo. De hecho, el presente trabajo es posible gracias a músicos y músicas que se instalan en esta tradición, compartiendo su producción con el pueblo.

Creo que es una herramienta que como artistas tenemos a disposición y nos ayuda a intervenir en la realidad aportando una mirada crítica sin tener que utilizar la confrontación directa. En un momento donde el debate público está atravesado por la descalificación o deshumanización de un otro, la violencia, las operaciones mediáticas, es importante tomar otras decisiones para poder formar parte de esos debates.

Recuperando el misterio, el enigma desde una mirada situada, se puede hacer a través de la poética en arte y la metáfora es que se nos permite convertirnos en estrategas, en evitar la literalidad y sortear de manera elocuente las cuestiones del presente.

Al elegir el formato de la producción, hay material que ha quedado por fuera de la investigación, por lo tanto, es de mi interés en un futuro que este trabajo sirva como un puntapié inicial para seguir investigando acerca de los diálogos entre la música popular y la política.

Por último, plantear que, «ante situaciones de censura y represión aplastantes, las figuras literarias y los sistemas culturales reaccionan en formas variadas, creativas, dinámicas, renovadas e inesperadas, como si fueran organismos que evolucionan y se adaptan a un nuevo medioambiente hostil.» (Favoretto, 2009)

Pero hoy nuestro contexto no es ese, estamos tal vez ante una falsa ilusión de libertad donde el mercado impone su propio ritmo. Tal vez sea pertinente inventar nuevos recursos ante un nuevo contexto.

Referencias

Belinche, D. (2016). *Arte, poética y educación*. Papel cosido. http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/pdf/libros/Arte%20poetica%20y%20educacion.pdf

Borges, J. L. (2001). *La metáfora*. Seis conferencias. Crítica.

Canal encuentro (2011). *Quizás porque: Rock y dictadura* https://www.youtube.com/watch?v=0lJrmbv1Y_0&t=556s

Farías Gómez, M. (24 de marzo de 2021) *Día nacional de la memoria por la verdad y la justicia*. Inamu. https://inamu.musica.ar/diadelamemoria

Favoretto, M. (2014). *Charly en el país de las alegorías*. Gourmet Musical.

Favoretto, M. (2009). *Alegoría e ironía bajo censura en la Argentina del Proceso*. School of Languages and Linguistics Faculty of Arts
The University of Melbourne

García, C. (1980). *Canción de Alicia en el país* [Canción]. En Bicicleta. SG discos.

García, C. (1980). *No llores por mí, Argentina* [Canción]. En No llores por mí, Argentina. SG discos.

Gilbert, A. (2021). *Satisfaction en la ESMA*. Gourmet Musical.

Gruner, E. (2000). *El arte o la otra comunicación*. https://blogs.ead.unlp.edu.ar/bellasartesestetica/files/2011/10/el-arte-o-la-grc3bcner.pdf

Kohan, M. (2002). *Dos veces junio*. Sudamericana.

Kusch, R. (1955). *Apuntes para una estética de lo americano*.

https://docs.google.com/file/d/0ByZLRg6onapbeTJUTHZjTHEtdWc/view?resourcekey=0-CRHBXpyD8AQuxrovI5kjrA

Oliveras, E. (1993). *La metáfora en el arte*. Siglo XXI

Piglia, R. Rozitchner, L. (2001) *Tres propuestas para el nuevo milenio y cinco dificultades*. Fondo de Cultura Económica

Pujol, S. (2005). *Rock y dictadura*. Emecé editores.

Vitolla, V. (24 de marzo de 2023). *La dictadura militar argentina y la censura: del Rock Nacional al Nuevo Cancionero del folklore*. Página 12. https://www.pagina12.com.ar/410446-la-dictadura-militar-y-la-censura-de-la-musica-popular-argen

Winterbottom, M. y Whitecross, M. (directores). (2009). *La doctrina del shock* [Película]. Renegade Pictures.

EL FIN DEL MUNDO: UNA REFLEXIÓN SOBRE LOS LÍMITES

Carlos Galdeano - Julio Schinca

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

Resumen

El presente trabajo busca abordar la poética en la canción «El fin del mundo», que fue arreglada en el año 2022 en el marco de la asignatura Producción y Análisis Musical V, como trabajo final de la Licenciatura en Música orientación Música Popular. La obra busca cuestionar la idea de que «el mundo» se agota en el centro a partir del uso de la ironía, de paralelismos en la relación centro-periferia a nivel continental y nacional, y de referencias culturales ligadas tanto a la cultura popular norteamericana como a la cosmovisión cristiana. Como parte de las referencias previamente mencionadas, se incluyen obras de ciencia ficción, bandas sonoras de películas *western*, géneros musicales como el *country* y el rock and roll, el timbre del órgano y la temática del diluvio universal.

Por otra parte, el trabajo también contempla el análisis del proceso de producción de la obra y de los aspectos formales, texturales y tímbricos en relación a la intencionalidad poética de la canción.

Palabras clave

Música popular, producción y análisis musical, canción, poética, rock.

Introducción

En el siguiente trabajo se abordará la poética en la canción «El fin del mundo», la misma fue compuesta por mí en el año 2021 y arreglada en el marco de la realización del Trabajo de Graduación para la obtención del título de Licenciado en Música con orientación en Música Popular (FdA-UNLP). A lo largo de este análisis se hará hincapié tanto en los recursos tímbricos y texturales empleados como en la relación entre la letra y la música, en ambos casos en función de la intencionalidad poética de la obra.

Para llevar a cabo esta producción se tomaron como referencia obras de ciencia ficción y sonoridades ligadas a la cultura norteamericana que fueron difundidas a nivel global, entre las que se incluyen las bandas sonoras de las películas western y géneros que forman parte o son considerados como antecedentes de la cultura rock (Keir Keightley, 2006) como el rock and roll, el folk, el country, el rockabilly o el jazz.

Respecto a la cultura rock Keightley (2006) menciona:

> Si bien es cierto que frecuentemente se habla del rock como un género musical, resulta más útil abordar el asunto considerándolo una cultura musical en sentido más amplio. Ni que decir tiene que hay sonidos y estilos particulares que en determinadas circunstancias resultan privilegiados, situándose en el «núcleo» o en la esencia del rock. No obstante, como ya veremos, la cultura rock engloba y trasciende los diversos géneros y estilos musicales. En décadas recientes, los géneros y estilos que han sido incluidos bajo la rúbrica del «rock» han cambiado ostensiblemente. (p. 1-2).

Pese a la diversidad de géneros o estilos que abarca esta cultura musical, es posible caracterizar la sonoridad del rock and roll, qué Santiago Romé (s.f) entiende como rock clásico, de la siguiente forma:

> Podemos mencionar también como característica una orquestación que posee como resultante una sonoridad estridente tal vez más asociada al paisaje sonoro urbano, mayormente compuesta por batería, contrabajo o bajo eléctrico, guitarras electroacústicas o eléctricas, piano y, en muchas ocasiones, saxos (p. 5).

Es importante tener en cuenta que tanto el género cinematográfico western como el rock, desarrollados inicialmente en EUA, han adoptado características propias en otras regiones del mundo, por lo que dichas «versiones» distan de ser una mera copia de la norteamericana. A modo de ejemplo, es posible mencionar el *spaghetti* western en Italia o el rock argentino en nuestro país.

Otro aspecto a considerar en la obra es el trabajo con los materiales, que de acuerdo con Mariel Ciafardo, Patricia Medina, Margarita Dillon y Corina Arrieta (2019):

> (...) ya no se consideran un simple soporte de la forma, sino una de las decisiones esenciales de la realización, en la medida en que la producción artística consiste en un proceso dialéctico entre la idea y su materialización. (p. 94).

Las autoras abordan la cuestión de los materiales en las artes visuales, no obstante, dicha categoría es común a las distintas disciplinas artísticas. En *La ampliación de los materiales en el arte actual* (2019) dan cuenta de la asociación que tradicionalmente se ha hecho entre la materialidad y las formas de representación artística, validadas por el contexto socio-histórico y cultural. Luego mencionan qué:

> Si bien los límites disciplinares se desdibujan en la producción contemporánea, el legado de la tradición aún está presente en el imaginario social y es material de acciones poéticas para muchos artistas que, alterando alguno o varios de los elementos de este sistema, generan rupturas que interfieren en la expectativa social entre el tipo de obra y el material preestablecido por la tradición disciplinar. (p. 95).

Otro aspecto a considerar en este análisis es el uso de la grabación multipista como procedimiento compositivo (Paul Theberge, 2006). En este sentido, Theberge (2006) retoma las palabras de Brian Eno (1983), quién considera qué:

> La grabación multipista no es simplemente un proceso técnico que permite la producción y la reproducción del sonido, sino también un proceso compositivo y por ello de gran trascendencia para la creación de la música popular en su nivel más fundamental (Eno 1983, como se citó en Theberge, 2006, p. 33).

Por último, otro concepto trabajado en parte de la producción es el de complejo tímbrico, que de acuerdo con Julio Schinca, Cecilia Segura, Lucía Adriani & Nehuén Díaz (2022) «Lo podríamos definir como la asociación de espectros armónicos de varias fuentes sonoras, funcionando como una unidad tímbrica homogénea» (Schinca et al, 2022, p. 6), es decir pensar distintos instrumentos como uno sólo.

La intencionalidad poética y las referencias utilizadas en la canción

La canción «El fin del mundo» fue compuesta en otoño del 2021 y arreglada para la realización del trabajo de graduación. La elección del título y el texto de la misma buscan ironizar a partir del sentido común construido en torno a la idea de «volver al mundo»[1], entendiendo que en esta concepción el mundo se limita a EUA y a las potencias occidentales tradicionales, es decir los países que forman parte del centro, excluyendo a los países periféricos.

Esta visión es llevada al extremo en el escenario distópico que plantea la letra, que traza un paralelismo entre la frontera que divide Estados Unidos y México a nivel continental, con la frontera que divide la Ciudad Autónoma de Buenos Aires del Conurbano Bonaerense a nivel local. Ambas fronteras representan -a diferente escala- una división tanto en términos políticos como en términos simbólicos entre estos dos territorios. En la letra también aparece una referencia a la Doctrina Monroe, al hablar de nuestro continente como el patio trasero de EUA.

Con la intención de acentuar el contenido irónico de la obra, se trabajó con las sonoridades mencionadas en el primer apartado, considerando que se encuentran estrechamente ligadas a la cultura norteamericana. En las instancias de composición, arreglo y versión (Alejandro Polemann, 2013) se tomó la forma canción, gran parte de la instrumentación, los roles habituales y los patrones rítmicos característicos del country y del rock and roll. De las bandas de sonido western se utilizó el timbre de la guitarra eléctrica con trémolo tanto para tocar melodías como acordes plaqué. De los solos de batería de jazz se tomó la referencia para el instrumento en la última estrofa. También se utilizaron sintetizadores y un vocoder, cuyo sonido robótico aparece en un registro grave al finalizar cada estribillo tomando el lugar de la voz. Estos timbres rompen con la sonoridad típica de esos géneros y son utilizados por su carga cultural para terminar de conformar este escenario de ciencia ficción. En todos los casos es necesario considerar que el sonido «es portador de una carga cultural: remite a un cuerpo, acción o situación» (Daniel Belinche & María Elena Larregle, 2006, p. 37).

La concepción del mundo mencionada anteriormente se puede vincular con la pregunta que se hace Hernando, el campesino que protagoniza el cuento «La carretera» de Ray Bradbury (2009), cuando tras oír de un automovilista que huye hacia el norte que acaba de comenzar la guerra nuclear y por lo tanto el fin del mundo, termina preguntándose «¿A qué llamarán "el mundo"?» (p. 74). Este cuento, inicialmente publicado en 1950, está ambientado en un área fronteriza entre EUA y México en un contexto donde se anuncia la guerra atómica, a su vez el relato está atravesado por una lluvia constante. Esta imagen de la lluvia acompañando el escenario apocalíptico es utilizada en la canción como si se tratase de un nuevo diluvio universal, algo que forma parte de la cosmovisión cristiana que atraviesa occidente. Dicha alusión en la producción se sustenta con la incorporación del órgano, cuyo timbre remite por su carga cultural al ámbito religioso.

También se toman como referencia otros programas o películas de ciencia ficción insertas en la cultura norteamericana, como el radioteatro «La guerra de los mundos» (1938) de Orson Wells o la película «El día después de mañana» (2004), en la que, ante una tormenta mortal que afecta al hemisferio norte, México acepta recibir a los estadounidenses a cambio de que EUA perdone la deuda externa latinoamericana.

En relación a la reapropiación de las sonoridades del country y del folk por parte de artistas de nuestro país que forman parte de la cultura rock, se consideraron algunas producciones con estéticas muy diversas como las canciones «Todos los caballos blancos» (2006) de León Gieco, «Desfachatados» (1999) de Babasónicos y el disco Fuerza Natural (2009) de Gustavo Cerati. También se tuvo en cuenta «Bower» (2012) del cantante folclórico Raly Barrionuevo, que traslada las desventuras de los reclusos de *Folsom Prison*[2] al presidio cordobés.

1 «En efecto, la idea de "volver al mundo" refleja la voluntad de recuperar un alineamiento con el mundo occidental, cercano a Estados Unidos y Europa, especialmente, en detrimento de la diversificación de relaciones a la que el gobierno anterior venía apostando» (Pablo Bezus, 2022, 80).

2 Folsom Prison es una cárcel estatal ubicada en el Estado de California, EUA donde el cantante country Johnny Cash grabó el disco en vivo «At Folsom Prison» en 1968.

De la composición a la versión: Relaciones entre la poética, el timbre y el espacio al momento de grabar

En lo que respecta a las etapas de la producción, Alejandro Polemann (2013) establece un recorrido que abarca la composición, el arreglo, la interpretación y la versión como instancias diferenciadas de la producción musical. A continuación, haremos un relato de este recorrido en la producción realizada.

En primer lugar, la composición de la música y de la letra se realizó en simultáneo, utilizando la guitarra acústica como sostén rítmico-armónico y la voz. Inicialmente se probaron varias tonalidades hasta definir como tónica Re menor.

En términos melódicos y armónicos, se trata de una canción sencilla que utiliza un ámbito reducido en la melodía gran parte del tiempo y acordes tríada a excepción de la dominante (V7), a su vez los cambios armónicos tienen un correlato con la forma. Esto se debe a que se alternan secciones donde únicamente aparece el acorde de tónica (Re menor) como la introducción, las estrofas y los interludios, con otras donde hay mayor movimiento armónico y aparece el relativo mayor (pre-estribillos y estribillos). En el caso del solo se utiliza la base correspondiente a una estrofa y al primer pre-estribillo.

En la letra se proponen dos escenas que ocurren en simultáneo, como si hubiese una cámara en cada escenario y alternamos entre ambas. Continuando con esta metáfora, podríamos decir que una cámara se encuentra en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires mientras que la otra está en un área fronteriza entre EUA y México como en el cuento de Bradbury, salvo que en este caso las personas intentan escapar dirigiéndose del centro a la periferia (de norte a sur). Como se mencionó previamente la lluvia acompaña este escenario distópico como si se tratara de un diluvio universal.

En las siguientes estrofas aparecen referencias a la transmisión de radio de «La guerra de los mundos» (1938) y se cita la escena de la película «El día después de mañana» (2004) mencionada anteriormente. Además, se incluye una referencia a la Doctrina Monroe.

En el estribillo se trazan los paralelismos entre ambas fronteras con la esperanza de poder huir de esa situación al salir «del mundo». Finalmente, el narrador advierte que es imposible escapar debido a que el mundo no se agota en el centro y las fronteras son construcciones humanas, por lo que de todas formas «el cielo sigue igual».

A continuación, se encuentra la letra con el cifrado armónico de la canción, donde pueden advertirse las referencias empleadas en el texto y los cambios formales.

Re menor (I)
Hoy se viene el fin del mundo,
la esperanza está en el sur,
hoy se viene el fin del mundo,
la esperanza está en el sur.

Cruzamos bajo el diluvio,
rumbo al peaje de Dock Sud,
cruzamos bajo el diluvio,
rumbo al peaje de Dock Sud.

Sib (VI) Fa (III)
Pero ya me da igual,
Sib (VI) Fa (III)
total vamos a encontrar,
La7 (V7)Rem (I)
otro lugar.

Por la radio se comenta,
que la cosa viene mal,
por la radio se comenta,
que la cosa viene mal.

Washington perdona deudas,
para ir al patio de atrás,
Washington perdona deudas,
para ir al patio de atrás.

Sib (VI) Fa (III)
Pero ya me da igual,
Sib (VI) Fa (III)
tan solo hay que atravesar,
La7 (V7)Rem (I)
la frontera mejicana
La7 (V7)Rem (I)
o la General Paz,

Sib (VI) Fa (III)
la frontera mejicana
La7 (V7)Rem (I)
o la General Paz.

He cruzado la frontera y la lluvia no se va,
he cruzado la frontera y la lluvia no se va,
y aunque vea otra bandera
el cielo no va a cambiar,
y aunque vea otra bandera
el cielo no va a cambiar.

Pero ya me da igual,
no me alcanzó atravesar,
la frontera mejicana o la General Paz,
la frontera mejicana o la General Paz.

Figura 1. Letra y cifrado armónico de la canción «El fin del mundo»

Tanto el arreglo como la interpretación para producir esta versión del tema se llevaron a cabo en simultáneo. Esto se debe a que el arreglo no se elaboró previamente desde la escritura, sino que se construyó a partir de la sobre grabación de pistas en un *software* que emula un estudio de grabación multipista (Theberge, 2006), por lo que la versión se fue armando a lo largo de este proceso. Otro punto a tener en cuenta es que una sola persona se hizo cargo de ejecutar o programar la totalidad de la instrumentación, por lo que las instancias de arreglo e interpretación sucedieron de manera intercalada. La grabación, la mezcla y la edición del audio se llevaron a cabo en el ámbito hogareño con los recursos disponibles y sus consiguientes limitaciones.

A lo largo del proceso las pistas se grabaron en el siguiente orden: Guitarra acústica de referencia, voz de referencia, programación de la batería, bajo eléctrico, guitarra acústica, guitarras eléctricas, programación de órgano y sintetizador, voz y *vocoder*. Previo a la grabación de la voz se mezclaron las pistas instrumentales para nivelar volúmenes, se procesaron las guitarras eléctricas y el bajo con un emulador de amplificadores y se emparejaron las dinámicas en los instrumentos con un compresor, también se aplicó reverb a las pistas y luego se realizaron paneos. Una vez grabada la voz se le aplicó reverb configurando el efecto para que suene como si hubiese sido duplicada y se trabajaron las dinámicas de la pista con un compresor.

A continuación, se realizará un análisis detallado del arreglo considerando los vínculos entre la intencionalidad poética del tema, el timbre y el espacio.

La canción comienza con un *riff* a cargo de una de las guitarras eléctricas. En esta guitarra se utiliza el micrófono más agudo y un efecto de trémolo, para lograr el sonido característico de las bandas sonoras del género western. Seguidamente, se suman la guitarra acústica realizando un rasguido típico del country o el folk norteamericano, el bombo de la batería marcando el pulso y el bajo tocando *glissandos*. Además, aparecen dos teclados (órgano y sintetizador) que funcionan como un complejo tímbrico y refuerzan el registro grave tocando notas pedal. Ambos teclados desde un plano secundario contribuyen a generar una atmósfera densa acorde a la intencionalidad poética de la canción. (0:05).

En la primera estrofa (0:20) se incorpora la voz que entona una melodía en el registro medio-grave. Al igual que en la introducción el acompañamiento se sostiene con el rasgueo de la guitarra acústica y el bombo en negras, a los que se suma el bajo ejecutando un patrón proveniente del country que refuerza al bombo. Estos dos instrumentos funcionan como una una unidad tímbrica y rítmica en gran parte del tema, algo que resulta característico de la sonoridad del rock y también es utilizado en el country. Esta situación donde la voz es acompañada principalmente por la guitarra busca ser una referencia a la tradición folk norteamericana de cantautores que «cuentan historias» acompañándose con este instrumento. Posteriormente se incorpora la guitarra eléctrica con trémolo que toca acordes plaqué (0:26) o refuerza la tónica (0:30), esto da inicio a un progresivo aumento de la densidad textural, lo que también puede interpretarse como que el espacio «se llena».

En la siguiente sección formal (0:38) cambian los acordes y el ritmo armónico, la guitarra eléctrica con trémolo duplica casi de forma literal a la voz y luego realiza una contramelodía (0:42), a lo que se suma el bajo con un arreglo similar. Por otra parte, la incorporación de otra guitarra eléctrica y la ampliación del registro del órgano contribuyen a que la densidad textural continúe aumentando. Este último instrumento ahora puede distinguirse con claridad mientras toca acordes con una conducción de voces de estilo barroco. El uso de este timbre con esa conducción está vinculado con la ironía que intenta construir el tema, por eso se toma una sonoridad ligada culturalmente al ámbito religioso en simultáneo con la aparición de un acorde mayor y un mensaje aparentemente esperanzador en la letra («pero ya me da igual, total vamos a encontrar otro lugar»).

Posteriormente se repite el *riff* de la introducción (0:47) y aparece un cambio importante en la textura del tema. La densidad textural aumenta con la entrada del redoblante de la batería marcando los contratiempos, mientras que el órgano toca acordes plaqué junto con el sintetizador, del que se desprende cuando realiza una contramelodía en el registro agudo (0:51).

En la segunda estrofa (0:55) la densidad textural aumenta con la reincorporación del bajo tocando en unidad con el bombo. Además, aparecen nuevas referencias, como es el caso de la guitarra eléctrica limpia que ejecuta una rítmica al estilo de un guitarrista de rockabilly o de la sección de vientos de una big band. Esta rítmica funciona de manera complementaria con la guitarra acústica, que ahora duplica homorrítmicamente a la batería. Las contramelodías en el registro agudo del órgano se mantienen al igual que en el interludio mientras el sintetizador continúa cumpliendo una función de colchón.

La densidad continúa creciendo en el pre estribillo donde el bajo pasa a tocar corcheas (1:12), algo distintivo del blues y el rock and roll. Luego en el estribillo (1:19) la densidad textural se reduce y la tensión empieza a crecer progresivamente. En la primera parte, la batería se limita a marcar el pulso con el bombo y la guitarra con trémolo refuerza tímbricamente al órgano con una melodía que utiliza notas de la armonía mientras la guitarra eléctrica limpia arpegia en el registro agudo. La sección alcanza el clímax después de que se pronuncia la primera frase («la frontera mejicana o la General Paz»). En ese momento las guitarras, el bajo y la batería realizan un corte marcando los contratiempos (1:23) antes de que la frase se repita. En esta repetición aumenta la densidad textural con el ingreso del redoblante, por otra parte, aparece una duplicación de la melodía vocal por parte de la guitarra eléctrica con trémolo (1:24) y la voz procesada con el vocoder toma el lugar de la voz principal para finalizar el estribillo con su timbre robótico que rompe con la sonoridad de las voces en los géneros tomados como punto de partida.

Tras el estribillo el espacio se vacía, la batería vuelve a limitarse al bombo y la guitarra acústica rasguea como en la introducción, las guitarras eléctricas irrumpen ocasionalmente con estiradas de cuerda o acordes en los que se escucha el efecto de trémolo, el órgano y el sintetizador vuelven a funcionar como un complejo tímbrico.

A continuación, comienza un solo de guitarra eléctrica (1:38), donde se utiliza la escala pentatónica de re menor y recursos que aparecen en el country o el rock como las ya mencionadas estiradas de cuerda, posteriormente el rol melódico queda a cargo de la guitarra con trémolo (1:55) y se incorporan el órgano y el sintetizador. Este solo puede pensarse en dos partes, una primera parte similar a las estrofas y otra similar al primer pre-estribillo.

En la última estrofa (2:13) la instrumentación cambia nuevamente. En esta sección desaparecen la guitarra acústica y el bajo, mientras que la batería pasa a tocar un patrón con el bombo, el hi hat y los toms que busca remitir a la sonoridad de un solo de batería en una big band convertido en un patrón rítmico que funciona como sostén de la sección. La guitarra eléctrica limpia y el sintetizador tocan notas largas o acordes plaqué durante esta parte como si se tratara de un solo instrumento, aunque los ataques del sintetizador son más pregnantes dado que tienen mayor duración. En la última parte de la sección la guitarra eléctrica restante refuerza a la voz con duplicaciones o contramelodías (2:21), finalmente una cuenta de cuatro en los platillos (2:27) nos lleva al estribillo y nos devuelve al ritmo country que caracteriza al tema.

En este último estribillo (2:29) el arreglo es igual al anterior, no obstante, su significado cambia al modificarse una frase del texto. Posteriormente el espacio se vuelve a vaciar y se retoma el *riff* del tema en la coda, que se pierde con un fundido de salida donde quedan sonando el órgano y el sintetizador, cuyos timbres rompen a lo largo del tema con la sonoridad del género desde un segundo plano.

Conclusiones

A lo largo de «El fin del mundo» se apela a la ironía y a la recontextualización de los materiales en función de la intencionalidad poética de la obra, cuya producción es resultado del proceso dialéctico entre la idea y su materialización (Ciafardo et al, 2019). Esto se lleva a cabo a partir de la reapropiación y la recontextualización de géneros como el country y el rock and roll de la década de 1950, de las bandas sonoras de las películas western, de referencias provenientes de obras

de ciencia ficción insertas en la cultura norteamericana y a la política exterior estadounidense.

A partir de estos materiales se construyó una imágen distópica que busca llevar al ridículo la posición que entiende que «el mundo» se agota en los territorios que conforman el centro, trazando un paralelismo de este fenómeno a nivel nacional. Esto se refuerza con la inclusión de alusiones al ámbito religioso tanto en la letra como en la instrumentación para reforzar un relato que plantea un escenario apocalíptico.

Estas referencias aparecen tanto en la música como en la letra de la canción, que funcionan como una unidad. En relación a esto último se recurre a citas tanto en el texto como en la música, apelando en ese caso a la carga cultural del sonido (Belinche & Larregle, 2006).

Por otra parte, es posible encontrar en la construcción del espacio sonoro timbres habituales en las músicas mencionadas previamente (guitarras eléctricas limpias o con trémolo, guitarras acústicas, bajo eléctrico, batería, voz), así como otros que aunque también puedan formar parte de la instrumentación de estos géneros, como el órgano,son utilizados considerando su carga cultural para remitir a un ámbito distinto. Por otra parte, aunque el sintetizador y el vocoder son timbres que aparecen en otros géneros de la cultura rock, estos contribuyen a romper con lo predecible en la instrumentación, así como también a generar un entorno asociado al futuro por su carga cultural. A su vez la aparición de timbres ligados a distintos géneros del rock, contribuye a enmarcar a la canción dentro de esta cultura. Además, en esta construcción se mantiene la relación de subordinación del fondo respecto a la figura habitual en la canción.

A modo de cierre, considero que la recontextualización de estos materiales puede ser entendida como una acción poética, ya que de acuerdo con Ciafardo et. al. (2019) esto genera rupturas que interfieren en la expectativa social que puede tener una canción enmarcada en esos géneros. A lo largo de la canción esto se llevó a cabo utilizando como recurso compositivo el contraste entre la música, que toma como punto de partida géneros como el country y el rock and roll, y la letra, de tinte crítico que cuestiona una visión del mundo acotada al centro y se diferencia de las letras características de estos géneros, lo que contribuye con el sentido irónico de la propuesta.

En relación a esto último la incorporación de sonidos sintetizados genera una ruptura con la instrumentación habitual de estos géneros. Esto cobra mayor notoriedad en el plano de la figura donde la irrupción del timbre robótico del vocoder para finalizar los estribillos esquivando lo predecible, aunque en el plano del fondo también aparecen este tipo de sonidos, ya sea formando un complejo tímbrico con el órgano, o tocando notas o acordes como pedal y aprovechando la duración del sonido en estos instrumentos para construir una atmósfera acorde a la intención del tema.

Referencias:

- Belinche, D., y Larregle, M.E. (2006). *Apuntes sobre Apreciación Musical*. EDULP.
- Bezus, P. (2022). Volver al mundo La política exterior de Mauricio Macri (2015-2019). En: A.C. Simonoff, A. C.Bidondo, y S.Russo (comps.), *20 años no es nada: autonomía y globalismo en la política exterior argentina (2002-2022)* (pp. 79-98). Facultad de Ciencias Jurídicas y Sociales, Universidad Nacional de La Plata.
- Babasónicos. (1999). Desfachatados [Canción]. En Miami. Sony Music.
- Barrionuevo, R. (2012). Bower [Canción]. En Rodar. DBN.
- Bradbury, R. (2009). La carretera, en R. Bradbury, *El hombre ilustrado* (pp. 69-74). Minotauro.
- Cash, J. (1968). At Folsom Prison [LP, Álbum, Stereo]. Columbia.
- Cerati, G. (2009). Fuerza Natural [CD]. Sony Music.
- Ciafardo, M., Medina, P., Dillon, M., y Arrieta, C. (2019). La ampliación de los materiales en el arte actual. En M.Ciafardo (comp.), *La enseñanza del lenguaje visual* (pp. 93 -119). Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata.
- Emmerich, R. (Director). (2004). *The Day After Tomorrow* [El día después de mañana] [Película]. *Lions Gate Films, Centropolis Entertainment & The Mark Gordon Company.*
- Gieco, L. (2006). Todos los caballos blancos[Canción]. En 15 años de mí. EMI-Odeon S.A.I.C.
- Keightley, Keir (2006, [2001]). «Reconsiderar el rock», en S.Frith y otros (comp.), *La otra historia del Rock Aspectos clave del desarrollo de la música popular: desde las nuevas tecnologías hasta la política y la globalización* (pp. 155-194). Ediciones Robinbook.
- Polemann, A. (2013). La versión en la música popular. *Arte e Investigación, 15* (9), 95-101.
- Romé, S. (s.f). *Rock: Consideraciones básicas y debates en torno a la constitución del género* [Apunte de cátedra]. Producción y Análisis Musical I-III, Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata, La Plata, Argentina.
- Taylor, D. (1938). *The War of the Worlds* [La guerra de los mundos] [Programa]. CBS Radio Network.
- Schinca, J., Adriani, L., Díaz, N. y Segura, C. (2022). *Clase 19 9-08* [Apunte de cátedra]. Producción y Análisis Musical V, Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata, La Plata, Argentina.
- Théberge, P. (2006). «Conectados»: la tecnología y la música popular, en S.Frith y otros (comp.), La otra historia del Rock (pp. 25-51). Ediciones Robinbook.
- Enlace de «El fin del mundo»: https://drive.google.com/file/d/10ucEfu5YEzwsliWmd0A0rl53YW-zdnrO/view?usp=share_link

¿CÓMO SE COMPONE MÚSICA PARA LAS INFANCIAS?

Ludmila Magali Cingolani Guido - Facundo Ibarra Villamañe - Pamela Anahi Kubski Bucchino - Florencia Orué - Julio Schinca

Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Artes

Resumen

La siguiente investigación surge de una propuesta de la cátedra «Pedagogía y Creación Musical Contemporánea» de la Facultad de Artes (UNLP) en el año 2023. El objetivo de la misma es indagar acerca de los procesos y procedimientos compositivos de la música denominada para las infancias. ¿Se utilizarán procesos y procedimientos diferentes respecto a otro tipo de géneros musicales al considerar quienes son sus destinatarios? Para esto se consultaron diversas fuentes bibliográficas, así como también se realizaron análisis de repertorios locales y entrevistas a sus respectivos compositores con la intención de conocer con mayor detalle sus estrategias compositivas, las características de sus obras y concepciones sobre los destinatarios de sus músicas.

Podemos afirmar que este campo de estudio es muy amplio y complejo debido a los sujetos involucrados: las infancias, que son múltiples y no universales, que tienen acceso o no a la música compuesta especialmente para ellas, así como también escuchan música en diversos ámbitos a causa de los medios masivos de comunicación y de las personas que las rodean.

Palabras claves

Música para las infancias, procesos y procedimientos compositivos, compositores locales, Análisis musical, genérico musical.

Introducción

Este trabajo nace durante el ciclo lectivo 2023 en la cátedra «Pedagogía y Creación Musical Contemporánea» de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata, a cargo de los docentes Carmen Fernández y Julio Schinca. La asignatura forma parte del trayecto específico de formación de las carreras de grado «Profesorado y Licenciatura en Música con orientación en Educación Musical» de los planes de estudio del año 2006. (A partir del año 2024 esta cátedra toma el nombre «Introducción a la Pedagogía y Composición Musical»). El objetivo de este trabajo es indagar acerca de los procesos y procedimientos compositivos involucrados en la creación de música para infancias, buscando identificar a su vez en qué se diferencia la creación musical de este tipo de músicas con otro tipo de composiciones. Para esto tomamos metodológicamente, como insumo principal el testimonio de músicos compositores locales, que se han dedicado a la creación de estas músicas, el análisis de sus obras y los aportes bibliográficos de diversos autores que han escrito acerca de la composición, intentando así generar un aporte que resulte significativo y profundice una problemática de gran envergadura como lo es la creación musical.

Las entrevistas realizadas se organizaron en torno a preguntas que se desprendieron de la lectura de fuentes bibliográficas referentes al tema abordado y al análisis de las obras de cada músico. Tuvieron como finalidad conocer las perspectivas diversas que existen en torno al tema, que surgieron a partir de la curiosidad por conocer en profundidad este tipo de repertorio, de gran significatividad

para la tarea docente con la primera infancia, así como también sobre la dificultad que se nos presentó a la hora de encontrar material que lo abordase desde la perspectiva de su composición. Es por esto que nos planteamos como preguntas iniciales y disparadoras los siguientes interrogantes: *¿cómo se aborda la composición de música para las infancias?; ¿hay procesos compositivos particulares a la hora de componer este tipo de música?; ¿cómo son?; ¿por qué son propios de estas músicas?; ¿en qué se diferencia la creación musical destinada a infancias de otro tipo de composiciones?*

En el desarrollo del trabajo se tendrá un acercamiento a canciones para las infancias donde se analizarán sus características sonoras, así como también los diferentes recursos creativos en sus elaboraciones centrándonos en aspectos que consideremos puedan aportar a la investigación.

Para las entrevistas hemos decidido convocar a:

- Hugo Figueras. Músico, compositor, director de orquesta y docente en la carrera de Música Popular en la Facultad de Artes en la Universidad Nacional de La Plata (UNLP).

- David (Rulo) Gómez. Músico, compositor, docente en la Facultad de Artes en la Universidad Nacional de La Plata (UNLP).

Durante estos intercambios se buscó indagar en torno a las experiencias de dichos músicos y sus trayectos transcurridos en el ámbito de la composición en el repertorio infantil, así como también sus procesos creativos, modos de trabajo, posibles cambios, modificaciones o transiciones a lo largo del tiempo.

Concepciones sobre la infancia: ¿de qué hablamos cuando hablamos de infancia?

En primera instancia, nos parece importante plantearnos como punto de partida la siguiente pregunta: ¿qué es la infancia? Esta pregunta es muy compleja debido a que la infancia es una construcción histórica y social. Para los fines de esta investigación nos parece relevante mencionar brevemente algunas cuestiones sobre la misma. El tema de la infancia no se agota aquí, es un campo muy amplio e interesante.

En la Edad Media no existía la infancia, ya que no había una diferencia entre los adultos y los niños, y la familia no tenía una función afectiva sino de conservación de bienes y oficios (Bustelo, 2012). En los siglos XVII y XVIII, al transformarse el ámbito familiar y dada la aparición de la escolarización en las escuelas, pensadas como ámbitos de encierro para disciplinar y educar a los niños («sociedad disciplinaria» en términos de Foucault), el concepto de infancia comienza a considerarse importante para el capitalismo. La infancia se sitúa en una relación de dependencia y subordinación a los adultos. La vida comienza a ser institucionalizada y universal, debe ser vivida a través de secuencias definidas con el objetivo de que el niño se convierta en adulto (primera infancia - escuela - trabajo). A lo largo del tiempo, con el desarrollo del capitalismo y los medios masivos de comunicación, la sociedad se convierte en una «sociedad de control» donde se utiliza a la infancia para captar sus subjetividades en favor de intereses económicos y materiales. Es así como aparece la industria del entretenimiento y del espectáculo. La infancia es vista como «algo que hay que adaptar y moldear al orden adulto» (Bustelo, 2012, p.295).

La Convención Internacional de los Derechos del Niño de la ONU de 1989 fue un instrumento importante para comenzar a regular los derechos de la infancia y la adolescencia. En ella, podemos observar varios posicionamientos acerca de la infancia como menciona Bustelo (2005). Tomaremos como ejemplo una de ellos, el cual consideramos que hoy en día está vigente y plantea que los niños, con su crecimiento, van adquiriendo progresivamente derechos, y a medida que acceden a su subjetividad conquistan su plena autonomía. Es decir, se considera la infancia como un tiempo de preparación a la adultez, como mencionamos anteriormente. Esta visión se corresponde con la imagen de una infancia neoliberal, donde el destino de los niños y niñas está marcado por el consumo y competencia que asegura el triunfo de los «más aptos», y donde se

considera que los niños deben tener acceso a la libertad y que sus derechos son individuales. Eduardo Bustelo propone una visión alternativa, con la que estamos de acuerdo: los derechos planteados por la Convención de los Derechos del Niño deben ser pensados como derechos sociales, que deben buscar ser implementados por toda la sociedad y garantizados por el Estado.

Como plantea Carli (1999), podemos establecer que actualmente debemos entender a las infancias desde una mirada pluralista, atravesada por la desigualdad, tránsitos múltiples y contextos socioculturales diversos, y no desde la individualidad y universalidad. Esto nos permite hablar de «las infancias». Insistimos: las infancias deben ser pensadas desde distintas variables referentes a las clases sociales, etnias, pertenencias urbanas o rurales, pertenencias religiosas, lenguajes y temporalidades históricas (Bustelo, 2012). Podemos decir de esta manera que «[...] no es lo mismo ser niña o niño, crecer en Purmamarca, Chaco o La Matanza, formar parte de una familia tradicional o una de otras características, tener acceso a una pluralidad de medios electrónicos o solo la televisión [ ]» (El monitor de la educación, 2007, p.25). Debemos observar con mucha atención que las infancias se ven constantemente interpeladas por el mercado y los medios de comunicación, que desplazan el rol de la familia y el Estado, convirtiendo a niños, niñas y adolescentes en objetos de consumo.

¿A qué nos referimos con «música para las infancias»?

Podemos preguntarnos ahora: ¿qué es música para las infancias?

Existen múltiples enfoques sobre la definición de este repertorio, así como también creemos que, de acuerdo con Gullco (2002), en la actualidad todavía persiste una dificultad para que este tipo de música sea estudiado y entendido como un espacio para la creación artística. En primer lugar, consideramos que, como menciona el autor, se pueden diferenciar dos tipos de música para niños y niñas. El primer tipo son las denominadas «canciones de autor», que son «creación musical de cualquier género, textos y poemas musicalizados y canciones creadas por adultos, o con la intervención de adultos, intencionalmente destinada al público infantil» (p.2). Y el segundo tipo son las denominadas «canciones infantiles», formadas por «las creaciones de los propios niños en la escuela, en clases o talleres de música y las que surgen del contacto con los medios de que disponen en diversas comunidades para desarrollar su vida musical» (p.3). Es así, como plantea Glover (2004), que los niños tienen la capacidad de hacer música independientemente qué se les enseñe; la realizan solos o con otros. Sus actos compositivos tienen una intención musical y vigencia cultural. Los niños crecen en un entorno cultural complejo, con múltiples estilos musicales transmitidos tanto por su familia o por los medios de comunicación lo que a su vez alimenta sus composiciones. Para el presente trabajo, nos centramos en el análisis del primero de estos dos grupos, a la vez que nos preguntamos cuáles son sus límites, entendiendo que actualmente las infancias acceden a músicas que no fueron intencionalmente creadas para ellas, a causa de los medios masivos de comunicación. A su vez, es importante mencionar que el acceso a este repertorio es restringido, porque la diversidad que caracteriza a los destinatarios dificulta que esta música sea significativa, atractiva y/o accesible para todos por igual, ya sea por posibilidades económicas o recorridos sociales y culturales.

De esta manera, estamos de acuerdo con lo planteado por Sanvicente (2010), quien menciona que la música infantil es:

> toda aquella que se compone con el objetivo de que sea escuchada por niños y niñas en edad infantil. [...] no existe en particular una música que se diferencie de la de los adultos, sino más bien es el contexto en que se desarrolla lo que define su carácter; cualquier música puede ser para niños, pero se debe señalar que los temas que aborda no necesariamente son de carácter pedagógico o lúdico, pues también se percibe la creación musical y literaria para explicar o señalar una determinada situación (p.2).

Por otra parte, nos parece relevante el aporte de Sanvicente a lo hora de señalar que «la música para niños no tiene un ritmo particular y en ella encontramos los más variados géneros musicales» (p.3), lo que nos permite establecer un vínculo con el concepto desarrollado por Gullco (2002) de «genérico musical». Dicho concepto pretende explicar que no es posible englobar a la música infantil dentro de un género en particular sino que, por el contrario, se caracteriza por la presencia de diversos géneros tradicionales, propios de cada país donde se desarrolla este tipo de música, entendiendo que no existe una música universal, y que cada cultura tiene la capacidad y la necesidad de llevar a cabo prácticas musicales diversas que le resulten significativas. De esta manera, plantea que lo que caracteriza a la música infantil es su «flexibilidad refleja(da) en la capacidad para convocar paralelamente a diversos actores de generaciones próximas o distantes; el empleo de instrumentos musicales tradicionales, con electrónicos e inclusive con híbridos que ofrecen posibilidades expresivas y son de ejecución diversa; la posibilidad de conjugar el juego, con el humor y la crítica e inclusive la relación entre elementos musicales, imágenes y palabras con referentes de identidades locales, nacionales o étnicas» (Gullco en Mendívil Trelles, 2014, p.6).

Considerando la complejidad y la amplitud de este campo de estudio, nos planteamos los siguientes interrogantes: ¿Cómo se lleva a cabo la composición de este repertorio? ¿Qué procesos y procedimientos compositivos le son propios? ¿Existen rasgos compositivos identitarios?

Análisis sobre la música de Hugo Figueras

En la entrevista realizada a Hugo Figueras, el compositor mencionó como punto fundamental que sus composiciones parten de ideas base, que surgen a partir de juegos, vivencias, chistes, o algo relevante que él quiere decir sobre situaciones sociales y/o económicas como es el caso de la canción «No somos tan diferentes».

Para el músico, la palabra y la temática juegan un rol fundamental para comprender las particularidades de este repertorio llamado «para las infancias» y, en su caso, es también un medio por el cual establecer un vínculo con la música y el lenguaje musical.

En su canción «Dominga la jirafa» se desarrollan vínculos entre letra y música. Podemos encontrar una alusión a la tonalidad de fa mayor a partir de la palabra «jira**fa**», así como también una relación entre las palabras «jira**fa**» y «**do**minga» y el género: el Fado, un estilo musical portugués. La relación letra-música se enfatiza cuando ciertas sílabas de palabras coinciden con el nombre de las notas; por ejemplo, cuando canta «si me enfado canto fados» y la melodía realiza las notas fa y do, o cuando se utilizan las notas mi y do en la palabra «dor**mido**». Podemos decir de esta manera que el compositor juega con la literalidad, lo cual también se ve reflejado no sólo en la melodía sino también en la armonía: se utiliza el acorde de do mayor sobre la palabra «**do**minga», un fa mayor sobre la palabra «jira**fa**» y sol menor sobre la palabra «**sol**» [Figura 1].

El autor suele realizar este tipo de concordancias en sus canciones, las cuales también se dan a nivel métrico, como es el caso de «El chancho rengo», donde el compás es de 5/8, haciendo referencia a la manera de caminar del chancho.

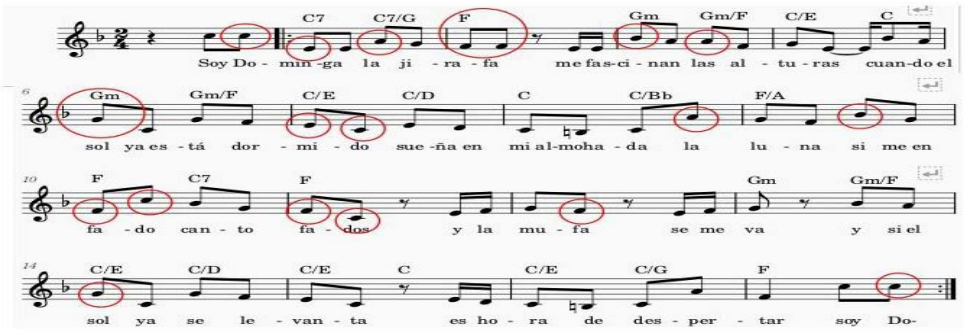


Figura 1. Partitura de la canción «Dominga la jirafa»

El análisis de «Dominga la jirafa» nos permite observar la toma de decisiones complejas por parte del compositor, que posibilitan la ruptura de supuestos tradicionales acerca de la música para las infancias, los cuales mencionan que debe ser una música simple y sencilla, tanto desde los aspectos musicales como las temáticas.

Por otra parte, el compositor nos mencionó que le resulta interesante explorar los distintos géneros musicales teniendo en cuenta sus características principales, así como también rompiendo con las mismas y generando innovaciones. Este hecho se vincula con el concepto de «genérico musical» de Gullco (2002) que, como indicamos anteriormente, explica que no es posible englobar la música para las infancias dentro de un género en particular, sino que, por el contrario, se caracteriza por la inclusión de diversos géneros tradicionales propios del contexto de los destinatarios. La idea de genérico se caracteriza por «incorporar estilos, versiones y arreglos musicales de épocas diversas», así como también por «crear instrumentos musicales informales e híbridos con posibilidades expresivas muy variadas [...] así como el uso de instrumentos electrónicos» e «incluir elementos musicales, imágenes y palabras con connotaciones de identidades nacionales, regionales y étnicas» (p.6).

Lo mencionado se evidencia en muchas de las canciones de Figueras, que los invitamos a escuchar, como por ejemplo:

- «Bossaves» es una bossa nova. Toma un juego de palabras (vos sabés) como punto de partida para abordar el género.
- «La Plaza» donde el compositor utiliza la alternancia entre murga y quodlibet; se emplean los instrumentos y sonoridades típicas de cada género. Además, en este ejemplo utiliza las voces de niños y niñas, y la letra trata sobre una situación cercana para los chicos. La composición del quodlibet contempló la posibilidad de combinar los distintos materiales musicales de manera diversa a través de una plataforma virtual.[1]
- «Creo que estoy enamorao» mantiene la forma tradicional de chacarera, pero utiliza instrumentos y sonoridad electrónica.
- «El vals de la sopa» es un vals peruano, con instrumentos típicos tales como guitarra y castañuelas (referenciadas a partir del uso de cucharas).
- «Tanguito del almacén» es un tango con una instrumentación tradicional: bandoneón, contrabajo, violín y guitarra. Además, se respeta la estructura formal característica del estilo.

1 Acceso a la plataforma digital: https://hugofigueras.com/laplaza/_play.php

- «La vaca zarpada» aborda el género salsa, utilizando la clave y la instrumentación típica.
- Por otra parte, el concepto de genérico musical contempla además «la confluencia del juego, el humor y la crítica» (p.6), características que se encuentran en las composiciones de Figueras, como por ejemplo:
- «El Mono Polio» es un rock pesado que aborda en su letra el concepto de monopolio a través de un doble sentido con el nombre del personaje. Consideramos que la canción ilustra esta temática a través de su sonoridad, la elección de sus instrumentos y la forma de interpretación. En palabras del músico: «(El Mono Polio) es un rock, y no casualmente es un rock, digo, eso es, en todo caso, un prejuicio también, pero habla de ese tema»
- «Te callás» musicalmente juega con la alternancia abrupta de las intensidades. Respecto a la temática, puede relacionarse con la idea de que la paciencia de los padres es interminable cuando la realidad es otra. Creemos que en este caso es humor con un guiño para adultos.
- «Comadre comadreja» según nos comentó Hugo en la entrevista, la canción nace a partir de una idea social, con la intención de problematizar y cuestionar ciertas visiones generalizadas que existen en la sociedad para poder superarlas y tratar de hacer el mundo un lugar mejor. Por otra parte, la canción aborda el género cumbia.
- «La familia Parra» utiliza el género tarantela. La letra contiene una temática sobre una realidad actual: las familias ensambladas. Entendemos que la utilización del género se da a manera de chiste sobre la idea de que la tarantela representa a Italia y la familia tradicional. Esta canción acumulativa utiliza instrumentación típica del género como las panderetas.
- «No somos tan diferentes» fue realizada en el marco del Día del Respeto a la Diversidad Cultural, abordando una temática que le resulta significativa al compositor y utilizando instrumentación característica del folklore argentino.

Análisis sobre la música de David "Rulo" Gómez

En la entrevista realizada a David Gómez, el compositor nos mencionó su postura respecto al concepto de infancias. En primer lugar, nos comentó que considera que «hay muchas infancias». Esto podemos verlo en concordancia con la definición de infancias que mencionamos anteriormente y que defendemos. Esta posición de Gómez lo lleva a la conclusión de que el tipo de música que compone está destinada a un tipo de infancias, de una clase social y económica determinada, en la cual los padres de los y las niñas tienen una postura sobre el cuidado de la infancia en cuanto al uso de las tecnologías y las plataformas de difusión al alcance de las niñeces, lo que tal vez no ocurre en otro tipo de infancias donde los y las niñas absorben musicalmente lo que su adulto responsable escucha, que muchas veces no fue creado con la intención de ser un repertorio infantil.

De esta manera considera que la música para las infancias comprende a dos destinatarios: los niños y niñas, y los adultos que los rodean. Es decir, se busca interpelar o generar interés en dos actores de generaciones cercanas o distantes de forma simultánea. Esto es así ya que es el adulto quien incentiva la escucha de estas músicas en sus niños cercanos. La importancia de llegar a los adultos se da también en los shows, donde el compositor destaca que los chicos, al ver a los adultos reaccionar positivamente ante esas músicas, parecen captar su aprobación, lo que los hace aún más partícipes en la escucha y en el espectáculo.

Por otra parte, el compositor destaca, al igual que Hugo Figueras, la importancia que tiene la elección de la temática de las letras y la forma de abordar las mismas. En sus palabras: «eso me parece genial de este tipo de músicas, la posibilidad de jugar con la forma de pensar de un niño; salir de nuestra adultez y volver a ciertas formas más no sé si libres. Jugar con el humor también.»

Podemos ver esta intención reflejada en la elección de ideas, temáticas y personajes que surgen de un recuerdo de su infancia o dichos populares, como es el caso del «Mi perro rockero», que surge de una anécdota sobre una mascota que sus tíos tenían en su niñez la cual, al rascarse las pulgas, parecía estar tocando la guitarra; o las vacas voladoras de la canción «El día que las vacas vuelen», que surge de un dicho que alude a la idea de algo imposible; o la canción «No por mucho madrugar» que tiene como título el conocido refrán. Algo similar ocurre con la canción «Yo tengo diez perritos» [Figura 3], donde Rulo partiendo de la canción popular anónima «Yo tenía diez perritos» [Figura 2] la recompone resignificando su mensaje:

Yo vivía triste y solo
hasta que un día fui al cerro
y encontré abandonado a un perro

Otro cachorro encontré
en la calle con tos
lo traje para curarlo
y ya tuve dos

Uno más encontré después, tuve tres
y en la puerta del teatro, uno más
y tuve cuatro

Me olvidaba que son cinco
con aquel que pega brincos,
que pega brincos

Duermen en el sillón, duermen bajo la ventana
pero sus pulgas duermen todas en mi cama
En mi casa hay cachorros en cada rincón,
en la cocina, en el baño y también en el balcón

Otro más encontré después, tuve seis
y uno más que remontaba en barrilete
tengo siete

Me olvidaba el que se come mis bizcochos
con ese tengo ocho

Otro encontré tirado en la nieve
lo traje muerto de frío y tengo nueve

Me olvidaba el que me regaló Andrés
con este tengo diez

Duermen en el sillón, duermen bajo la ventana
pero sus pulgas duermen todas en mi cama
En mi casa hay cachorros en cada rincón,
en la cocina, en el baño y también en el balcón

Y pensar que cuando yo era chiquito
cantaba la canción "yo tenía diez perritos"
esa canción sí que era un bajón como pocas
porque los perros caían y morían como moscas

Esta canción es distinta y diferente
le gusta más a los chicos y a la gente, es diferente
Si lo pensamos muy bien
dentro de poco voy a tener cien, tener cien

Figura 2. «Yo tengo diez perritos» del disco «Enruladísimas Canciones Enruladas» de David Gómez

Yo tenía diez perritos
uno se cayó en la nieve
no me quedan más que nueve

De los nueve que quedaban,
uno se tragó un bizcocho
no me quedan más que ocho

De los ocho que quedaban
uno lo mató un cuete
[...]

De los tres que me quedaban
uno se murió de tos
no me quedan más que dos

De los dos que me quedaban
uno se murió de ayuno
no me quedan más que uno

Del uno que me quedaba
se me fue corriendo al cerro
no me queda ningún perro

Figura 3. «Yo tenía diez perritos» - Canción popular anónima

En las canciones de David Gómez podemos encontrar también el uso de trabalenguas o jitanjáforas de difícil pronunciación como en «Claudia Clelia Clavelina» o «Como come come como un condenado mi avestruz». Esta última canción es, a su vez, una canción del género rock and roll de los años 50 y de tipo acumulativa en cuanto a la letra, un recurso que se utiliza muy frecuentemente en este tipo de músicas para las infancias, como por ejemplo «Hay un palo en el fondo de la mar», un juego musical tradicional que utiliza el mismo recurso.

En relación al proceso compositivo, David nos comentó que no encuentra diferencias a la hora de componer música para las infancias de otro tipo de repertorio. En este sentido, parte de la búsqueda de ideas musicales que le resulten atractivas e interesantes, generalmente a partir del juego con la guitarra, y el contacto con músicas ajenas. Además, mencionó que la letra surge después, pero que en algunas ocasiones ésta lo llevaba a buscar un nuevo contexto musical, como por ejemplo un cambio de estilo, ya que la música original no "le cierra" con la letra. En este sentido, el músico nos dijo lo siguiente: «cuando encuentro una letra que me gusta o que me parece que tiene algo que es valioso, ahí vuelvo como a repensar la música; y me pasó incluso, por ejemplo, que un tema era un candombe y terminó siendo un tema brasilero.»

En cuanto a la utilización de géneros en este repertorio, Rulo nos comenta que para componer sobre un género musical específico indaga acerca de las características de dicho género, no para necesariamente respetarlas sino para aprender de ellas y modificarlas si así lo desea. Destaca que en sus músicas no siempre se encuentran los géneros explícitos, sino que también, los aborda a través de la experimentación hasta que el resultado sea de su agrado. Esta manera de abordar la música podemos relacionarla con el concepto de «genérico musical» de Gullco (2002) que explicamos anteriormente: la música para las infancias no pertenece a un género musical específico, sino que se construye a partir de géneros musicales tradicionales del país de procedencia del compositor. Esto se evidencia en canciones como:

- «Pobre pulpo bailarín» donde se toman elementos del género reggae, como la rítmica de guitarra en los contratiempos, el ostinato de la batería, el tempo lento.
- «Mi chancho tartamudo» hace un juego de palabras con el género cha cha cha y la letra de la canción, así como también toma características musicales del género como la clave.
- «Es así el amor» toma elementos del género murga como la instrumentación, el canto grupal, el tipo de emisión vocal, la instrumentación, compuesta por una guitarra que realiza dos acordes que se alternan y varios instrumentos de percusión que realizan ostinatos.

- «Milonga de gumersindo» utiliza el canto hablado de las payadas junto al acompañamiento de la guitarra, típico de la milonga de la región pampeana.
- «Fiti petiribi y los inzooportables» toma recursos del chamamé como la instrumentación y la forma de acompañamiento. En ese caso el compositor incorpora muchas variantes y propuestas diferentes que quiebran con varios de los rasgos típicos del género, como la incorporación de fuentes sonoras no convencionales haciendo ostinatos (sonidos de animales), la utilización de onomatopeyas, la voz hablada y la batería acústica.
- «Las penitas del amor» toma elementos de la música española como el modo de emisión de la voz y el uso de la guitarra y las palmas.
- «Baila la negra» utiliza recursos de la música brasileña, y más específicamente, del género choro al utilizar guitarras que imitan un cavaquinho y una mandolina, sumado a la incorporación de una amplia gama de instrumentos de percusión que enriquecen la textura con ostinatos de distintos timbres sincopados, donde la voz convive constantemente con la base instrumental y los contracantos.

Una parte posterior del proceso compositivo de Rulo consiste en la elaboración de arreglos, la cual se lleva a cabo una vez que la estructura musical ya está consolidada. Esta parte del proceso comprende desde el trabajo con otros músicos hasta la grabación de ideas o materiales en su computadora. Además, David mencionó que el estudio es un espacio donde se pueden sumar muchas ideas, incluso algunas que no podrían realizarse en vivo.

Analizaremos a continuación la canción «Claudia Clelia Clavelina» la cual nos parece representativa de todo lo nombrado anteriormente. Destacamos el uso de trabalenguas y su sonoridad latinoamericana. Presenta una clave que se mantiene durante toda la canción. Utiliza también las voces de los niños incitando a la realización del juego. Además, la estructura formal se construye a partir de una alternancia entre estrofa y estribillo, en los que internamente hay una dinámica de repetición e imitación, y en la que los cambios están dados en la letra y a nivel textural a través de la incorporación y la supresión tanto progresiva como abrupta de configuraciones musicales. La armonía es más bien estática, manteniéndose en una constante oscilación entre las funciones V y I, que se interrumpe por un IV-V-I cuando terminan los estribillos; esto es un rasgo de estilo, y permite que las variaciones se desarrollen a nivel de la textura.

A partir de observar la textura completa del estribillo [Figura 4] podemos identificar el comportamiento de todas las configuraciones rítmicas, melódicas y armónicas que conviven simultáneamente. Por un lado, los instrumentos de percusión realizan ostinatos que “llenan” el compás, habiendo puntos de encuentro y desencuentro entre cada uno, esto además aporta una riqueza tímbrica, ya que cada ritmo es interpretado por un instrumento diferente. Por otra parte, la guitarra y el bajo se encargan de brindar el sostén armónico y rítmico a partir de ostinatos sincopados sobre los que el resto de los instrumentos “juegan” un poco más. El piano también tiene una función armónica, pero también melódica y ornamental, haciendo frases a dos voces, llenando espacios donde la voz no está presente. La flauta traversa realiza un comportamiento similar, aportando melodías que se complementan con la melodía principal, y complejizan la textura. Por último, las voces se alternan constantemente, siendo la voz de la cantante adulta la que da pie para que luego las voces de los y las niñas repitan al unísono.

Luego de haber analizado el ejemplo, y partir de la escucha de otras canciones que conforman el repertorio de Rulo Gómez, podemos afirmar cómo para el compositor la música surge en muchos casos de una influencia de estilo, pero que la pertenencia al mismo o el respeto a sus características más centrales no es algo que necesariamente deba llevar adelante. Como explicamos anteriormente, en muchos casos, los rasgos de estilo están presentes, pero conviven con propuestas propias y salidas del género, mientras que es a través del contenido poético donde el compositor apunta a interpelar a las infancias.

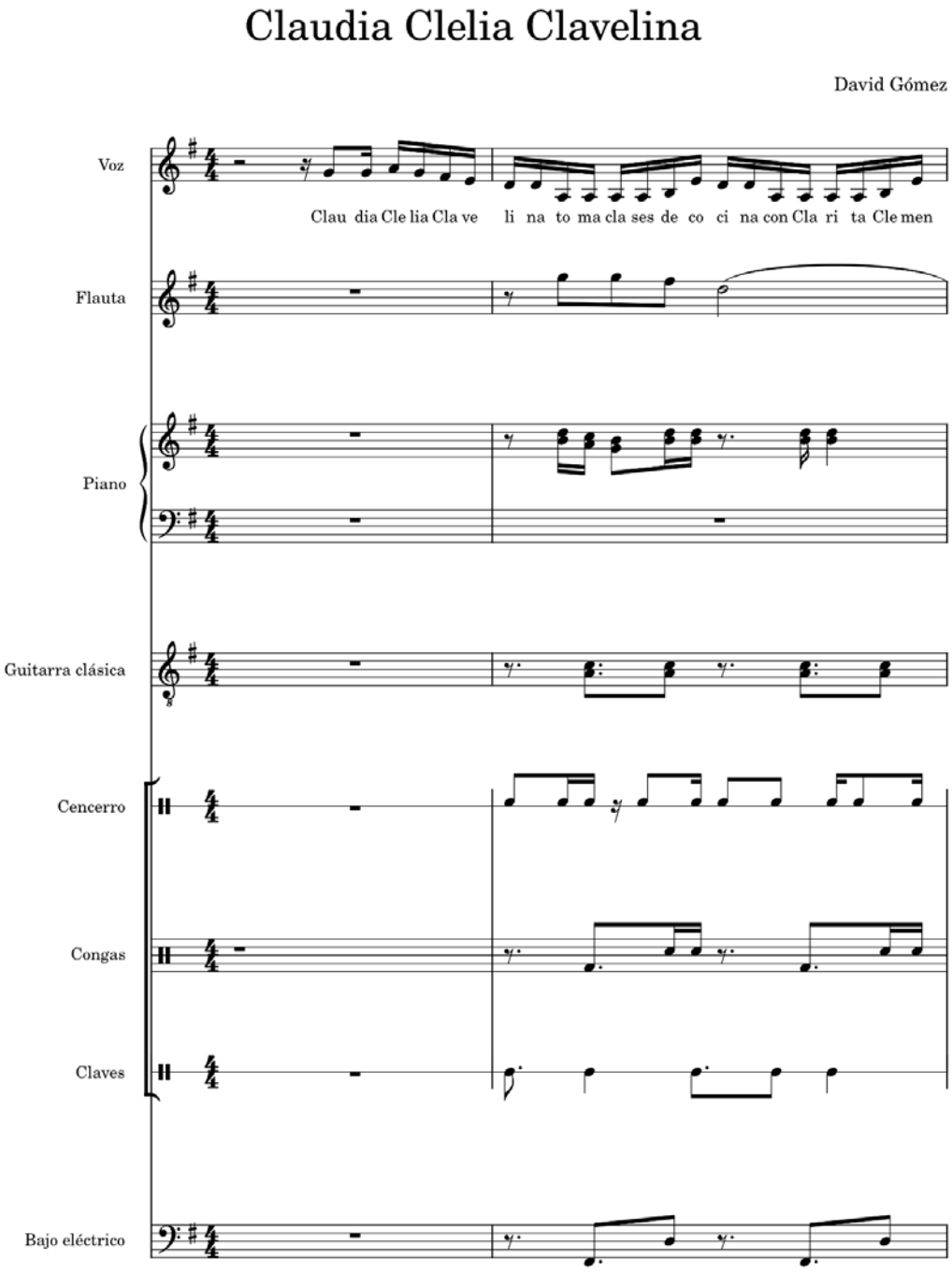


Figura 4. Partitura de un segmento del estribillo de «Claudia Clelia Clavelina»

Figura 4. Partitura de un segmento del estribillo de «Claudia Clelia Clavelina»

Conclusión

A modo de conclusión, podemos decir que la composición de música para infancias se caracteriza por la utilización de procedimientos compositivos de otros repertorios, de los cuales se nutre para adoptar formatos y elementos que puedan funcionar de manera acorde con la letra, que adquiere aquí un rol protagónico. La bibliografía consultada y tomada como referencia para este trabajo, al igual que las entrevistas con los compositores, rescatan la importancia de establecer una conexión e interés de los públicos (niños/as y adultos) a través del juego, la participación colectiva, la utilización de elementos musicales y referenciales propios de su contexto cercano y la elección de temáticas, lenguajes y emisores que resulten atractivos y reconocibles. Además, nos parece relevante retomar el término de «genérico musical» a la hora de abordar este repertorio, ya que resulta fundamental a la hora de entender cómo es posible que convivan tantos géneros y estilos de diversas procedencias bajo un mismo nombre.

Por otra parte, los compositores utilizan tanto fuentes analógicas (principalmente) como digitales para componer, y conciben a la búsqueda y selección de arreglos como una etapa posterior a la creación de la estructura musical primaria (armonía y melodía) y la letra o la elección de la temática.

Finalmente, es importante mencionar que esta música encuentra su germen o motivación inicial, según los entrevistados, en necesidades pedagógicas, laborales, a partir del contacto frecuente con infancias (familiares, alumnos/as, entre otros/as) y/o en base a una idea, un juego, un símbolo cultural, una problemática social o una crítica.

Es fundamental mencionar que la producción de este tipo de repertorio implica una responsabilidad en torno a cómo otros se apropian de ese material para hacerlo circular. Es aquí donde cobran relevancia asociaciones como el MOMUSI Argentina (Movimiento de músicas para niños y niñas), una asociación sin fines de lucro que se orienta a la concreción de los derechos de la infancia desde una perspectiva musical, formada por músicos, compositores, autores, intérpretes, comunicadores, actores, gestores culturales y docentes capacitadores dedicados a la música.

También existe la radio UPA, una emisora digital que fue declarada de interés educativo. Es una radio dedicada principalmente a la primera infancia. En su página web explican que, al igual que mencionaba Rulo, consideran que detrás de cada niño o niña existe un adulto responsable que incentiva la escucha de la música compuesta especialmente para las infancias.

A modo de cierre, queremos subrayar que, en el caso de estos autores entrevistados, la composición de músicas para las infancias no utiliza procedimientos y procesos específicos, sino que éstos muchas veces se toman de los géneros que los compositores utilizan en cada una de sus canciones, con los cuales se establece una relación dinámica, donde se juega con las reglas y las normas del estilo. Por otro lado, nos parece importante destacar y afirmar que lo único que las vuelve «música para las infancias» es la cercanía de las temáticas de las letras con los destinatarios, los personajes utilizados y la importancia que se le da a las mismas a la hora de componer. Por otro lado, si bien lo musical no tiene un proceso específico en cuanto a la composición, todo lo performático en las presentaciones de los espectáculos y discos está muy pensado para los destinatarios de este tipo de músicas, y busca que la propuesta musical se enmarque en un contexto que sea lo más atractivo y cercano posible.

Referencias

Bustelo, E. (2005) *Infancia en indefensión*. Revista Salud Colectiva, Volumen 1, Número 3. 253-284. Universidad Nacional de Lanús. Buenos Aires, Argentina. http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1851-82652005000300002&lng=es&tlng=es.

Bustelo, E. (2012) *Notas sobre infancia y teoría: un enfoque latinoamericano*. Revista Salud Colectiva, Volumen 8, Número 3. 287-298. Universidad Nacional de Lanús. Buenos Aires, Argentina. http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1851-82652012000400006&lng=es&nrm=iso

Carli, S. (1999) *La infancia como construcción social*. Tomado de "*De la familia a la escuela: infancia, socialización y subjetividad."* Editorial Santillana. Buenos Aires, Argentina. https://desfor.infd.edu.ar/sitio/upload/Carli-La-infancia-como-construccion-social.pdf

Carli, S. (2007) *Notas para pensar la infancia en la Argentina. Figuras de la historia reciente*. Revista El monitor de la educación (n°10) 33-35. Publicación del Ministerio de Educación, Ciencia y Tecnología de la Nación. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. http://www.bnm.me.gov.ar/giga1/monitor/monitor/monitor_2006_n10.pdf

Dussel, I. (2007) *Entrevista a Valerie Walkerdine. "Hay una multiplicidad de infancias".* Revista El monitor de la educación (n°10) 38-40. Publicación del Ministerio de Educación, Ciencia y Tecnología de la Nación. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. http://www.bnm.me.gov.ar/giga1/monitor/monitor/monitor_2006_n10.pdf

Dussel, I. y Southwell, M. (2007) *La niñez contemporánea. Aportes para repensar a los sujetos de la escuela*. Revista El monitor de la educación (n°10) 26-27. Publicación del Ministerio de Educación, Ciencia y Tecnología de la Nación. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. http://www.bnm.me.gov.ar/giga1/monitor/monitor/monitor_2006_n10.pdf

Figueras, H. (2001) Un vagón de canciones [CD].

Figueras, H. (2006) Con todas las letras [CD]. Gobi Music.

Figueras, H. (2014) Sin fin [CD]. Gobi Music.

Figueras, H. (2020) Bossaves [Canción].

Figueras, H. (2023) No somos tan diferentes [Canción].

Gómez, D. (2005) Llegan las canciones enruladas [CD].

Gómez, D. (2010) Enruladísimas canciones enruladas [CD]. UMI / Gobi Music.

Glover, J. (2004) *Niños compositores.* Editorial Grao. Barcelona, España.

Gullco, J. (2002) *La canción para niños en América Latina y el Caribe como 'genérico musical'*. Actas del IV Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular. Distrito Federal, México. https://iaspmal.com/index.php/2016/03/02/actas-iv-congreso-distrito-federal-mexico-2002/

Mendívil Trelles, L. (2010) *Sentidos y contrasentidos de las canciones - una aproximación a la construcción social de las identidades de docentes y alumnos de educación inicial*. Ponencia publicada por la Sociedad de Investigación de Educación Peruana. Pontificia Universidad Católica del Perú. https://departamento-educacion.pucp.edu.pe/publicacion/sentidos-y-contrasentidos-de-las-canciones-una-aproximacion-a-la-cultura-infantil-ensenada-y-aprendida-desde-ellas

Mendívil Trelles, L. (2014) *La inevitable vulnerabilidad de las canciones en la práctica educativa*. Revista Da Abem (n°33) Universidad de Brasilia, Brasil. http://www.abemeducacaomusical.com.br/revistas/revistaabem/index.php/revistaabem/article/view/470

Momusi (s.f) *MoMuSi*

https://www.momusi.org/momusi.html

Oktubrefm (2020) *Radio upa: un espacio radiofónico pensado para las infancias*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. https://oktubre.fm/2020/08/27/radio-upa-un-espacio-radiofonico-pensado-para-las-infancias/

Radio Upa (s.f) https://www.radioupa.com.ar/

Sanvicente, J. G. (2010). *La música tradicional y la música para niños*. Antropología. Revista Interdisciplinaria del INAH, (90), 108-112. Instituto Nacional de Antropología e Historia. Distrito Federal, México.

Recuperado a partir de https://revistas.inah.gob.mx/index.php/antropologia/article/view/2774

Segura, C. (2019) *El reino del revés del repertorio musical infantil*. [Tesis de grado, Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata]

Segura, C. (2021) Arroz con leche ¿Me quiero casar? Revista *Clang (n°7)* Revista del Departamento de Música. Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina. http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/149890/Documento_completo.pdf-PDFA.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Vasen, J. (2007) *Niños, padres y maestros, hoy.* Revista El monitor de la educación (n°10) 28-32. Publicación del Ministerio de Educación, Ciencia y Tecnología de la Nación. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. http://www.bnm.me.gov.ar/giga1/monitor/monitor/monitor_2006_n10.pdf

EL SONAR DE LAS PALABRAS.
DOS RECURSOS INTERPRETATIVO-COMPOSITIVOS PARA PRODUCIR SENTIDO EN EL MARCO DE LA CANCIÓN A PARTIR DE LA RELACIÓN FIGURA-FONDO

Julián Powell - Julio Schinca

Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Artes

Resumen

Este es un Trabajo de Graduación en la modalidad de producción musical, que aborda el eje de la interpretación y su impacto en el eje de la poética: en particular en el sentido de la letra en la canción, a partir de distintos recursos interpretativos/compositivos.

El marco de abordaje es el de la forma canción, que podríamos definir como una obra musical que incorpora la palabra cantada como figura principal. Esta letra con melodía, o esta melodía con letra, se estructura como elemento protagónico en la producción del discurso musical y es, a priori, principal portador del sentido poético de la obra, aunque no el único. Los sentidos de la obra podrán expandirse o acotarse a partir de las relaciones que establezca el componente lírico de la letra -las palabras- con las distintas decisiones musicales que acompañen esa figura, tanto en lo referido al fondo que sustenta a la figura, como a la melodía que le dé cuerpo a la misma. Es decir, que la canción dependerá de las palabras que dan cuerpo a la letra y de cómo y en qué contexto esas palabras suenan.

Palabras clave

Canción, figura-fondo, polisemia, discurso melódico, fraseo.

Análisis de obra, antecedentes y marco teórico

La obra producida se titula “Sin querer queriendo”. Es una canción de mi autoría, en la que la voz encarna la figura principal, y la guitarra criolla ejecuta el fondo.

La noción de *textura* responde a los conceptos elaborados por Daniel Belinche (2013) para describir la totalidad de una obra musical y las relaciones que establecen sus componentes entre sí y con la totalidad, siendo *figura/fondo* un tipo de *organización textural* en la que la *figura* subordina al *fondo*.

Esta textura figura/fondo se presenta despojada, tan solo con guitarra y voz, lo que es propio de la estética de la versión intimista de la canción de autor, muy común en el género de la canción popular latinoamericana. Adjunto dos referencias que me influyeron en este sentido, tanto respecto a la instrumentación e interpretación, como a algunos materiales y recursos compositivos que tomé para la construcción de la obra:

Gil, Gilberto. (2006) *Preciso aprender a só ser.* En *Gil Luminoso* [CD]. Brasil: DRG Records Incorporated.

Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=8qgPGQdhxrw&ab_channel=santiagoboyayan

(Extraído el 13/11/2022).

De esta obra, *Preciso aprender a só ser,* retomé:

- la interpretación intimista y suave de la voz,
- el rasgo de acordes con extensiones,
- el uso de un color modal mixolidio: el séptimo grado descendido, con séptima y novena, muy presente en la obra de Gil, como así también de Caetano Veloso, otro referente de la canción popular latinoamericana. Este color aparece en mí canción como parte de una rearmonización, por lo que toma otras características a las que presenta en la obra de Gilberto.

Guerra, Pedro. (2001) *El reencuentro de Viola y el Baron*. En *Ofrenda* [CD]. España: Ariola.

Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=RlhlV89EWjE&ab_channel=ciiruelo. (Extraído el 13/11/2022)

Algunos de los elementos más pregnantes que tomé de esta obra son:

- el comportamiento del bajo, que «rebota» entre la tónica y la quinta del acorde. Yo opté por desarrollar en profundidad este material, extendiéndolo a la totalidad del acompañamiento de la obra. Ese «tambaleo» tiene un aire de bolero.
- el acorde inicial que articula, con sexta y novena. El empleo de acordes con extensiones se aplica también a la armonía a lo largo de toda la obra que presento.
- el contrapunto rítmico (Colli, Aníbal. 2018) entre el devenir espaciado y tranquilo de los acordes que articula la guitarra, y una mayor densidad cronométrica de la melodía, que muchas veces habita el valor de la subdivisión.

Cabe destacar que, si bien Pedro Guerra es un cantautor canario radicado en España, en su obra se evidencia mucha influencia de la música popular latinoamericana. Quizás se deba al estrecho vínculo cultural que une a las Islas Canarias con América Latina, que se remonta a la época de la colonia.

La forma de *Sin querer queriendo* se compone de dos estrofas que se re-exponen con variaciones, y entre las dos primeras estrofas y las dos segundas, hay una parte B, que aparece sugerida en la primera vuelta y que luego se despliega en su totalidad hacia el final de la obra, a modo de cierre.

El movimiento melódico integra primero saltos y luego grado conjunto en las estrofas, mientras que la parte B se compone mayormente por saltos.

El acompañamiento armónico lo ejecuta una guitarra, con una batida quebrada que integra un bajo que oscila entre la fundamental y la quinta del acorde, junto con algunas notas plaqué o arpegiadas del acorde correspondiente.

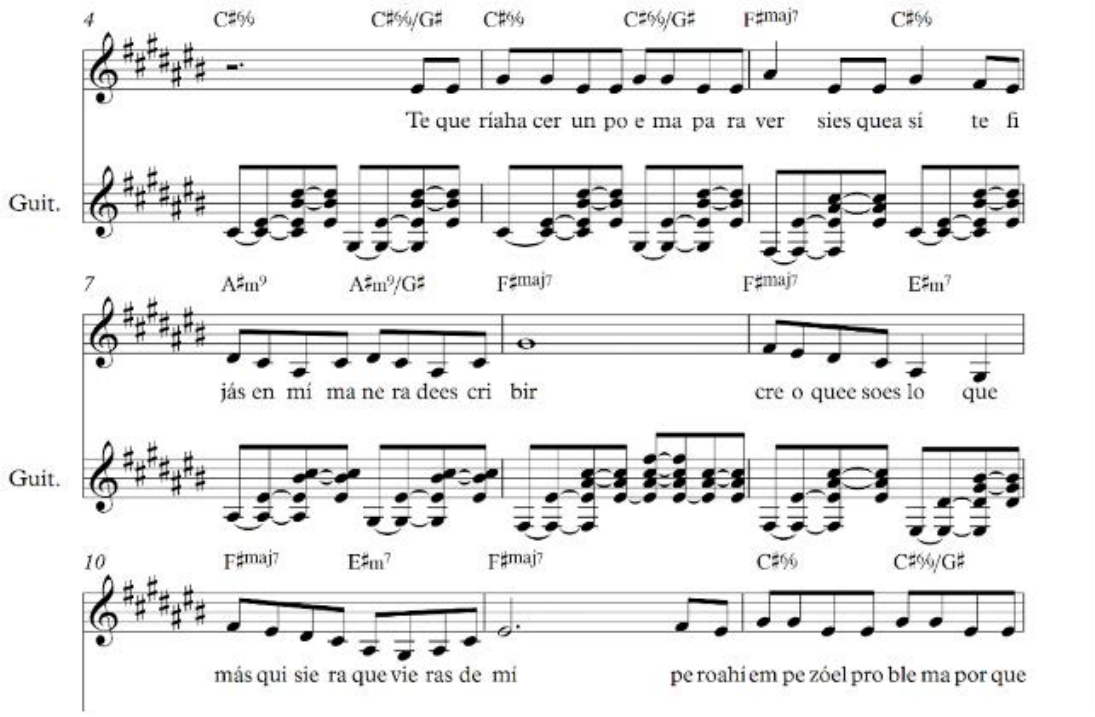


Figura 1. *Sin querer queriendo*. Powell (2022). Transcripción de la melodía y el acompañamiento. Fragmento de la primera estrofa. Realizado por el autor del artículo.

Un rasgo de la obra es el contrapunto que se establece entre la melodía y el acompañamiento mencionado: la melodía recorre, la mayor parte del tiempo, notas de la superestructura del acorde que acompaña: Séptimas mayores y menores, oncenas, novenas, sextas. Eso hace que la melodía se destaque del colchón armónico, a la vez que aporta riqueza armónica a la resultante sonora.

Esto lo tomé de manera más o menos consciente, de la obra de Caetano Veloso. Caetano incorpora en su lenguaje personal varios rasgos del bossa nova, que porta esta característica constructiva de melodía superestructural a partir de la incorporación del lenguaje del jazz. Otro rasgo que Caetano hereda del bossa y que yo incorporo a mi forma de cantar, tiene que ver con la irregularidad en los fraseos de la voz.

Ese hábito interpretativo de Caetano, lo toma de la influencia que ejerció en él João Gilberto, uno de los principales exponentes del Bossa Nova. Dice Tomás Andrés Frère Affanni (2014) sobre este asunto:

> "Con respecto al canto de João Gilberto, es preciso reparar también en la relación que entabla con el ritmo (la nueva «batida» que inventó el músico bahiano). El canto se libró, al menos en parte, de la base rítmica. Gilberto juega permanentemente a demorar o acelerar el canto (o el silbido, o los chasquidos de la lengua) con respecto a la métrica que marca la guitarra o el resto de los instrumentos.
>
> Los desfasajes rítmicos nacidos del contrapunto voz/guitarra se remitían a las inflexiones de la lengua hablada; surgía un tiempo medio inconmensurable entre los dos, apenas suficiente para garantizarle la esencia musical al verso." (GAVA, 2008, p.62, en Frère Affanni, 2014).

La búsqueda de “Sin querer queriendo” pasa por intentar poner en evidencia la polisemia de la letra, a partir de algunas decisiones musicales que permiten gestionar la continuidad y la detención del discurso melódico. Esto, que comúnmente se conoce como *fraseo*, suele habitar el terreno de lo interpretativo, pero en esta obra implica además decisiones compositivas. Se habilita una nueva interpretación posible de una letra que es re-expuesta, pero cuya forma musical se ve modificada, cambiando la percepción sobre el texto.

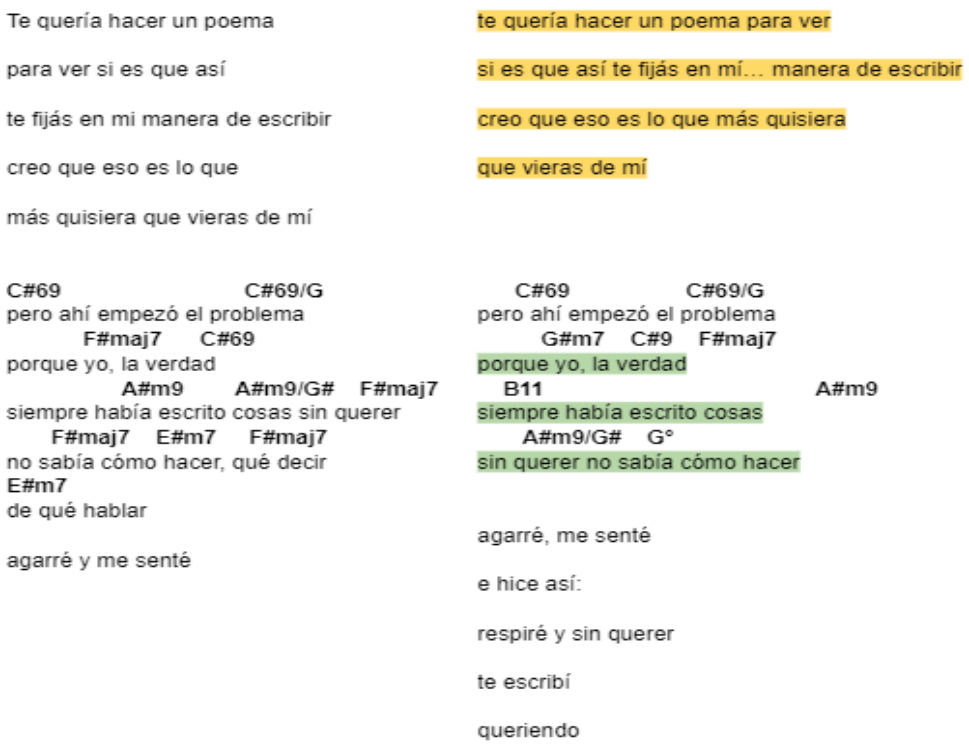


Figura 2. Letra y cifrado. Indicaciones de los procedimientos musicales sobre el texto, a color.

Según se grafica sobre la letra en la imagen presentada, hay una re-exposición de las dos primeras estrofas: «*Te quería hacer un poema* [...]» y «*pero ahí empezó el problema* [...]». En esta re-exposición, que implica un segundo encuentro con el material escrito de la primera estrofa, hay sin embargo dos cambios en el campo sonante que modifican la percepción con respecto al sentido del texto.

El primero está marcado en color amarillo, y consiste en un fraseo diferente al de la primera estrofa, lo que administra la detención del discurso cantado de una manera diferente: los puntos y las comas de la frase se ubican en otro lugar, cambiando la semántica de la frase. A continuación, se grafican mejor esas diferencias:

Figura 3. Transcripción de la primera estrofa. Melodía y cifrado. Realizada por el autor del artículo.

Figura 4. Transcripción de la segunda estrofa. Melodía y cifrado. Realizada por el autor del artículo.

Puede observarse el predominio de figuras irregulares, con tresillos y quintillos, en la segunda estrofa (Figura 4) a diferencia de la primera (Figura 3), donde predominan las corcheas de división binaria. Este ordenamiento, surgido como procedimiento a partir de imitar el cantar irregular de Caetano proveniente del bossa nova, responde también a un ordenamiento diferenciado de las palabras con respecto a la primera estrofa, y una posterior adaptación de la melodía a ese nuevo orden propuesto por el texto, buscando un nuevo sentido. Es decir que el texto actúa como ordenador posible y propone nuevas musicalidades.

El segundo cambio consiste en una re-armonización de la estrofa (marcado en color verde en la figura 2). Si bien hay también un cambio en el fraseo, la re-armonización refuerza el cambio de sentido. La misma se traduce en un cambio en el fondo que acompaña la figura y, al verse modificado ese fondo cambiando la cadencia armónica, se ve modificada también la percepción del oyente, identificando los comienzos y cierres de frase melódica en otro lugar y, por lo tanto, leyendo el texto de otra manera.

Si en un principio la secuencia armónica alternaba entre el I, el I6 y el IV grado, para luego hacer un VI grado con un bajo descendente que desembocaba en el IV grado nuevamente, para luego pendular entre el IV y el III; en la rearmonización aparece un II-V/IV, que luego reposa en un VII mixolidio -el acorde que mencionamos tomado de la canción de Gilberto Gil-. Luego se retoma también ese VI con bajo descendente, pero, en vez de desembocar en el IV, se detiene en el V disminuido. Todo esto contribuye a establecer, desde el plano armónico, detenciones del discurso muy marcadas que impactan en la percepción sobre la letra.

También se puede mencionar una pequeña sustracción en la letra, removiendo la última parte de la segunda estrofa en su re-exposición: «*pero ahí empezó el problema / porque yo la verdad/ siempre había escrito cosas sin querer / no sabía cómo hacer, qué decir / de qué hablar*» VS. «*pero ahí empezó el problema / porque yo la verdad / siempre había escrito cosas / sin querer no sabía cómo hacer*».

Las decisiones sobre el fraseo y su impacto en la poética de la letra forman parte de un recurso que tomé de un taller de Arreglos en la música popular dictado por Facundo Cedeño en el Centro de Arte UNLP, que a su vez tomaba muchas enseñanzas de la obra de Liliana Herrero.

Herrero (2008) ha hecho grandes aportes en el terreno de la interpretación musical -y de hecho la hemos abordado en la cátedra-. Su obra se caracteriza por la producción de versiones que ofrecen nuevas miradas acerca de canciones preexistentes, haciendo de la interpretación un acto compositivo. Dice Alejandro Polemann (2013) al respecto:

> La interpretación (...) podría definirse como *versión* y ésta no es otra cosa que el resultado de un tránsito del *tema* a través del *arreglo* y la *interpretación* siendo el *género* un marco organizador de los procedimientos y decisiones que se llevan adelante en cada una de esas instancias.

En sus *versiones*, es usual que Liliana Herrero aplique pequeños cambios a la palabra cantada, ya sea sustrayendo alguna palabra, o dilatando o acelerando el fraseo, o cambiando el gesto melódico que le da cuerpo a esa palabra, lo que tiene un impacto en la manera de sonar de la letra y, por lo tanto, habilita otra interpretación posible de esa letra que compuso el autor original.

La construcción de fondos que guardan bastante distancia de las versiones originales es otro rasgo característico de Liliana, en los que, entre otros recursos, la re-armonización propone nuevas percepciones acerca de la figura principal. A modo de ejemplo, se sugiere escuchar:

Herrero, L. 2018. *Giros* (versión) en *Canción sobre canción* [CD]. Buenos Aires, Argentina: Elefante en la habitación!

Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=Z4UUBatgBmM&ab_channel=ElefanteenlaHabitaci%C3%B3n%21 (Extraído el 13/11/2022)

Como mencionamos previamente, en la obra presentada se aplicaron estos procedimientos que hacen al terreno de lo interpretativo, para la toma de decisiones compositivas. Se compuso la primera mitad de la canción, y luego se desarrolló una re-exposición del mismo texto, buscando nuevas significaciones posibles de la letra a partir de un ordenamiento alternativo de los materiales cantados, reparando en las nuevas musicalidades que estos movimientos proponían.

Anexo

1. *Sin querer queriendo*. Letra

Te quería hacer un poema
para ver si es que así
te fijás en mi manera de escribir
creo que eso es lo que
más quisiera que vieras de mí

pero ahí empezó el problema
porque yo, la verdad
siempre había escrito cosas sin querer
no sabía cómo hacer, qué decir
de qué hablar

agarré y me senté

te quería hacer un poema para ver
si es que así te fijás en mí manera de escribir
creo que eso es lo que más quisiera
que vieras de mí

pero ahí empezó el problema
porque yo, la verdad
siempre había escrito cosas
sin querer no sabía cómo hacer

agarré, me senté
e hice así:
respiré y sin querer
te escribí
queriendo

2. *Sin querer queriendo*. Partitura completa. Disponible en: https://drive.google.com/drive/folders/1y431Ea9NDX9k_5uF_AXJeC_Oj3X0penB?usp=drive_link

Referencias

Belinche, D. y Larrègle, M. E. (2006). *Apuntes sobre apreciación musical*. La Plata: Edulp.

Cedeño, F. (2020). *Taller de arreglos en la música popular.* La Plata: Centro de Arte UNLP.

Colli, A. E. (2018). *El contrapunto rítmico en la música popular. Aportes para una sistematización.* (Apunte de cátedra). Recursos compositivos, Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata, Argentina.

Frère Affanni, A. (2014). *Música y política en el surgimiento de la Bossa Nova*. Belo Horizonte: Per Musi n.29, 2014, p.169-175.

Disponible en: https://www.scielo.br/j/pm/a/xTjk6qfJT7T68ksny3RfHfj/abstract/?lang=es#

(Extraído el 10/11/2022).

Gil, G. (2006) *Preciso aprender a só ser*. En *Gil Luminoso* [CD]. Brasil: DRG Records Incorporated.

Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=8qgPGQdhxrw&ab_channel=santiagoboyayan

(Extraído el 13/11/2022).

Guerra, P. (2001) *El reencuentro de Viola y el Baron*. En *Ofrenda* [CD]. España: Ariola.

Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=RlhlV89EWjE&ab_channel=ciiruelo. (Extraído el 13/11/2022)

Herrero, L. *Historias debidas* [Entrevista]. (2008). Buenos Aires, Argentina: Canal encuentro.

Disponible en: https://drive.google.com/file/d/1OW86WsncVHdSq84-UuDAKVONB4zlmS83/view

Herrero, L. 2018. *Giros* (versión) en *Canción sobre canción* [CD]. Buenos Aires, Argentina: Elefante en la habitación!

Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=Z4UUBatgBmM&ab_channel=ElefanteenlaHabitaci%C3%B3n%21 (Extraído el 13/11/2022)

Polemann, A. (2013) “La interpretación musical en la construcción de la versión en la música popular”. Ponencia presentada en las X RAM -Reunión de Antropología del Mercosur. 10 al 13 de julio de 2013. Córdoba, Argentina.

LENGUAJE DE RITMO CON SEÑAS: IMPROVISACION, TIEMPO Y FORMA

Micaela Monassi - Julio Schinca

Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Artes

Resumen

El presente trabajo busca indagar acerca de ciertos rasgos específicos sobre el lenguaje de ritmo y percusión con señas. Siendo estos, la forma musical, los distintos roles focalizando en el de la dirección, el lenguaje de claves y el concepto de improvisación. Se partirá desde el eje de la temporalidad musical cómo factor fundamental que enmarcará el análisis y encausará la investigación. Este no se trata de un análisis meramente descriptivo, sino que también se buscará problematizar alrededor de las distintas representaciones tradicionales en relación a los rasgos anteriormente mencionados. Se tomarán como casos representativos para el análisis, distintos grupos de la provincia de Buenos Aires.

Palabras clave

Improvisación, forma, temporalidad, ritmo, señas.

«No hay post ni pre en una visión de la historia que no es lineal ni teleológica, que se mueve en ciclos y espirales, que marca rumbo sin dejar de retornar al mismo punto.»

Silvia Rivera Cusicanqui (2010)

Forma musical

A lo largo de la historia, el modo de pensar la forma y la improvisación se ha ido modificando a la par de las distintas concepciones estético–musicales, hasta el día de hoy. Este fenómeno se da tanto dentro del ámbito académico como fuera de él, aunque hay que reconocer que por fuera de los límites porosos de la academia, las nuevas expresiones y producciones artísticas donde se ubica la improvisación por señas, manifiestan una evidente ruptura o discontinuidad respecto de los cánones estéticos modernos, alrededor de la melodía, la armonía, y en este caso particular, de la forma. En este trabajo se hará referencia a la forma, entendida como la estructura total de una obra, en la cual pueden reconocerse con mayor o menor evidencia, distintas partes o secciones que la componen. En relación a los procedimientos a partir de los cuales se construye la forma en un discurso musical, se puede decir que mayormente responden a las nociones de equilibrio, balance y contraste. En este sentido, Belinche & Larregle (2006) afirman: «Algo termina y algo comienza oponiendo las alteraciones parciales a las estructurales. Estas últimas abarcan a las primeras. En tales nociones se asienta la conciencia formal.» (Belinche & Larregle, 2006, p.102). Cuando estas alteraciones estructurales se establecen como esquemas fijos, como punto de partida, las alteraciones parciales, como podrían ser las frases melódicas, los acentos, los enlaces armónicos, van a estar condicionadas por las estructurales, es decir que el campo de acción se verá delimitado por esta forma preestablecida. Este fenómeno se da tanto en la música académica como en la música popular. Podríamos hablar de chacarera simple, de un standard de jazz, de una milonga, así como también de una sonata, un rondó o un concierto, todas estas formas musicales. Quienes estén familiarizados con cualquier tipo de estilo o música que se construya a partir de una estructura fija, de alguna manera ya conocen una parte del discurso, aunque sea la primera vez que escuchen la composición. Podría decirse que la percepción de la temporalidad de este tipo de músicas, se va a ver intervenida o influida por la expectativa mensurada del interlocutor.

Ahora bien, si esta previsibilidad de la que hablamos, si esta expectativa enmarcada en la regularidad y linealidad de la formas musicales, nos lleva a conocer de alguna manera parte de la obra ¿cómo se genera esta demora perceptual, esta indeterminación anclada en cierta opacidad del discurso, que entendemos como propia del arte? Al respecto, Brookhart sostiene que «una comprensión de la forma musical será más significativa cuando el intérprete (músico u oyente) comience a comprender el rol de la forma como el proceso creativo del compositor". Y agrega "...el modo en que sus ideas musicales son manipuladas para crear sensaciones de tensión y su consecuente distensión, y el modo en que esos patrones de tensión y reposo son conducidos para producir contraste, clímax, balance y unidad dentro de la variedad. En otras palabras, el compositor está más comprometido con la forma dinámica que con la forma estática». (Brookhart en Tanco, 2010, p. 1).

Se pone en tensión entonces, esta oposición entre la forma entendida como un esquema estático y por otro lado como un marco o campo de acción que posibilita un proceso dinámico de composición.

Volviendo a la pregunta anterior, podríamos decir que esta deseable ruptura respecto de lo predecible o explícito en una obra de este tipo recae entonces, en la posibilidad y capacidad del compositor de operar sobre las alteraciones parciales que se encuentran contenidas entre los límites de la estructura preestablecida. Desde este lugar se refuerza la idea de la forma como un marco de acción, como punto de partida, en donde no está todo dicho, aunque más allá de esto, no podemos ignorar que este punto de partida, determina en gran medida la temporalidad de la obra, mayormente anclada en la regularidad y en una progresiva linealidad temporal.

Improvisación

Cuando hablamos de improvisación musical, hay que tener en cuenta la amplitud de prácticas y perspectivas que este concepto engloba. Muy lejos de una visión romántica anclada en la genialidad y las capacidades innatas de unos pocos, en este caso se parte de la certeza de que la improvisación es una práctica, un modo de acceso al conocimiento susceptible de ser aprendido, y que representa un amplio abanico de expresiones musicales dentro del campo de la música popular. Como dice Manuel Gonzalez Ponisio (2012) en su artículo, *La práctica improvisatoria en la música popular*

> Resulta, entonces, fundamental tener en claro el papel que desempeñan el género y la tradición en el contexto improvisatorio, entendidos estos como ámbitos no sólo musicales sino culturales (...) Desacralizar el acto de improvisar le quita el mote de búsqueda espontánea, de momento mágico y único, y le da la posibilidad a quien lo transita de conocer las músicas desde perspectivas grupales e individuales donde la tradición es puesta en conflicto y la innovación relativizada. (Ponisio, 2012, p.66)

Aunque de alguna manera podríamos asociar esta práctica al ámbito académico, la improvisación es considerada uno de los rasgos identitarios de la música popular, presente como un recurso común a la hora de componer y en muchos casos también, como parte constitutiva del discurso musical en sí. Enfocándonos en este último caso, es decir, la improvisación como parte constitutiva de la obra, se encuentra presente en géneros como el jazz, el blues, la milonga, el rock, entre otros. La práctica improvisatoria está regida por una forma o estructura fija que contiene y condiciona el discurso musical de distintas maneras, ya sea en su aspecto melódico como en el rítmico. Por el contrario, en la improvisación por señas, la forma, la estructura del discurso no está preestablecida, sino que se va a generar a partir de la misma improvisación.

Improvisación y lenguaje de ritmo con señas

La improvisación por señas, es un modo de hacer música en grupo a partir de un lenguaje común de señas, el cual fue desarrollado por *Santiago Vázquez*[1] y puesto en práctica por primera vez en el año 2006 cuando se funda La Bomba del Tiempo. «En esta nueva forma de hacer música rítmica, un grupo improvisa coordinado por un director que, mediante señas realizadas con las manos y el cuerpo, va dándole a los músicos pautas que convierten la improvisación grupal en un juego de composición colectiva en tiempo real.» (Vázquez, 2013, p.8).

El lenguaje de señas se ha ido popularizando desde entonces, llegando a desarrollarse a nivel mundial atravesando límites geográficos e idiomáticos. Recientemente su creador dictó talleres y encuentros en Tokio, Roma, y Uruguay. En el año 2013 publicó el *Manual de Ritmo y Percusión por Señas,* donde presenta por primera vez en forma gráfica el lenguaje de ritmo con señas, volviéndose una herramienta sumamente importante para el aprendizaje y la enseñanza del mismo. En este mismo sentido, se abrió el centro de estudio de Ritmo y Percusión por Señas (CERPS)[2] en Buenos Aires, y la escuela de ritmo en la barra de Maldonado, Uruguay. Hace 5 años

1 Músico, compositor, director, productor, investigador rítmico, band leader y generador de proyectos culturales. Ideó, fundó y dirigió, entre otros, los grupos La Bomba de Tiempo, La Grande, PAN, El Tempo (Tokio), basado en este lenguaje. También los grupos, Puente Celeste, Colectivo Eterofónico, Será una Noche, el Grupo de Mbiras de Buenos Aires, entre otros.

2 Escuela especializada en la enseñanza y el perfeccionamiento del lenguaje de Ritmo con Señas, y en la formación de directores de este lenguaje, entrenamiento rítmico en general, y percusión de diversas culturas del mundo.

se organiza el *Festival de improvisación música con señas*[3], en el cual se desarrollan distintos talleres y laboratorios, jams y conciertos, enmarcados dentro de los métodos de improvisación dirigida, donde se ubica esta práctica. Paralelamente han ido surgiendo a lo largo del país, muchísimos ensambles que utilizan el lenguaje.

Por otro lado, cabe mencionar que este sistema de señas es utilizado no solo en ensambles de percusión, sino que también es tomado por otras disciplinas artísticas, generalmente en propuestas en donde se articulan música, danza, artes visuales (pintura en vivo, proyecciones, iluminación etc.) Este carácter interdisciplinario se encuentra presente en muchas de las presentaciones de los ensambles de improvisación y percusión por señas que esta investigación toma como casos de estudio.

Otro rasgo relevante es el grado de adaptabilidad y por lo tanto de accesibilidad que manifiesta este lenguaje; con un mismo repertorio de señas se pueden abordar nociones rítmicas de distinto grado de complejidad, pudiendo experimentar esta práctica de manera significativa desde curiosos principiantes hasta músicos experimentados. No es necesario tener experiencia previa, una formación musical formal, conocer otros tipos de códigos de lectoescritura musical para poder utilizarlo. En este sentido, tampoco no es un requerimiento conocer toda la cantidad de señas que existen, sino que se pueden construir propuestas rítmicas ensambladas utilizando un número acotado de señas simples como podrían ser: *aporte libre, staccato, nota larga, unísono*, etcétera. En este sentido, se pueden reconocer como dos rasgos fundamentales del lenguaje de señas, la síntesis y la universalidad.

Los casos analizados son los siguientes:

- La Bomba del tiempo

La Bomba de Tiempo fue creada en 2006 por Santiago Vázquez con la idea de poner en práctica por primera vez su lenguaje de dirección de Ritmo con Señas. Desde hace 16 años, La Bomba de Tiempo viene presentándose sin interrupciones todos los lunes del año en Ciudad Cultural Konex, Buenos Aires. Este grupo cuenta con 15 musicxs y han compartido presentación con artistas invitados como: Calle 13, Café Tacuba, Jorge Drexler, Julieta Venegas, Natalia Lafourcade, Totó La Momposina, Cultura Profética, Los Gaiteros de San Jacinto, Arnaldo Antunes, Emir Kusturica, entre otros. La Bomba de Tiempo continúa su actividad semanal en Konex y sus giras hasta la actualidad.

- Manijas

Manijas percusión surge en La Plata en el año 2017 aproximadamente, este ensamble está conformado por veinte músicos. A lo largo de su trayectoria han realizado varias presentaciones, organizaron un ciclo llamado *percu-noche*. En Noviembre de 2022 llevaron a cabo una presentación, festejando sus 5 años como ensamble. También participaron del primer campeonato Argentino de percusión con señas organizado por la Asociación de Ritmo y Percusión con señas (ARPS).

- Calabalumba

Calabalumba es un ensamble de improvisación por señas que arranca en el año 2019 en la ciudad de La Plata. Este grupo está constituido por 13 personas provenientes de distintas ramas del arte como el teatro, artes visuales, diseño, y la danza que confluyen en una propuesta musical atravesada por estos distintos enfoques. Este ensamble está integrado principalmente por instrumentos de percusión, aunque también se utilizan instrumentos melódico-armónicos en algunas presentaciones, como en N'goni[4] y el Balafón[5].

3 El FIMS Festival de Improvisación musical es un encuentro destinado a la exploración, creación y formación de la improvisación musical dirigida. La organización está a cargo de la Asociación Civil Música en el Aire.

4 N`goni Kamele, arpa africana de afinación pentatónica originaria del pueblo Dioula de Burkina Faso, construida por calabaza o madera, cuero de cabra y un par de hileras de cuerdas de nylon.

5 El balafón o baláfono es un instrumento idiófono de teclado de madera, con resonadores de calabaza, oriundo de África Occidental.

- Nueva Tierra

Nueva Tierra es un ensamble de percusión que se conformó en la ciudad de San Clemente, Buenos Aires, en el año 2018. Este grupo está integrado por doce personas, algunxs de sus integrantes estudian música formalmente y otrxs no. Abordan en sus presentaciones distintos géneros latinoamericanos. Desde sus inicios han organizado y participado en distintos eventos como la Fiesta Nacional de la Corvina Negra.

Mayormente, los ensambles de este tipo se conforman a partir de distintas familias o cuerdas de instrumentos que improvisan de manera coordinada. A grandes rasgos se identifican tres grandes grupos que abarcan las distintas cuerdas y que refieren al registro que ocupan dentro del ensamble, estos son:

- Graves: Este grupo está integrado por los zurdos que desarrollan bases enfatizando en los acentos ya sea de la clave o de un pulso. Si el ensamble tiene tambor piano o dunes, las bases se construyen de manera complementaria, coordinadas a partir tanto de *apoyar idea*[6] como desde la *heterofonía*[7], que se desarrollan siempre a partir de la clave.
- Medios: Este grupo está integrado por un lado por los chicos y los djembes, cada una estas cuerdas generalmente conformada por dos o tres personas cada una, tocan al unísono. Por otro lado, está la sección congas, y los dunes (dundun, kenkeni sangban)[8], mayormente cada una de estas secciones es ocupada por un solo instrumentista. Existen excepciones en la sección de congas que puede ser ocupada por más de unx.
- Agudos: El grupo de los agudos está conformado por campanas, jamblock, maracas, chapitero, pandereta, shekere, y güiro. Quienes lo integran desarrollan bases de manera complementaria, algunos marcando los acentos, otros la subdivisión, y otros la clave.

En el caso de la batería, se podría decir que no es un instrumento típico de estos ensambles, pero hay varios que la utilizan. A partir de las posibilidades tímbricas que presenta en relación al registro, mayormente las bases se construyen en relación de complementariedad tanto con los graves (bombo) como con los medios - agudos (redoblante y hi hat).

Por lo general el rol de la dirección no lo ocupa una sola persona, sino que durante las presentaciones, este va rotando entre algunos integrantes del ensamble, es más, existe la posibilidad de que haya dos personas dirigiendo de manera simultánea (aunque no es lo más común). Nos detendremos detalladamente en la figura de la dirección más adelante.

La instrumentación puede variar, inclusive dentro de un mismo ensamble de una presentación a otra, pero centrándonos en los casos particulares de esta investigación, se componen mayormente de la siguiente manera:

6 Seña que indica: el o los músicos seleccionados apoyarán o reforzarán la idea musical que está exponiendo otro.
7 Seña que indica: Se tocara un patrón en el cual las notas estén en los huecos que dejaron otras notas del mismo registro, de forma que no coincidan nunca simultáneamente dos notas diferentes. Esto genera un único dibujo melódico, formado entre los varios instrumentos del mismo registro.
8 Familia de los tambores graves africanos que se desarrollaron junto al djembe en África Occidental. Es un instrumento popular en la música yoruba de Nigeria. Se trata de un doble tambor encabezado y cilíndrico, típicamente hecho de una cáscara de madera y cabezas de cuero. Los parches se agarran con la cuerda y a menudo con anillos de acero.

	Manijas	Calabalumba	Nueva Tierra	La Bomba del Tiempo	
	1 director	1 director	1 director	1 director	
Agudos	Clave Maracas Güiro	Claves Maracas Güiro Krin[9]	Claves Pandereta Chekere Güiro Chapitero	Maracas Chekere Güiro Claves	Cuerdas /Familias
Medios	Congas	Congas	Congas	Conga Quinto, Tumbadora	
	2 Chicos	2 Chicos	Chicos	2 Chicos 2 Savar	
	3 Djembes	2 Djembes	Djembes	2 Djembes	
	Dun Dun Kenkeni Sangban	Kenkeni Sangban		Dun Dun	
	Batería	Batería		Repique	
Graves	2 Zurdos 1 Piano	2 Zurdos	Zurdos Piano	3 Zurdos	

Como se mencionaba anteriormente, este lenguaje se ha ido desarrollando desde su surgimiento, expandiéndose desde su condición dinámica, ya que no solo se limita a lo que son los aspectos rítmicos y tímbricos del discurso musical, sino que se ha ampliado sobre los aspectos melódicos y armónicos. Esto admite la posibilidad de incorporar otras sonoridades, como lo pueden ser conjuntos vocales, ensambles de vientos, como sucedió en muchas de las presentaciones de los casos estudiados en esta investigación. Aunque la formación de ensamble de percusión podría ser la más frecuente, no es la única. Existen ensambles enteramente de voces, ensambles de vientos e instrumentos armónicos, también el formato banda, entre las que se destaca *La Grande*[10]. Actualmente el lenguaje de ritmo por señas está siendo utilizado por miles de músicos, grupos, educadores y musicoterapeutas.

Roles y niveles de interacción

9 El Krin está fabricado a partir de un tronco de madera ahuecado. En él se crean unas ranuras que son las que producen los diferentes sonidos al percutirlo con los palos.

10 Es una banda de improvisación rítmica que utiliza el repertorio de diversos discos de Santiago Vázquez para de-construirlos en sus elementos esenciales y realizar así mashups y remixes improvisados en vivo de todo el material. El grupo está dirigido por Vázquez mediante su lenguaje de Ritmo con Señas, y otros métodos como un nuevo sistema de señales sonoras.

Dentro de un ensamble de improvisación por señas, existen distintos niveles de interacción entre quienes lo componen y que suceden mayormente, de manera simultánea. Por un lado se establece un diálogo entre quienes integran las cuerdas, esto se da en función de acordar una base común, ya sea tocando en unísono o en complementariedad. Por otro, existe diálogo entre las distintas cuerdas que conforman el ensamble, para lograr una trama orgánica y coordinada, ya sea apoyando ideas, o desde la heterofonía, es decir, ocupando los espacio-tiempos disponibles. Esta escucha consciente es fundamental para lograr la coordinación y el balance entre los distintos aportes que surjan durante la práctica.

Por último, se da la interacción entre cada integrante del ensamble y el directorx. De esta manera, el aporte individual de cada unx se va a desarrollar por un lado en relación al rol que se ocupa dentro del grupo, y por otro lado en función de la dirección, siguiendo las pautas y directivas que ésta indique.

Detengámonos por un momento en el rol de la dirección, ya que no es menor la distancia que manifiesta en relación a la representación clásica alrededor de esta figura. Principalmente porque, sumado a que el rol de la dirección por lo general no está asociado al ámbito de la música popular, en los ensambles que utilizan el lenguaje de señas, ésta no solo actúa como una guía, o un apoyo para lxs instrumentistas, sino que su rol es sumamente activo y determinante en la construcción del discurso musical. Quien dirige ira conduciendo el fluir musical tomando las decisiones en tiempo real, por lo que esta práctica también está atravesada por la improvisación como punto de partida. En este sentido, es de suma importancia que lxs integrantes del ensamble miren atentamente la dirección de principio a fin.

Retomando los aspectos alrededor de la forma anteriormente mencionados, podríamos decir que en este caso la dirección es responsable de accionar, mediante el lenguaje de señas las alteraciones estructurales. Es el director quien, a partir de sus criterios particulares, de su propia subjetividad, va a dar forma, va a estructurar a los distintos materiales que surgen desde la improvisación grupal, aunque no de manera absoluta o definitiva. En relación a esta situación Vázquez (2013) escribe:

> «Si bien el director utiliza las señas para coordinar y disparar infinidad de ideas rítmicas, cada músico será responsable de generar nuevas ideas, resolver problemas rítmicos y, en definitiva, crear junto con los demás una música en la que se pueda sentir presente. En última instancia, cada uno es su propio director y elige cómo interpretar una seña, como ayudar al director con ideas propias, o incluso cuando es mejor para la música desobedecer al director. En este sentido, el soberano final siempre es la música.» (Vázquez, 2013, p. 4)

Existen esquemas fijos o algoritmos, que se utilizan dentro de este lenguaje, como pueden ser las *plumas*. Existen plumas típicas como puede ser la pluma 3[11], pero también se pueden utilizar nuevas que respondan a criterios y estructuras distintas. Cada ensamble puede construir sus propios algoritmos, incluso inventar nuevas señas. Cabe aclarar que estos algoritmos a pesar de que son estructuras preexistentes no constituyen la forma total de la obra sino que son utilizados como lo que anteriormente definimos: las alteraciones parciales, las cuales están abarcadas dentro de las estructurales.

La pluma 3 funciona de la siguiente manera: Lx Directorx realiza la seña seleccionando a quien propondrá la primera parte del algoritmo y luego da la entrada.

La estructura es la siguiente:

11 Pluma 3 es un esquema de acción (AAAB - AAAB - BCBCB) en donde A y B (frases inventadas) duran lo mismo y C (stacatto) dura la mitad que A o B.

Quien propone toca solo: A - A - A –B

Responden todxs lo mismo: A - A- A - B

A - B - A - B

B - C - B - C - B

Mencionaba anteriormente como la práctica improvisatoria de cada integrante del ensamble se va a ver condicionada por la dirección, y también por el rol o la función que cada unx ocupa; pero ¿qué es lo que determina lo que llamamos el rol? Muchos de estos ensambles utilizan un esquema de acción que se desprende de la *teoría de claves* creada por *Ramiro Musotto*[12] y desarrollada por otros músicos posteriormente. Uno de los tantos aspectos que abarca esta propuesta teórico-práctica, tiene que ver con la delimitación de los distintos roles que se pueden asumir dentro un ensamble. Cada uno de ellos tendrá como referencia primaria la clave rítmica que se proponga.

Ésta será el punto de partida para la composición de las distintas bases que surjan durante la improvisación, con el fin fundamental de lograr cohesión rítmica.

El esquema es el siguiente:

- Clave: Por lo general este rol lo asume la campana, que se encarga de tocar repetidamente la clave: A partir de esta, se configuraran el resto de los roles.

- Semillas: Dentro de este rol se encuentran las maracas, pueden también estar el güiro y shekere. La función de este grupo es tocar sobre la subdivisión: esta se puede establecer tanto a partir de la clave, de un pulso regular, de un compás de amalgama, entre las muchísimas posibilidades.

- Cáscara: Dentro de este grupo se encuentran los chicos, djembes, y congas. Las bases que se construyen a partir de este rol, agregan ataques a la clave.

- Acentuación: Este rol es asumido por los graves y muchas veces también por el Shekere. Como lo dice su nombre, este rol se encarga de tocar los acentos que pueden ser de la clave o el pulso.

Claves y Ciclos

Como mencionaba anteriormente, esta práctica musical toma como punto de partida la utilización de claves rítmicas, así como muchísimas otras músicas latinoamericanas, que comparten también un fuerte vínculo con el baile. Se puede observar que en todos casos que toma esta investigación, este vínculo con el baile se hace presente en cada una de sus presentaciones. En su biografía, La Bomba del Tiempo expresa como el objetivo desde su fundación, fue explotar el recurso del ritmo para producir música potente, bailable que pudiera representar, a través de la improvisación, las distintas influencias de sus integrantes y la cultura multifacética de los habitantes de Buenos Aires.

12 Ramiro Musotto fue un compositor, percusionista y productor musical argentino radicado en Brasil desde la década del ochenta.

Por otro lado, cabe mencionar que las claves que se puedan utilizar en este tipo de ensambles, pueden ser preexistentes, o pueden surgir de la misma improvisación. Para esto se deben tener en cuenta ciertos rasgos comunes que comparten este tipo de estructuras rítmicas. En el artículo *Musotto en la Praxis, un análisis de claves en Civilização & Barbarye*, Leandro Mellid sintetiza:

> «En esta estructura podemos identificar una organización asimétrica con una parte larga, con más ataques y/o duración, y otra corta. Dependiendo de qué tipo de clave se trate, la parte más larga estará en primer lugar y le seguirá la corta o viceversa, lo que puede ser pensado de manera lineal o mejor aún, circular, como en realidad la práctica nos revela. » (Mellid, 2023, p.5)

La asimetría como principio constructivo de este tipo de estructura rítmica y su comportamiento cíclico, van a dar cuenta de otro modo de percibir y concebir el devenir temporal, tanto en el ámbito de la música e como fuera de él. En este sentido Quintero Rivera (2009) dice: "En las antípodas de la concepción de un tiempo lineal de la idea del progreso de la modernidad occidental, las claves expresan musicalmente la realidad subjetiva de la heterogeneidad de la experiencia temporal humana, combinando una multiplicidad de entrecruzamientos temporales"

Desde este lugar se desprende otro rasgo fundamental de esta forma de hacer música, y que se encuentra presente en cada uno de los aportes que suceden dentro del ensamble, este es el comportamiento cíclico. Todas las bases rítmicas que deben repetirse cíclicamente.

> «Se parte de la base de que cualquier célula rítmica musical introducida en la improvisación - a excepción de los solos - deberá ser repetida de manera exacta hasta tanto el director indique algún cambio, o hasta que el o los ejecutantes decidan modificarla o detenerse.» (Vázquez, 2013, p.42)

No necesariamente todas las configuraciones deben recorrer el mismo ciclo, pueden existir ciclos de distinta duración sucediendo simultáneamente, formando tramas complejas y complementarias. Más allá de que estos ciclos continuos puedan generar una sensación de regularidad y previsibilidad en relación a la temporalidad, durante el desarrollo de las improvisaciones estos ciclos se acortan, se alargan, se interrumpen, mutan, se retoman. Este lenguaje permite la convivencia de tempos al doble a la mitad, de pies binarios y ternarios (de manera simultánea como yuxtapuesta), de compases de amalgama, de aceleraciones, desaceleraciones, etcétera.

Conclusiones

Retomando algunas de los interrogantes iniciales acerca de los distintos factores que inciden y determinan la práctica improvisatoria, y que se encuentran visibles en los ejemplos utilizados como caso representativo de este análisis, podemos identificar los siguientes: por un lado, los distintos niveles de interacción que suceden de manera simultánea dentro del ensamble, generando así un sistema que funciona de manera coordinada. Por otro lado, la utilización del lenguaje de claves rítmicas desde el cual se desprenden los distintos roles que se asumen dentro del ensamble. En esta misma línea, la dirección jugando un papel fundamental, y por último el comportamiento cíclico como punto de partida en cada uno de los aportes que

ocurran durante una improvisación. Estos son los distintos factores que en menor o mayor medida van a determinar la forma de la improvisación, ya sean las alteraciones parciales, como las estructurales que la determinan. Desde este lugar, no hay manera de predecir qué es lo que puede suceder durante la improvisación, aun conociendo este lenguaje. Es más, no hay manera de predecir aun siendo parte del ensamble, aun conociendo las "tendencias" de cada director. No hay estructuras previas que delimiten nuestra expectativa temporal, unx podría tener una perspectiva en relación a la forma total de la obra una vez que ésta ya concluyó. ¿Son entonces estas formas, punto de partida o de llegada, causa o consecuencia? Desde una perspectiva más determinante o concluyente, habría que preguntarse qué relevancia tiene el reconocimiento o no de una forma determinada en esta práctica musical.

Este modo de hacer música recupera y reinventa, una manera de entender la temporalidad que no es lineal, que no responde a estructuras fijas, equivalentes y equilibradas, sino que admite la posibilidad de múltiples dimensiones temporales.

Se pone en evidencia la apertura de un camino hacia la superación de los cánones estéticos modernos alrededor del arte, como basamento primario de nuestras músicas populares. No desde una actitud desencantada, sino que intencionalmente esta práctica surge como un proyecto, como dice Vázquez (2013) (refiriéndose a este lenguaje y al surgimiento de Bomba del Tiempo), un proyecto que se dedicaría a explorar y explotar las ideas del ritmo y el tiempo, esta forma de hacer percusión se podría transformar si funcionaba, en un folklore de Buenos Aires, logrando expresar en términos musicales al ser de esta ciudad cosmopolita, todo ello a través de la improvisación. (Vázquez, 2013, p22)

La pérdida de lo mensurable, la disolución de los esquemas como marcos de referencia que delimitan el discurso, se hace presente en esta música popular argentina que recupera nuevos y antiguos modos de pensar el tiempo y el espacio, como categorías vitales del arte.

Referencias bibliográficas

BELINCHE, Daniel & LARREGLE María Elena. (2006). *Apuntes sobre Apreciación Musical* Editorial de la Universidad Nacional de La Plata (Edulp) 1° edición –

GONZÁLEZ, Manuel. (2015). *La práctica improvisatoria en la música popular latinoamericana.* Revista Arte e Investigación, año 17 (11), pp. 59-66. La Plata: Facultad de Bellas Artes. UNLP

MELLID, Leandro. (2023) *Musotto en la praxis Un análisis de claves en Civilização & Barbarye*. Clang (N.° 9), e038, 2023. ISSN 2524-9215 Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata

QUINTERO Rivera, Ángel G. (2009). *Cuerpo y cultura. Las músicas "mulatas" y la subversión del baile*, Editorial Iberoamericana, Colección Nexos y diferencias, Madrid, 2009, Selección del Cap. II Merengue. Breve Historia social de las bailables músicas "mulatas"

RIVERA CUSICANQUI, Silvia (2010) *Ch ïxinakax utxiwa: una reflexión sobre prácticas y discursos decolonizadores* - 1a ed. - Buenos Aires: Tinta Limón, 2010

TANCO Matias. (2010). *Patrones lineales y experiencia de la forma musical* Laura Inés Fillottrani y Adalberto Patricio Mansilla (eds.). Tradición y diversidad en los aspectos psicológicos, socioculturales y musicológicos de la formación musical. Actas de la IX Reunión de SACCoM. Buenos Aires, SACCoM

VÁZQUEZ, Santiago. (2013). *Manual de ritmo y percusión por señas*.-1a ed.- Buenos Aires: Editorial Atlántida S.A.

Páginas y sitios Web

Calabalumba_percusion 26 publicaciones 716 seguidores 73 seguidos Calabalumba Músico/ grupo de música Ensamble de improvisación y ritmo con señas PROXIMA FECHA: 28/06 en La Plata!

Ensamble nueva tierra 26 publicaciones 1,014 seguidroes 211 seguidos. Nueva tierra Ensamble de percusión Nuevo Video www.youtube.com/watch?v=9RAhK38HRvc

https://www.instagram.com/ensamble.nuevatierra/

La Bomba del Tiempo 2235 publicaciones, 845 k seguidores, 699 seguidos Lunes Bomba en el @cckonex tickets linktr.ee/labombadetiempo https://www.instagram.com/labombadetiempo/

La Bomba del tiempo (s. f.) *Acerca de* https://www.labombadetiempo.com/biografia/

Manijas Percusión. Músico/grupo de música. Magia y Ritmo Ensamble de percusión, improvisación con lenguaje de señas. Por lo general https://www.instagram.com/manijaspercusion/

Música en el Aire (s. f.) *Acerca de* https://musicaenelaire.com.ar/ Santiago Vázquez (s. f.) *Acerca de* https://santiagovazquez.com/la-grande

LO MISMO NO ES IGUAL:
NUEVAS POÉTICAS EN EL TANGO ACTUAL

Manuela Perez Crispiani - Julio Schinca

Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Artes

Resumen

La corriente denominada Tango Siglo XXI o Tango Nuevo está atravesada, como todo fenómeno cultural, por contradicciones y complejidades varias al mismo tiempo que se encuentra aún en pleno desarrollo. Intentaremos desglosar en este escrito algunas de sus características y recursos poéticos más novedosos e identitarios que permiten que sea nombrado como una corriente o "guardia" nueva.

La puesta en crisis de algunos paradigmas tradicionales como lo son el binario varón/mujer (y los roles asociados a esto), o la romantización del pasado visto desde el ojo de nostalgia, será un aspecto importante en la conformación de una nueva poética tanguera acorde al siglo que corre.

Al proponernos analizar las producciones del nuevo tango nos encontramos con una gran variedad de composiciones y estilos muy diversos que hacen difícil perfilar una estética única o dominante. Sin embargo, vemos a esta diversidad no como un inconveniente que haya que sortear, sino más bien como un valor de alta riqueza y complejidad poética que constituye a su vez una marca de época.

Palabras clave

Tango nuevo, tango siglo XXI, música, poética.

Que vuelva nomás, si está en su casa

Señores, vuelve el tango, muzzarella y sin barullo
A reclamar de nuevo lo que es suyo
En plena juventud de sus 100 años, vestido de bacán y en zapatillas.
Se dejó el funyi viejo para que no vayan a creer que da vergüenza.
Se arrancó el quincho zanahoria, la biyú de lunfardos oxidados,
Se sopló las frituras de la solapa y se vino, en bondi
Lo acompañan musiqueros a la gorra, un coro de diarieros y de pibes,
De choborras, de chorros de autopartes.

Me leyó una gitana en la borra del café que vuelve el tango
Se escapó de enredadas partituras
Los que no lo conocen lo pedían
Alguien lo dio por muerto, qué locura!,

Si era siesta, nomás,
La que dormía.

Jorge "Alorsa" Pandelucos, *Vuelve el tango,* (2009)

Seleccionamos este fragmento final del poema *"Vuelve el tango"* escrito por Jorge Alorsa para comenzar este Trabajo de Investigación porque plantea algunos de los interrogantes acerca de los cuales indagaremos en las siguientes líneas. Alorsa afirmaba, hace ya más de dos décadas, que *vuelve el tango.* Hoy podemos decir con seguridad que volvió, pero ¿de dónde? ¿A dónde se había ido ese tango que volvió?, y ¿Es el mismo que era cuando se fue?

El pintor Vassily Kandinsky comienza su obra *Sobre lo espiritual en el arte* (Kandinsky, V. 1911: p 1) con una reflexión que nos pareció muy pertinente a la hora de pensar el rol del artista contemporáneo:

> Toda creación de arte es gestada por su tiempo y, muchas veces, gesta nuestras propias sensaciones. De esta manera, toda etapa de la cultura produce un arte específico que no puede ser repetido. Pretender resucitar premisas artísticas del pasado puede dar como resultado, en el mejor de los casos, obras de arte que son como un niño muerto antes de ver la luz. (Kandinsky, V. 1911: p9).

Esta actitud de repetir ciertos procedimientos y estéticas que se habían cristalizado como "lo tanguero" y que darían como resultado, en palabras de Kandinsky, un arte muerto o más bien atemporal y desconectado de su tiempo, se contrapone con la intención de los músicos del nuevo tango. Estos parecen estar más interesados en revisar viejas premisas para seleccionar aquello que más se adecue a sus propósitos y así dar lugar a las creaciones propias.

El documental estrenado en 2019 *Un disparo en la noche vol. II* de Alejandro Diez relata, a partir de la voz de los propios artistas que participaron en el disco homónimo, como fue este proceso creativo de composición de nuevos tangos. La elección del repertorio que formó parte de dicho disco, junto con la estética que propone la Orquesta Típica Julián Peralta, contribuyó a fortalecer este nuevo canon de composiciones y formas de tocar el tango en el presente. Tanto es así que a partir de la publicación de dicho disco, y su documental, se han registrados numerosas versiones de estos tangos así como también el surgimiento de agrupaciones que parecen continuar con dicha estética propuesta por Peralta. Acerca del disco *Un disparo en la noche,* que proponemos aquí como ejemplo de un proceso de crecimiento y producción creativa dentro del género, Lucas Methol dice en su tesis de grado:

> La fuerza simbólica del disco se advierte ya desde su mismo título. Una detonación en medio de la noche no sólo es algo que irrumpe de forma inesperada y que fractura violentamente la calma del descanso. Si se oye un disparo, es porque alguien disparó. Alguien está despierto en medio la noche y ha decido anunciarse. Alguien está acechando, dispuesto a la acción. Y quiere que se sepa. (Methol, 2020: p 33).

Siguiendo a Mercedes Liska y Angélica Adorni en el libro *Tango: Ventanas del presente II* (Liska, Venegas, 2016) quienes han contribuido con sus investigaciones, entre otros autores y autoras, al difícil ejercicio de pensar esta práctica musical contemporánea y aun en creciente desarrollo, podemos mencionar algunas cuestiones acerca de estas nuevas composiciones.

Parece haber en estas una intención de crear una poética viva, es decir, que dialogue con la tradición del género, pero desde un lugar situado. Sin limitarse a una mera imitación de estilo. Encontramos en los casos seleccionados para este trabajo una actitud que da cuenta de un proceso de apropiación del género por parte de las nuevas generaciones a la hora de componer tangos. Esta apropiación tiene que ver con dejar de lado el respeto e incluso, el temor, que el tango parecía inspirar en sus admiradores y escuchas en el pasado, permitiendo así a la nueva

generación de músicos utilizar el lenguaje del tango para nombrar su propio mundo y sus propias inquietudes. Esta construcción poética anclada en el presente ha llevado a muchas compositoras mujeres y pertenecientes a disidencias sexuales a incluir en sus letras temáticas que abordan los reclamos de la lucha feminista, así como también de los derechos de la comunidad LGBTTIQ+. Algunos de los casos seleccionados para el análisis presentan una lírica ligada a estas temáticas de género y otros tocan temáticas actuales, pero no necesariamente desde la perspectiva de género.

Para pensar estas nuevas propuestas estéticas y poéticas del tango desde un lugar situado nos interesa recordar aquella definición de Rodolfo Kush acerca de la política como *«formas de estrategia para habitar mejor el mundo»* (Kush, 1976: p 98). En su libro *Geocultura del hombre americano*, el autor, hace un paralelismo entre cultura y política como herramientas que desarrolla el hombre para *«lograr un domicilio en el mundo a los efectos de no estar demasiado desnudo y desvalido en él»* (Kush, p 117). Pensamos que el acelerado auge de la corriente del Tango Nuevo, que cuenta con una producción de música tan numerosa que es considerada por varios autores como "La nueva época de oro del tango", responde a esta necesidad. La construcción poética de discursos que nos interpelen y nos representen es una forma de habitar el mundo.

Pendeja / Vírgenes Rotas

Comenzaremos analizando dos casos de tangos compuestos en este siglo, que se encuentran dentro de un amplio repertorio de canciones con temáticas referidas a la violencia hacia las mujeres. Seleccionamos el tango *Vírgenes Rotas* (Ferrara/Guyot) por pertenecer a una agrupación con mucha trayectoria en el género (aunque la composición de su música y letra pertenezca a músicos varones) y porque cuenta con variedad de versiones y arreglos, incluido uno propio aquí analizado, interpretado por la agrupación Malaplata. A su vez, el tango *Pendeja* (Trigo/González), que aquí incluimos en su interpretación de la Orquesta Atípica La Empoderada, sigue una línea narrativa similar ya que cuenta una historia de un embarazo adolescente producto de un abuso. Para comenzar a analizar la construcción poética y discursiva de estos dos tangos nos situaremos en lo que ha sido históricamente el rol de la mujer dentro de la música, y del tango. Para esto, seguiremos a lo propuesto por la música y autora Julia Winokur que reflexiona en su artículo *"Las minas traen quilombo: Mujeres y conflicto en la nueva escena del tango porteño"* sobre la violencia y la exclusión sufrida por las mujeres en el ámbito de la música. Allí se menciona la existencia de tres lugares comunes o estereotipos en relación al rol de la mujer que intervienen en el discurso mayoritariamente machista que ha dominado el hacer musical del tango y demás géneros en los últimos siglos.

> El primero, que cosifica a la mujer haciendo referencia a su aspecto físico (escote, sensualidad). El segundo, que vincula a la mujer con el conflicto, que percibe su presencia como problema (traen quilombo, hacen bardo, se quejan). Por último, el que ubica a la mujer vinculada a la falta o a la menor capacidad de manejar ciertos saberes. (Winokur, 2020)

Lo expuesto aquí se relaciona con los roles asignados históricamente a la mujer, donde predominan las actividades relacionadas a lo sensible y la emoción, como la crianza y cuidados, al mismo tiempo que se reservan los trabajos intelectuales como ideales para los varones. Esto se corresponde con una distinción entre cuerpo y mente, donde al género femenino le corresponde el lugar de lo corporal, como objeto de deseo/seducción, y al género masculino el rol del pensamiento abstracto y la razón, que en el plano de la música equivaldría a ejecutar instrumentos, componer y/o arreglar. En los casos musicales aquí mencionados vemos una creciente participación de mujeres en roles instrumentales, de dirección, arreglo y composición. El tango Vírgenes Rotas es interpretado por Malaplata, una agrupación mixta con igual número de integrantes varones y mujeres, y en el caso de Pendeja lo interpreta una Orquesta formada íntegramente por mujeres y disidencias en conjunto con la cantante y compositora Cintia Trigo.

Acerca del contenido de estos tangos, hemos dicho que tienen una clara intención de denuncia social acerca de la violencia (sexual en este caso) sufrida aún hoy por mujeres. Este rol de denuncia social y de abordaje de temáticas que sean de relevancia en la actualidad, es un aspecto característico de la corriente del tango nuevo. El tema *Vírgenes Rotas* forma parte originalmente de un disco llamado *Se trata de nosotras* producido y editado por el Comité Ejecutivo para la Lucha contra la Trata y Explotación de personas con el fin de concientizar y denunciar la trata de personas con fines de explotación sexual. A su vez, el tango *Pendeja* nació de la reflexión de la propia autora, Cintia Trigo, luego de trabajar con adolescentes en situaciones vulnerables que sufrían distintos tipos de abuso y violencia. Vemos en la construcción de estos tangos, junto con muchos otros ejemplos existentes, una renovación de la lírica que corre a la mujer del lugar de "villana" u "objeto de deseo" tan presente en letras tradicionales del género para situarla en su contexto social y político actual. Ambas agrupaciones, Malaplata y La Empoderada Orquesta Atípica, han elegido estos tangos como parte de su repertorio en estrecha relación con la concepción que tienen acerca de cuál es el rol del tango hoy en día. Creemos que no es casual, ni inocente el hecho de incluir en el discurso poético y musical de quienes nos dedicamos a producir e interpretar tango estas temáticas.

Si bien los dos ejemplos citados muestran a las mujeres y niñas como sujetos cuyos derechos son vulnerados, no es ese el único lugar que puede asumir la mujer en las letras de los nuevos tangos. Los tangos *Milonguita femenil* y *Están lloviendo mujeres*, también de autoría de Trigo, dan cuenta del proceso de empoderamiento y conquista de derechos llevado a cabo por este sector.

«Yo no soy mina de nadie.
Enroscá ese collarcito,
A mí no me cierra el pico
Ni tu puño ni tu ley.
¿Te creíste la del macho?
´Tas un poco confundido.
Protección yo nunca pido
Y en mi casa mando yo.»

Figura 1 Milonguita Femenil, (Trigo, 2018)

--

«Está lloviendo mujer,
Dicen que no va a parar.
El tiempo va mejorar.
Están lloviendo gurisas.
Están lloviendo las risas
Que ya no van a matar»

Figura 2**.** Están lloviendo mujeres, (Saliwonczyk/ Trigo, 2022)

Para terminar, mencionaremos otro disco perteneciente a una agrupación de la escena del tango actual que demuestra en sus letras la intención de incluir la perspectiva de género en las temáticas abordadas en sus letras, a la vez que se posiciona fuertemente desde el hoy para reinterpretar músicas del pasado. En el disco llamado *Con y sin permiso* de La Rantifusa se escucha al comienzo de la canción *Rosa de tango* un recitado que advierte a los oyentes acerca de ciertos estereotipos negativos asociados a la mujer, que aparecen luego en la letra de dicho tango. La voz en off nos advierte: «*Este tango fue escrito por el señor Luis Rubinstein allá por el año 1944, sí, sí, sí, 74 años tiene este tanguito, la vida era un poquito diferente en ese entonces*». Las intérpretes eligen posicionarse a la hora de interpretar esta obra y expresan su desacuerdo con las frases que contienen un juicio de valor negativo para con la protagonista de esta historia, que aparentemente dejó su lugar de origen y a sus afectos para trabajar de prostituta. Si bien se comienza esta canción poniendo en contexto la época en la que fue escrita y postulando que algunas situaciones hoy ya han cambiado, es interesante la reflexión que hace la cantante hacia el final de esta introducción: «*Tal vez, volver a contarla hoy haga que nos demos cuenta de que muchas cosas cambiaron, y otras, aunque no nos guste, con distintos nombres se siguen repitiendo*»

Anagrama

Tiempos violentos en la ciudad,

Grandes valores sin cotizar

A contramano fuerzan la voz

Según el titular

(Anagrama, Peralta/Serén, 2015)

Las cosas que se siguen repitiendo, pero distintas, y con otros nombres es la temática central del tango *Anagrama* (Peralta/Serén, 2015), cuyo estribillo «L*o mismo no es igual*» da título a este trabajo. Seleccionamos esta obra por ser la que abre uno de los discos fundamentales, a nuestro entender, en la conformación de la estética del género en este siglo, el ya mencionado *Un disparo en la noche vol. 2* (2016).

En palabras de su compositor, Juan Serén, el título de esta obra es una metáfora de los procesos creativos que se llevan a cabo hace ya más de dos décadas en el tango: reordenar las mismas letras de otra forma para decir una cosa diferente. Esta es la definición clásica de un anagrama y creemos que no es coincidencia que también pueda ser una definición de lo que es una metáfora, o un tango. Se evidencia en los ejemplos musicales mencionados anteriormente que los nuevos compositores y autores de tango se proponen este juego de reordenamiento de las partes para representar, a través de una determinada música, su forma de ver y habitar el mundo. Podemos encontrar anagramas en la música creada por estos jóvenes músicos que han crecido en los 80s y 90s escuchando otros géneros urbanos, mayormente rock y pop, y que hoy se sientan a escribir tangos con materiales muy diversos, que se pueden organizar y reorganizar creando así una nueva identidad tanguera.

En relación a los materiales provenientes de otros estilos musicales ya se ha mencionado en el artículo «*Hacer tango en el siglo XXI: ¿Qué tiene de "nuevo" el Nuevo Tango Canción?*» (Perez Crispiani, 2022) la presencia de ritmos provenientes del candombe y la murga (entre otros) en los arreglos de nuevos tangos. Rítmicas que utilizan la clave de candombe, o la marcha camión se pueden escuchar en la versión citada de *Anagrama,* así como también a lo largo de todo el disco. A su vez es un rasgo característico de esta corriente el retomar formaciones instrumentales emblemáticas de los años dorados del tango, como lo son los conjuntos de guitarras, guitarrón y cantor, o las Orquestas Típicas (como es el caso de la O.T. Julián Peralta que interpreta este

ejemplo) al mismo tiempo que se proponen estéticas nuevas desde lo musical, lo poético y lo lírico. Es por esto que observamos como tendencia general en la construcción de estas músicas una convivencia de rasgos del pasado puestos a dialogar permanentemente con materiales nuevos. Algo que podríamos describir como un juego de tensión entre tradición e innovación.

Para pensar estos procesos de construcción poética en el tango nos sirve seguir a Daniel Belinche, en su libro *Arte, poética y educación,* cuando define al arte del mismo modo que lo hacíamos con el anagrama: como «*un procedimiento que permite convertir algo en otra cosa, localizando el punto de partida en al menos dos imágenes*» (Belinche, 2016: p29). Podemos asumir por lo tanto que la construcción de metáforas en el nuevo repertorio tanguero se nutrirá de procedimientos tales como el reordenar, sacar de contexto, re significar, ya que son estos recursos los que permiten a los creadores de obras de arte plasmar su forma de ver el mundo, valiéndose tanto del contenido como de la forma.

El tango que no pide permiso

Por último, analizaremos dos producciones enmarcadas dentro del denominado Tango Queer, una vertiente estilística dentro del nuevo tango que reivindica y pone el énfasis en algunas cuestiones que ya se han mencionado anteriormente pero que aquí se evidencian con más fuerza en relación a la deconstrucción de los esquemas binarios y heteronormados dentro del tango. Las canciones *Milonga Queer* (Wilson Saliwonczyk), interpretada por Susy Shock, y *Nací para molestarte* (China Cruel), interpretada en este caso por Fifí Tango, son apenas dos ejemplos que intentan poner en relieve algunas características de una producción que es mucho más amplia y que, como sucedía con el tango "feminista", solo mencionaremos algunos casos que permite la extensión de este trabajo.

En ambos ejemplos podemos apreciar la convivencia entre rasgos del pasado, es decir de la tradición tanguera, tales como ciertos modelos de acompañamiento (marcattos, síncopas, arpegios), la instrumentación y el diseño melódico, en diálogo con materiales propios del hacer musical contemporáneo. En el tango *Nací para molestarte* se evidencia esta fuerte influencia de las rítmicas provenientes del candombe que encontrábamos en el caso de *Anagrama*, y también de la cumbia, aspecto que también conforma una parte identitaria del nuevo tango. Sabemos que desde sus inicios en el siglo XIX el tango ha sido nutrido por diversas culturas producto de la inmigración interna y externa, y todo parecería indicar que hoy en día este aspecto que Victoria Polti define como «*cierta porosidad musical – en el sentido de la incorporación de elementos estilísticos provenientes de otros universos musicales*» (Polti, 2016: p53) continúa siendo una parte fundamental del género.

La autora de este tango, China Cruel, cuenta con una gran producción de canciones propias que abordan en un tono picaresco temáticas tales como la reivindicación de derechos por parte de mujeres y disidencias, la violencia de género, el mansplaining, etc. En este ejemplo hay una clara intención poética de contraponer o crear tensión entre lo que parecieran ser dos mundos opuestos. La voz que narra se posiciona desde un lugar que molesta, incomoda y cuestiona ciertos estándares y tradiciones (lo hace ya desde el título de la obra). A su vez, al ser interpretada por un artista queer como es el caso de Fifí la obra se nutre de un fuerte carácter simbólico que valida la expresión de la propia voz y la propia identidad. Otra vez, volvemos a pensar en un hacer musical situado, enmarcado y posicionado en un contexto ideológico y político. La creciente participación de artistas queer, no binaries, trans y travestis en el ambiente del tango, ya sea como instrumentistas, bailarines, compositores, etc. representa un resquebrajamiento de los cánones estandarizados como "lo tanguero" que tenían una representación tan fuerte dentro y fuera de nuestro país. Muy lejos están estas producciones de aquella imagen del compadrito de sonrisa pícara y pelo engominado, bailando abrazado a una mujer de vestido rojo y escotado que aún podemos encontrar en los circuitos de tango más ligados al turismo o al llamado "tango for export", pero que no es ciertamente la única forma posible de hacer

tango. Hoy las identidades no hetero-cis han encontrado un lugar dentro de este género que por muchos años se mostraba tan hermético.

Es contundente la frase que escuchamos de la voz de Susy Shock en *Milonga Queer* y que sentencia: «*A mí no me des permiso porque no te lo pedí*». Y que va en sintonía con lo expuesto por Mercedes Liska en su investigación ya citada acerca de cómo fueron los comienzos de estos nuevos grupos que intentaban plasmar en el tango sus formas y preocupaciones actuales. (Liska, 2016). Parece que ha quedado ya lejos esa actitud de pedir permiso a los grandes maestros del género antes de animarse tímidamente a tocar tango, dando lugar así a una diversidad de nuevos grupos y composiciones que, liberados de esta presión, han hecho del tango su lugar propio. Coincidimos en este punto con la autora antes citada Victoria Polti cuando dice al respecto de las nuevas formas dialógicas y multiculturales que adopta el nuevo tango, que lejos de conformar una pérdida de identidad del mismo lo enriquecen y permiten que continúe vivo.

Conclusiones

Lo habían apolillado tenores engolados
Lo encerraron en museos repetidos, en telarañas de sombras, de versiones
Los que quisieron salvarse con Carlitos, con el gordo, con el tano
Lo hicieron tan cornudo que aburrieron, lo exportaron, le llenaron de sellos el pasaporte
Lo pisotearon atléticos bailarines que saltaban demasiado
A él, que nació maldito y malparido en pesebres de patios y quilombos,

Lo crucificaron en la resurrección de cumparsitas.

Pandelucos, (2009)

A modo de primera conclusión podemos afirmar, dialogando con el poema de Alorsa, que no hay simplemente una *vuelta* del tango, sino más bien una reinvención del mismo. No vuelve el mismo tango que se fue, y en todo caso ese tango que vuelve conserva algunos rasgos, se reconoce parte de la misma historia y genealogía musical, pero reniega de muchos de los mandatos que solían regirlo. Además, cuando vuelve, se encuentra con un escenario considerablemente distinto al de sus años dorados.

Hemos dicho que este proceso de reorganizar se asemeja al de crear un anagrama. Esta vez en lugar de combinar letras, el tango se recrea con recursos y sonoridades preexistentes que son puestas en juego de otra forma. Hemos visto en los casos seleccionados que estas formas pueden ser muy variadas y que existe una diversidad alentadoramente grande de propuestas dentro del tango para expresar desde y para el siglo XXI estas nuevas ideas. En muchos de los casos estudiados este diálogo con el pasado del género presenta tensiones que son producto de una necesaria revisión de los lugares consagrados, para poder dar espacio así a la participación de nuevos actores históricamente excluidos o invisibilizados dentro del género.

Es posible que luego de una etapa de reversiones y de procesos que podemos calificar de cierta "museificación" del tango haya sido necesaria, hasta inevitable, la aparición de voces nuevas que quitándose de encima viejos rótulos y mandatos alzaran la propia voz. Desde la década del '90 hasta el presente la escena del tango nuevo ha ido en constante crecimiento tanto en lo cuantitativo, si miramos el número de discos editados, grupos creados, etc. como en la variedad de estilos y subestilos o improntas que han surgido. Algo de este universo poético diverso y heterogéneo hemos tratado de describir a lo largo de este trabajo. Quedan, por supuesto,

muchos tangos aún por escuchar y analizar, y muchos más aún por componer. Para que esto pueda ser posible es necesario sin embargo que podamos reflexionar, aun durante la propia acción creadora, acerca de cuál es el norte más o menos aproximado que deseamos para nuestro desarrollo musical. Si entendemos que todo arte es gestado por su tiempo y no hay otra forma de hacer música que desde quienes somos hoy, en este punto determinado del tiempo y el espacio, es seguro que tanto las formas como el contenido de los tangos que vayamos a crear en el futuro serán cambiantes y aún por develar. La cantante y compositora Gisela Magri nos deja una reflexión para cerrar este punto en una entrevista a propósito de la edición de su tercer disco *Después del giro*: *«El tango no es un museo muerto, es parte de una cultura soberana viva y es identidad en movimiento»*.

Bibliografía y casos:

- Belinche, D. (2016). *Arte, poética y educación*. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Bellas Artes.
- Diez, A. (2019). *Un disparo en la noche 2. Documental*. YouTube https://www.youtube.com/watch?v=xXHDYYGk-KM&ab_channel=AlejandroDiez
- Ferrara, L; Guyot, A. (2014) *Vírgenes Rotas* (Canción) Arreglo: Manuela Perez Crispiani https://drive.google.com/file/d/1YyBx0mUhLX32g6HpJkHDWwKaPr0Gh1KK/view?usp=share_link
- Kush, R. (1976). *Geocultura del hombre americano.* Fernando García Cambeiro.
- Liska, M; Venegas, S. (coords). (2016). *Tango: ventanas del presente II. De la gesta a la historia musical reciente*. Ciudad Autónoma de Bs. As.: Desde la Gente.
- Liska, M. (coord.). (2012). *Tango, ventanas del presente: miradas sobre las experiencias musicales contemporáneas.* Ciudad Autónoma de Bs. As.: Ediciones del Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini.
- Magri, G. (2022). El tango no es un museo muerto. *Diario EL DIA*. https://www.eldia.com/nota/2022-10-21-2-41-16-gisela-magri-el-tango-no-es-un-museo-muerto--espectaculos
- Methol, L. (2020). « *¿Cuarta Guardia?: Un acercamiento a los recursos técnicos del tango canción_del siglo XXI a través del abordaje de tres casos*». Facultad de Artes, UNLP.
- Peralta, J; Serén, J.(2015) Anagrama (Canción). En *Un disparo en la noche vol II*. De Puerto https://www.youtube.com/watch?v=V50V7RzTZRQ&list=OLAK5uy_luLPtGVI2tQAOc55kBr-byMzEpgIKaWCo&ab_channel=OrquestaT%C3%ADpicaJuli%C3%A1nPeralta-Topic
- Trigo, C.; González, P. (2021) Pendeja (Canción) En *Viento Sur. CDBaby* https://www.youtube.com/watch?v=KdZAovaDa9U&ab_channel=TrovaTanguera-Topic
- Trigo, C. (2018) Milonguita femenil (Canción) En *Furgón*. La Vagabunda https://www.youtube.com/watch?v=eWGh4OHVnzg&ab_channel=CintiaTrigo
- Rubistein, L. (1944) Rosa de Tango (Canción) Versión de La Rantifusa (2019) En *Con y sin permiso.* https://www.youtube.com/watch?v=qaX7pyxr_A8&list=OLAK5uy_m7DlHGKVozN91WqvtWORUpy5jRO2ocvCI&index=2&ab_channel=LaRantifusa-Topic
- Saliwonczyk, W; Trigo, C.(2022). Están lloviendo mujeres (Canción). En *Visionarias.* Aqua Records. https://www.youtube.com/watch?v=YxoDZscNbLc&ab_channel=CintiaTrigo
- Saliwonczyk, W. *Milonga Queer* (Canción). Interpretada por Susy Shock en *Traviarca. CDBaby.* https://www.youtube.com/watch?v=SMTkg4lQ8FY&t=11s&ab_channel=UN3TV
- Vellini, V. (2016). *Nací para molestarte* (Canción). Versión de Fifí Tango. https://www.youtube.com/watch?v=FIxsVv5znhU&ab_channel=FIFITANGO
- Winokur, J. (2020). *«Las minas traen quilombo» Mujeres y conflicto en la nueva escena del tango porteño.* Question, nro. 67, Vol2.
- Winokur, J. (2021). *"Ahora que lo antiguo se ha vuelto moderno": los pioneros del nuevo tango canción en la década del noventa.* Calle 14: revista de investigación en el campo del arte, vol. 16, núm. 30.

INMIGRANTES DIGITALES

Federico M. Camblor Irrazabal - Julio C. Naranja - María Gabriela López
Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Artes

Resumen

Inicialmente se realizó un diagnóstico dando como resultado que la institución no logra representar visualmente su misión de combatir contra la brecha digital a través de talleres y actividades para todas las edades.

En consecuencia, como estrategia propusimos el rediseño completo del sistema de comunicación visual buscando llegar a un nuevo público: voluntarios, docentes y alumnos, desde una perspectiva inclusiva.

Para cumplir ese objetivo se realizaron diferentes piezas se diseño con personajes ilustrados, utilizando formas simples con los colores de la ONG y una Aplicación intuitiva para Inmigrantes Digitales.

Palabras clave

Educación, inclusión, inmigrantes digitales.

INMIGRANTES DIGITALES

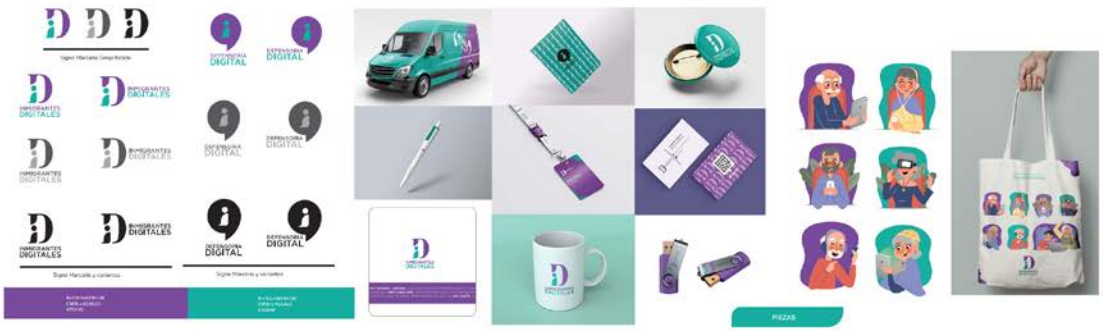
Diagnóstico

La institución no representa visualmente su misión de combatir contra la brecha digital a través de talleres y actividades para todas las edades.

Estrategia

En base al rediseño del sistema de comunicación visual llegar a un nuevo público, voluntarios, docentes y alumnos.
Para dicho objetivo se utiliza entre otras:
- Aplicación Inmigrantes Digitales.
- Personajes ilustrados.
- Formas simples con los colores de la ONG.

EJE IDENTIDAD



EJE INFORMACIÓN

EJE ENTORNO FÍSICO Y DIGITAL

D
taller 5
Cátedra Naranja

Taller de Diseño en Comunicación Visual 2 a 5 D

Prof.Titular: DCV Julio César Naranja | Prod. Adjunto: DCV Iván Velázquez
Jtp: **DCV M. Gabriela López** | Auxiliares Docentes: DCV Danisa Di Tommaso | DCV Emmanuel Tarelli

ALUMNO: Federico Matías Camblor Irrazabal | 67110/7

FACULTAD DE ARTES | UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

MUBA (MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES)

Juan David Chaparro - María Gabriela López
Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Artes

Resumen

Este proyecto de tesis surge como respuesta a un análisis crítico que revela inconsistencias en la identidad visual y comunicación del Museo Nacional de Bellas Artes de Argentina.

La estrategia propuesta busca preservar la elegancia clásica del museo, al tiempo que adopta un lenguaje visual moderno mediante una paleta de colores planos y vibrantes, creando una tipografía e iconografía propia del museo a partir de la sigla: MUBA.

Esta revitalización abarca tanto la estética como las plataformas virtuales, garantizando una comunicación clara y concisa. El objetivo es armonizar la tradición y contemporaneidad, posicionando al museo como un espacio cultural vibrante y relevante, mediante una identidad visual distintiva que fortalezca la conexión con su audiencia y la llegada a nuevos públicos.

Palabras clave

Arte, cultura, Historia, identidad, Patrimonio, contemporáneo.

Museo Nacional de Bellas Artes

ABSTRACT

Este proyecto de tesis surge como respuesta a un análisis crítico que revela inconsistencias en la identidad visual y comunicación del Museo Nacional de Bellas Artes de Argentina. La estrategia propuesta busca preservar la elegancia clásica del museo, al tiempo que adopta un lenguaje visual moderno mediante una paleta de colores planos y vibrantes. Creando una tipografía e iconografía propia del museo. Esta revitalización abarca tanto la estética como las plataformas virtuales, garantizando una comunicación clara y concisa. El objetivo es armonizar la tradición y contemporaneidad, posicionando al museo como un espacio cultural vibrante y relevante, mediante una identidad visual distintiva que fortalezca la conexión con su audiencia y la llegada a nuevos públicos.

IDENTIDAD

Logo

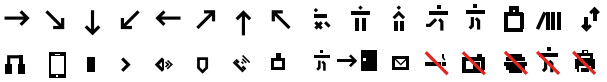
Posibles usos

Tipografía Muba

ABCDEFGHIJKLMNÑOPQRSTUVWXYZ

ÁÉÍÓÚ,.-¿?!¡¨[];:_0123456789

Iconografía



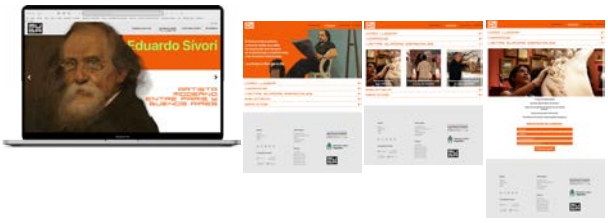
Paleta Cromática

Papelería Institucional

Merchandising

INFORMACIÓN

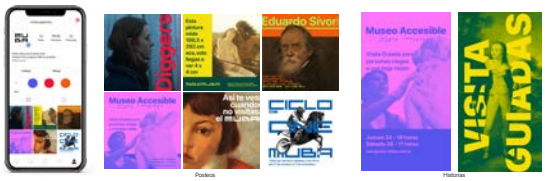
Pagina Web



Aplicación Móvil

Evento

Redes Sociales



Campañas

Campaña 1 "Experiencia viva"

Campaña 2 "Así te ves"

SEÑALIZACIÓN Y ENTORNO

Interior

Exterior

D
taller 5
Cátedra Naranja

Taller de Diseño en Comunicación Visual 2 a 5 D

Prof. Titular: DCV Julio César Naranja | Prof. Adjunto: DCV Iván Velázquez
Jtp: DCV M. Gabriela López Auxiliares docentes: DCV Danisa Di Tommaso | DCV Emmanuel Tarelli

Chaparro Juan David

FACULTAD DE ARTES
UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

RITMO Y FORMA
Rediseño completo para el conservatorio Astor Piazzola

Juan Cruz Del Pino - Iván Velázquez - Danisa Di Tommaso

Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Artes

Resumen

El trabajo consistió en un rediseño completo de la identidad visual y comunicación del **Conservatorio Superior de Música Astor Piazzolla**. El mismo constituye un espacio renovador donde confluyen la tradición del patrimonio cultural, la transformación y puesta al día de las diferentes orientaciones musicales.

La institución contaba con diferentes problemas, en general, debidos a que no se tenía en cuenta la visión que ellos mismos planteaban como guía del establecimiento: una unidad entre la música tradicional y contemporánea.

Dentro de los problemas diagnosticados se destacan que la comunicación de actividades resultaba insuficiente y difícil de diferenciar, igualando la manera de mostrar contenidos para diferentes públicos objetivos. A su vez, la señalización de espacios era casi nula e inconsistente a lo largo del espacio.

Por otro lado, el establecimiento organiza eventos como el **Festival Internacional Atemporánea,** el cual no contaba con una imagen desarrollada al nivel que merece un festival internacional, ni campañas de promoción activas para dar a conocerse.

Palabras clave

Cultura, música, Ástor Piazolla, conservatorio.

Ritmo y forma

Proyecto de grado: Rediseño completo para el Conservatorio Astor Piazzolla

El trabajo consistió en un **rediseño** completo de la identidad visual y comunicación del **Conservatorio Superior de Música Astor Piazzolla**. El mismo constituye un espacio renovador donde confluyen la tradición del patrimonio cultural, la transformación y puesta al día de las diferentes orientaciones musicales.
La institución contaba con diferentes problemas, en general, debidos a que no se tenía en cuenta la visión que ellos mismos planteaban como guía del establecimiento: **una unidad entre la música tradicional y contemporánea.**

Dentro de los problemas diagnosticados destacan que la comunicación de actividades resultaba insuficiente y difícil de diferenciar, igualando la manera de mostrar contenidos para diferentes públicos objetivos.
A su vez, la señalización de espacios era casi nula e inconsistente a lo largo del espacio.
Por otro lado, el establecimiento organiza eventos como el **Festival Internacional Atemporânea,** el cual no contaba con una imágen desarrollada al nivel que merece un festival internacion ni campañas de promoción activas para dar a conocerse.

Institucional

Marca

Conservatorio Astor Piazzolla

Conservatorio Astor Piazzolla

Recursos principales

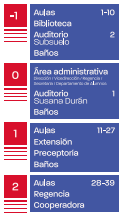
Diploma

Hoja A4

Tarjeta personal calada

Señalética

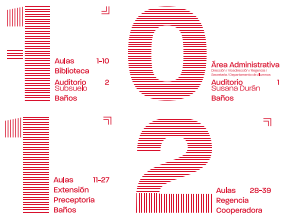
Distribuidor



Direccionales en piso

Identificadores

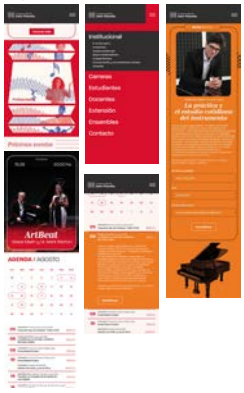
Vinilo en descanso de escalera



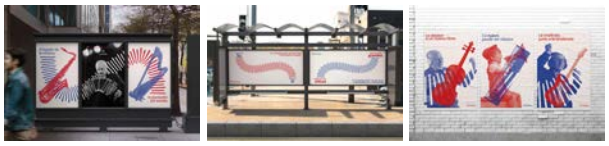
Redes

Web

Responsive



Campaña Promocional

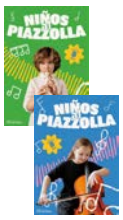


Campaña Niños al Piazzolla

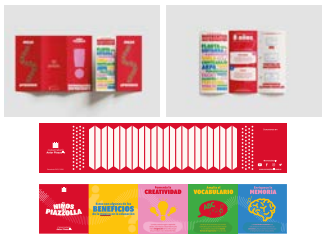
Stand

Banner

Póster A3



Flyers



Banners

atemporânea 2024

App

Cabina en vía pública

Afiches promoción

Merch

Tarjetas identificadoras

D

taller 5

Cátedra Naranja

Taller de Diseño en Comunicación Visual 2 a 5 D

Prof. Titular: DCV Julio César Naranja | Prof. Adjunto: DCV Iván Velázquez

Jtp: DCV M. Gabriela López Auxiliares docentes: DCV Danisa Di Tommaso | DCV Emmanuel Tarelli

ALUMNO: **Juan Cruz del Pino**

FACULTAD DE ARTES | UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

LUCES, CÁMARA, ACCIÓN

Proyecto de rediseño del Festival Internacional de Cine de Mar del Plata

Juan Cruz Di Bastiano - Iván Velázquez - Danisa Di Tommaso

Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Artes

Resumen

El Festival Internacional de Cine de Mar del Plata es organizado por el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA) que promueve la actividad cinematográfica en todas sus formas, el Festival genera un espacio donde se mezcla el cine tradicional con las nuevas tendencias como también los referentes del Cine y las nuevas voces que se nutren mutuamente.

Luego de investigar el diseño del Festival en su conjunto y viéndolo como un proyecto abarcativo, se puede destacar que no posee rasgos que denoten su magnitud y la comunicación sobre sus acciones es totalmente nula. Además de que la marca tiene carácter de un diseño municipal de la Ciudad de Mar del Plata y los recursos gráficos que utiliza a lo largo del evento son genéricos y sin identidad.

Por lo tanto, se buscará reposicionar al Festival de Cine como un evento de gran importancia y de alto nivel internacional como lo fuera años atrás. Para esta estrategia se implementarán nuevos conceptos de diseños basados en el Cine y sus elementos fácilmente reconocibles para resaltar que es un evento con carácter y jerarquía.

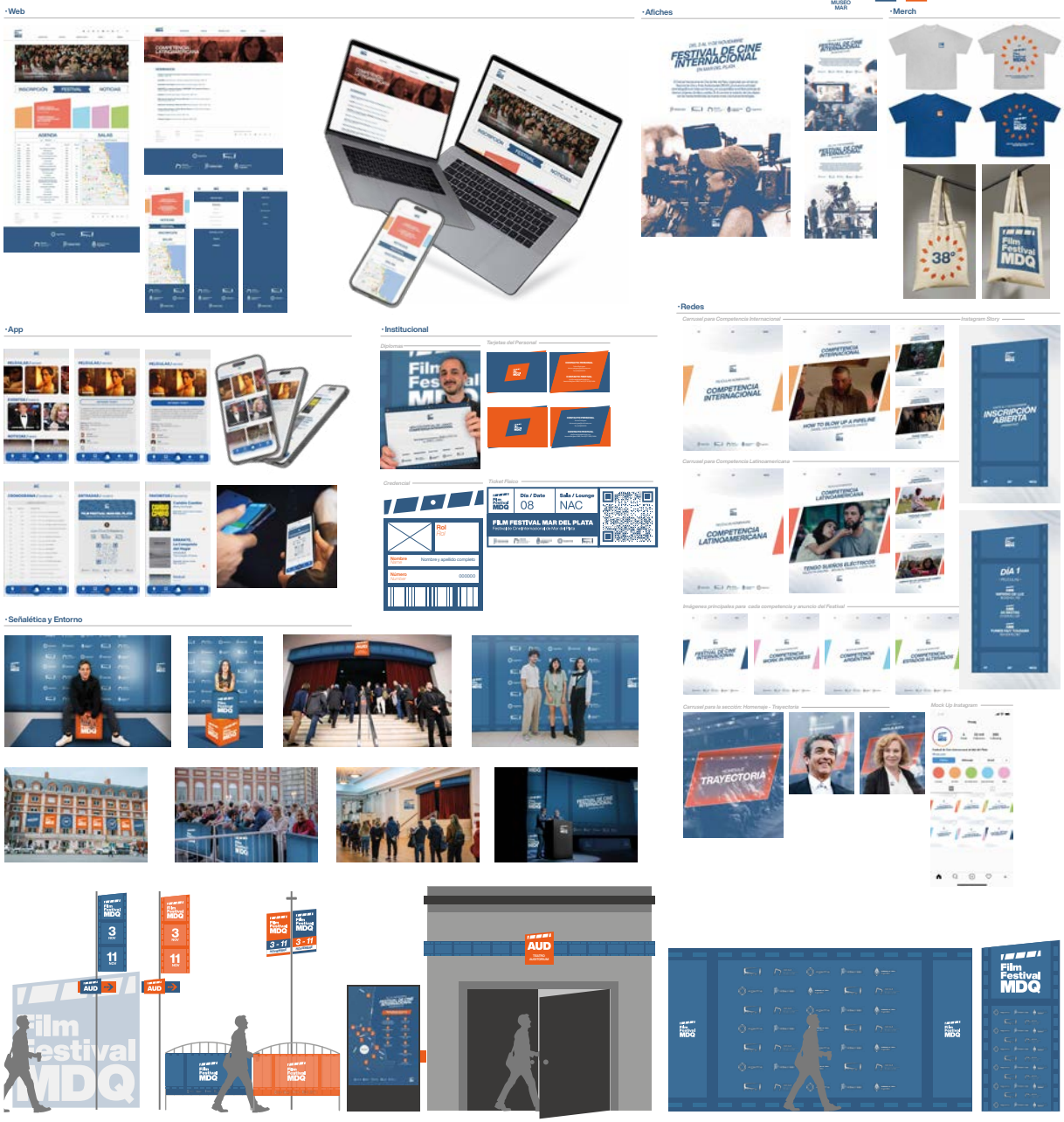
Palabras clave

Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, cine, festival, exposición, cultural.

LUCES, CÁMARA, ACCIÓN

Proyecto de Rediseño del Festival Internacional de Cine de Mar del Plata

El Festival Internacional de Cine de Mar del Plata es organizado por el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA) que **promueve la actividad cinematográfica** en todas sus formas, el Festival genera un espacio donde se mezlca el cine tradicional con las nuevas tendencias como también los referentes del Cine y las nuevas voces que se nutren mutuamente.



D

taller 5
Cátedra Naranja

Taller de Diseño en Comunicación Visual 2 a 5 D

Prof. Titular: DCV Julio César Naranja | Prof. Adjunto: DCV Iván Velázquez
Jtp: DCV M. Gabriela López Auxiliares docentes: DCV Danisa Di Tommaso | DCV Emmanuel Tarelli

ALUMNO/ NA: Juan Cruz Di Bastiano

FACULTAD DE ARTES | UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

REVALORIZACIÓN DE LA AUTENTICIDAD Y POSITIVIDAD EN BRANDSEN

Valentina Echeverría - Emmanuel Tarelli

Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Artes

Resumen

El Municipio de Brandsen es una ciudad ubicada en la provincia de Buenos Aires, Argentina.

La Estrategia de Diseño en Comunicación Visual que se abordó busca reflejar la tranquilidad y el entorno rural con una revalorización gráfica, destacando la autenticidad y positividad del municipio, con el objetivo de atraer nuevos residentes.

Esta iniciativa no solo representa la esencia tranquila de Brandsen, sino que también renueva su percepción, resaltando sus valores positivos.

Palabras clave

Municipio, sociedad, comunicación, tranquilidad, rural.

Municipio
de Brandsen

Revalorización de la Autenticidad y Positividad en Brandsen

El **Municipio de Brandsen** es una ciudad ubicada en la provincia de Buenos Aires, Argentina.
La **Estrategia de Diseño en Comunicación Visual** que se abordó busca reflejar la tranquilidad y el entorno rural. Con una revalorización gráfica, destacando la autenticidad y positividad del municipio, con el objetivo de atraer nuevos residentes. Esta iniciativa no solo representa la esencia tranquila de Brandsen, sino que también renueva su percepción, resaltando sus valores positivos.

EJE DE IDENTIDAD

EJE DE INFORMACIÓN

Campaña de Sec. Salud - PREVENCIÓN DE DIABETES

Campaña de Sec. Protección Ciudadana - CONCIENTIZACIÓN VIAL

Campaña de Sec. Gobierno - DÍA DEL TRABAJADOR

Campaña de Sec. Educación - PROMOCIÓN ISFDyT

FESTIVAL DE TANGO - Promoción Evento

EJE DE ENTORNO

Señalización ruta - ACCESO BRANDSEN

Señalización Edificio Municipal - FACHADA, LOCALIZADORES Y REENVIO

Señalización de CALLES

Señalización de PLAZAS

D
taller 5
Cátedra Naranja

Taller de Diseño en Comunicación Visual 2 a 5 D

Prof. Titular: DCV Julio César Naranja | Prof. Adjunto: DCV Iván Velázquez
Jtp: DCV M. Gabriela López Auxiliares docentes: DCV Danisa Di Tommaso | DCV Emmanuel Tarelli

Alumna: Echeverria, Valentina

FACULTAD DE ARTES | UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

LA REVALORIZACIÓN DE LAS PERSPECTIVAS CINEMATOGRÁFICAS ARGENTINAS

Nicolás Iasenza - Julio C. Naranja - Emmanuel Tarelli

Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Artes

Resumen

El INCAA es una organización gubernamental autárquica orientada a la promoción, fomento y regulación de la industria cinematográfica argentina. Su objetivo principal es el impulso a la producción y distribución de películas, así como preservar el patrimonio audiovisual del país.

Se tomó por objeto de estudio no solo al Instituto sino también a los «Espacios INCAA» Cine Gaumont, Cine.AR TV y Cine.AR Play, a los ciclos temáticos que organiza y a los programas de apoyo a la producción cinematográfica que ofrece.

La hipótesis que fundamenta el proyecto afirma que el INCAA no logra revalidar su carácter nacional desde su identidad visual y posicionamiento de marca.

En base al análisis de la comunicación institucional se estableció una estrategia orientada a la reafirmación del carácter nacional del INCAA y a su reinserción en el mundo del cine como una de las productoras más grandes de Latinoamérica.

Para lograrlo, se optó por impulsar producciones autóctonas y aludir a la identidad nacional con criterio unificado y sistematizado.

Palabras clave

INCAA, Argentina, industria cinematográfica, programas de desarrollo, fomento, difusión.

[•] INCAA

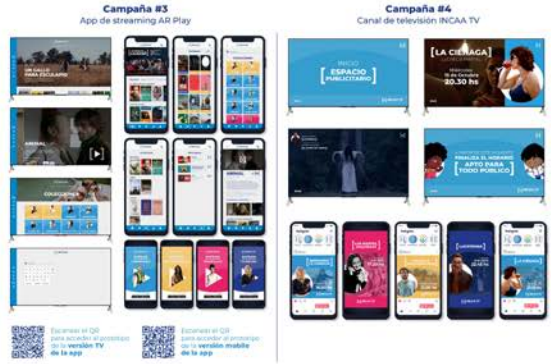
LA REVALORIZACIÓN DE LAS PERSPECTIVAS CINEMATOGRÁFICAS ARGENTINAS

El INCAA es una organización gubernamental autárquica orientada a la promoción, fomento y regulación de la industria cinematográfica argentina. Su objetivo principal es el impulso a la producción y distribución de películas, así como preservar el patrimonio audiovisual del país.
Se tomó por objeto de estudio no solo al Instituto sino también a los «Espacios INCAA» Cine Gaumont, Cine AR TV y Cine AR Play, a los ciclos temáticos que organiza y a los programas de apoyo a la producción cinematográfica que ofrece.

La hipótesis que fundamenta el proyecto afirma que el INCAA no logra revalidar su carácter nacional desde su identidad visual y posicionamiento de marca.
En base al análisis de la comunicación institucional se estableció una estrategia orientada a la reafirmación del carácter nacional del INCAA y a su reinserción en el mundo del cine como una de las productoras más grandes de Latinoamérica. Para lograrlo, se optó por impulsar producciones autóctonas y aludir a la identidad nacional con criterio unificado y sistematizado.

EJE [IDENTIDAD]

EJE [INFORMACIÓN]



EJE [ENTORNO]

D
taller 5
Cátedra Naranja

Taller de Diseño en Comunicación Visual 2 a 5 D

Prof. Titular: DCV Julio César Naranja | Prof. Adjunto: DCV Iván Velázquez
Jtp: DCV M. Gabriela López Auxiliares docentes: DCV Danisa Di Tommaso | DCV Emmanuel Tarelli

Estudiante: Nicolás Iasenza | Comisión Emmanuel Tarelli

FACULTAD DE ARTES | UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

IVÁN EL TERRIBLE Y SU HIJO IVÁN EL 16 DE NOVIEMBRE DE 1581. APROPIACIONES DE LA OBRA EN EL MARCO DE LA CULTURA VISUAL

Rodrigo Abel - Gerardo Sánchez Olguín

Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Artes

Resumen

El presente trabajo observa 2 casos de apropiación de la obra de Iván el terrible y su hijo iván el 16 de noviembre de 1581 de I. Repin (1885) en el marco de la Cultura Visual, desde la lógica de la industria cultural y la cultura colaborativa. Se señalan algunos aspectos característicos de las imágenes en la actualidad, descrito y explicado en términos de los Estudios Visuales. Se propone un objeto de estudio en el que se identifica el origen común de elementos constitutivos de dos objetos diametralmente opuestos de la cultura contemporánea, como una serie televisiva, Dahmer (Murphy y Brennan, 2022) y el meme *Ilya Repin, Iván el Terrible Bostero y su hijo* (Acanfora 2022) que circula por redes sociales.

Palabras Clave

Cultura Visual, cultura colaborativa, imagen, meme, televisión.

La Cultura Visual puede leerse como una actitud de la contemporaneidad fuertemente establecida en las sociedades actuales. No obstante, algunos autores consideran que su génesis se remonta a periodos anteriores de la historia. Roland Barthes [1971] (1989) considera que en la Edad Media el sentido perceptivo por excelencia era el oído, mientras que el visual llega en tercer lugar de relevancia, tras el tacto. De esta manera, es posible señalar que si bien el uso de la imagen como medio privilegiado de comunicación es un producto de las sociedades contemporáneas, es acertado discurrir que, en consonancia con Barthes, es rastreable su punto de partida en el Barroco, período en el que el ojo se transforma en el órgano principal de la percepción.

De acuerdo a Nicholas Mirzoeff (2003), la Cultura Visual se entiende por la relevancia y el comportamiento que adquieren el uso y creación de imágenes en la contemporaneidad; así como el campo de estudios que emerge para comprender mejor ese fenómeno. Responde a una tendencia en la que la imagen se constituye en acontecimiento social, en el que se definen y disputan los sentidos de la realidad «[ ] la cultura visual no depende de las imágenes en sí mismas, sino de la tendencia moderna a plasmar en imágenes o visualizar la existencia.» (Mirzoeff, 2003, p. 23). En otras palabras, la predisposición de la sociedad por visualizar, es decir, representar con imágenes la mayoría de la información, es el generador de esta cultura. El modo antiguo de uso de las imágenes como medio de comunicación, en la actualidad viró hacia lo que se denomina Cultura Visual. La imagen se completa en el momento de la expectación, siempre ataviado de tintes políticos que afectan al acto de la visualización, por ese motivo es entendida como un acontecimiento cuyo sentido se define en ese encuentro con el espectador. Mirzoeff acuña el término político debido a que comprende a la cultura como forma política

identitaria anexada a las transformaciones de carácter social. De este modo, la Cultura Visual es legible como un estadío de la cultura supeditado a los cambios sociopolíticos, por tanto, adquiere una amplia variabilidad e indeterminación.

En la contemporaneidad la imagen deja de ser concebida únicamente en su dimensión artística, se transforma en un elemento simbólico de comunicación, en un producto de consumo. Las imágenes de la actualidad se generan para y por las Culturas Visuales. Por esta razón, es que emergen los Estudios Visuales encargados de analizar las imágenes producidas por dichas culturas. Marchán Fiz (2005) no entiende a la Cultura Visual como mero reflejo de una construcción social de lo visual, más bien comprende a este fenómeno «como una construcción visual de lo social, es decir, instauradora específica de mundos» (Marchán Fiz, 2005, p. 90). Este fenómeno provoca que la esfera del arte se corra hacia lo visual en contraposición de la autorreferencialidad. Por tanto, en congruencia con Ana María Guasch (2005) quien retoma a W. J. Mitchell, la Cultura Visual desbarata los cimientos de la Historia del Arte al transformarlos en teoría de las imágenes. Por ello es necesaria la asimilación de los contenidos de la Cultural Visual en el circuito del arte tradicional, en pos de discutir los viejos parámetros de la Historia del Arte canónico propiciando la búsqueda de un nuevo enfoque metodológico interdisciplinar.

En el marco de la Cultura Visual, Solari (2013) señala la existencia de distintos sistemas de producción de imágenes y bienes simbólicos opuestos entre sí: la industria cultural y la cultura colaborativa . Entre estos dos fenómenos contrarios se llevan a cabo diversos tipos de relaciones: en primera instancia, ambas culturas, resaltará el autor, se repelen de manera mutua dado que son de naturalezas antagónicas. La industria cultural esta emparentada con lo que llama *business* y la cultura colaborativa con la *gratuidad*. En segunda instancia expone que «[ ] la cultura de los fans se alimenta de contenidos de la cultura masiva y los subvierte a través del remix, de la misma manera que la industria cultural trata de apoderarse de los contenidos de los fans e introducirlos en el circuito comercial.» (Scolari, 2013, s.p.).

En pos de representar las posturas contrarias a las que alude Scolari, se tomará como imagen emblema de la Historia del Arte la obra *Iván el Terrible y su hijo Iván el 16 de noviembre de 1581* (1885) de Ilya Repin [Figura 1].

La obra, que pertenece al movimiento realista ruso, representa un episodio de la vida de Iván el Terrible, cuando presuntamente infligió un golpe mortal a su hijo, el zarévich Iván. Iván IV Vasílievich, también llamado Iván el Terrible (Kolómenskoye, 25 de agosto de 1530-Moscú, 18 de marzo de 1584), fue un gran príncipe de Moscú y de toda Rusia, el primer monarca ruso en adoptar el título de zar. Es considerado una de las personalidades más trascendentales de la historia rusa y como uno de los creadores del Estado ruso actual. Su legado sigue más que vigente en la Rusia contemporánea y horada hace varios siglos la cultura *Rus*. Es por ello que este personaje se vuelve recurrente en las representaciones artísticas de dicho país e Ilya Repin lo plasma en su magnífica obra decimonónica.

Al igual que otros cuadros famosos ampliamente extendidos por el mundo, el óleo de Repin no se exime de ser encuadrada por la cultura popular y adaptada en los más variados memes. En este caso, la composición es retomada por el publicista argentino Bruno Acanfora para llevar a cabo sus intervenciones digitales a través de Photoshop. A través de *X* -ex Twitter- (@brunoacanfora) e *Instagram* (@estoesbocart) comparte lo que denomina como *Bocart*. Este es el término que Bruno emplea para referirse a las intervenciones de pinturas famosas a nivel mundial con los colores y símbolos de Boca Juniors. *Ilya Repin, Iván el Terrible Bostero y su hijo* (2022) [Figura 2] es el título que le da a la composición basada en el cuadro del artista ruso.

Este hincha xeneize deleita a sus seguidores con la ardua *bosterización* de estas imágenes que para él representan un hobby. No solo atavía a las figuras de los colores azul y oro, sino que agrega en la imagen detalles nuevos que aluden a la historia o actualidad boquense. En su reversión de Iván el terrible es visible, en el fondo, un retrato de Diego Armando Maradona y una inscripción que recita *PROPIEDAD DE BOCA PREDIO*, entre otras. En una charla con La Nación, Bruno Acanfora cuenta que: «La idea surgió durante la pandemia, cuando estaba mucho tiempo en casa. Un día, a modo de chiste, tomé una imagen famosa, le puse los colores de Boca Junior y la publiqué en Twitter. Como fue muy bien recibida por la gente, empecé a intervenir más imágenes para reinterpretar sucesos de este equipo de fútbol a través de obras de arte» (Slotnisky, 2022, s.p.). Por otra parte, el hacedor de los *Bocart* no se identifica como un artista, sino como un fanático de Boca que simplemente por intermedio de herramientas digitales atavía de símbolos de la nación bostera a obras de arte, de alguna forma desacralizándolas de la tradición artística con el fin de dar gracia. Este suceso de reinterpretación y apropiación de la imagen escapa a la producción de la visualidad clásica. Aquí ya no se trata de un espectador mediático pasivo, sino de espectadores activos que interaccionan entre sí y a través de los medios que los permean. A este proceso cultural Henry Jenkins (2008) lo define como «inteligencia colectiva».

En esta instancia es visible la transformación del consumo en un proceso colectivo que articula una nueva rama del producto de la industria cultural. La democratización de la imagen, de acuerdo con Guasch y Mitchell, da lugar un complejo campo de reciprocidad visual en la que la realidad social es construida activamente por sus participantes. Paralelamente, Jenkins apela al fenómeno de convergencia, en el cual en un mismo ámbito colisionan, conviven y dialogan los viejos y los nuevos medios. Los medios populares chocan con los corporativos complejizando el sistema cultural. El flujo de contenidos aumenta de forma constante a través de las múltiples plataformas mediáticas, la audiencia oscila por todas partes en pos de satisfacer sus experiencias de entretenimiento. Esto es posible ya que en la cultura de la convergencia el poder del productor y el consumidor mediáticos se relacionan de manera impredecible. En la

esfera de la convergencia es posible ubicar los *Bocart*, en el cambio cultural que anima tanto a consumidores como productores a indagar nuevos lares y establecer nuevas conexiones entre contenidos mediáticos y dispersos, en este caso el creativo resultado de vincular la identidad xeneize con obras consagradas en la Historia del Arte. Asimismo, este ejemplo empleado es sumamente útil para visualizar lo que Mirzoeff sostiene sobre la Cultura Visual, y es que este tipo de imágenes aleja nuestro foco de atención de los escenarios tradicionales, clásicos y formales, de observación estructurada, tal como los museos. La experiencia visual se traslada a la vida cotidiana del observador, y se sustrae de la alta cultura, reside en la cultura de masas.

Por otra parte, la lógica de industria cultural que abordaré en el presente trabajo es tomada de un fragmento de *Damher* (2022), una serie estadounidense de drama criminal biográfico, cocreada por Ryan Murphy e Ian Brennan, y estrenada en Netflix en septiembre de 2022. La serie relata los crímenes del asesino en serie Jeffrey Dahmer, interpretado por Evan Peters, desde el punto de vista de sus víctimas. Jeffrey Lionel Dahmer (21 de mayo de 1960-28 de noviembre de 1994), también conocido como el Caníbal de Milwaukee, fue un asesino en serie y agresor sexual estadounidense que cometió el asesinato y desmembramiento de diecisiete hombres y adolescentes entre 1978 y 1991. Es posible trazar similitudes entre la obra Ilya Repin y la composición plástica de una escena en el tercer episodio de la serie televisiva Damher [Figura 3].

En dicho capítulo Jeffrey recoge a un autoestopista llamado Steven Hicks al cual invita a beber cerveza y hacer ejercicio. Este último accede. Posteriormente, Damher avanza sexualmente sobre Steven, él lo rechaza e insulta. Dahmer lo golpea con una barbell y luego lo estrangula hasta la muerte. Inmediatamente después de quitarle la vida al joven, el victimario parece volver en sí tras el cóctel de ira y violencia que lo embebió. Damher parece no creer lo que hizo, entre sollozos e insultos hacia sí mismo trata de reanimar el cuerpo muerto de la víctima, sobre el final de la escena sostiene entre sus brazos y pecho la cabeza lacerada de Steven. La composición relata un suceso similar al que alude el artista ruso, el asesino arrepentido, entre lágrimas, cobija los últimos suspiros del hombre al que se le dio muerte con la fuerza de un objeto contundente. Posiblemente, los dos personajes transitan el descenso del frenesí, conmovidos por las secuelas de sus maliciosos actos, producto de la explosión de ira incontrolable, abrazan sollozando las cabezas malheridas. Tanto los exorbitados ojos del zar y de Dahmer expresan el horror del acontecimiento, de manera similar es que se presenta al espectador esta extraña dimensión del acto de morir.

Por otro lado, si bien las artes ya no son una forma canónica, o sea, que han perdido su hegemonía protagónica como medio de comunicación en la sociedad actual, aún es vigente el incesante

uso del simbolismo de las imágenes emblemas de la Historia del Arte en la Cultura Visual contemporánea. Las nuevas producciones rompen con este carácter sacralizado que antaño le era atribuido a las obras de arte, la vulgarización de la pintura de Repin tanto en el *Bocart* como en el reencuadre cinematográfico, equivale a la pérdida del aura de la obra original, en contraposición de su reproductibilidad en los movimientos de masa (Benjamin, [1936] 1990).

Asimismo, queda en evidencia que las producciones visuales abordadas en el trabajo forman parte del acervo de la Cultura Visual que nos atraviesa, ya sean las producidas en el plano de la industria cultural o la cultura colaborativa, aquí lo que más importa observar y distinguir es la delgada línea de pertenencia a cada lógica, que con el paso del tiempo cada vez se complejizan más haciéndose menos divisibles. Los ejemplos abordados a lo largo del texto describen notablemente la capacidad de la Cultura Visual en expandirse sobre las añejas fronteras delimitadas que ya no pueden contener a las imágenes. Estas trascienden los escenarios canónicos en calidad de ampliarse a la cotidianidad de la vida, a la vez que posibilitan el replanteamiento epistemológico de la Historia del Arte por intermedio del ensanchamiento de los Estudios Visuales, que aúnan diferentes perspectivas discutiendo los cimientos tradicionales.

Referencias:

Acanfora, B. (2022). *Ilya Repin, Iván el Terrible Bostero y su hijo*. [Imágen digital]. https://pbs.twimg.com/media/Fb60WRnVQAA3sQ6?format=jpg&name=4096x4096

Barthes, R. [1971] (1989). *Sade, Fourier, Loyola*. University of California Press. https://monoskop.org/images/a/a4/Barthes_Roland_Sade_Fourier_Loyola_EN_1989.pdf

Benjamin, W. [1936] (1990). *La obra de Arte en la época de su reproducción técnica*. En *Discursos Interrumpidos I*. Taurus.

Guasch, A. M. (2005). *Doce reglas para una Nueva Academia: la «nueva Historia del Arte» y los Estudios audiovisuales*. En *Estudios Visuales*. Akal.

Ilya, R. (1885). *Iván el Terrible y su hijo Iván el 16 de noviembre de 1581* [Pintura]. Galería Tretiakov. https://en.wikipedia.org/wiki/Ivan_the_Terrible_and_His_Son_Ivan#/media/File:Iv%C3%A1n_el_Terrible_y_su_hijo,_por_Ili%C3%A1_Repin.jpg

Jenkins, H. (2008). *Introducción*. En *Convergence culture. La cultura de la convergencia de los medios de comunicación*. Paidós.

JG2. (7 de octubre de 2022). *Dahmer kills Steven Hicks | Episode 3 | DAHMER* [Archivo de video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=g88Iit2-buw

Marchán Fiz, S. (2005). *Las artes ante la cultura visual. Notas para una genealogía en la penumbra*. En *Estudios Visuales*. Akal.

Mirzoeff, N. (2003). *Introducción*. En *Una introducción a la Cultura Visual*. Paidós.

Mitchell, W.J.T. (2016) *Introducción: Iconología*. *En Iconología. Imagen, texto, ideología*. Capital Intelectual.

Scolari, C. (2013). *Spreadable Media: entre la cultura de masas y la colaborativa (II)*. Hipermediaciones. http://hipermediaciones.com/2013/06/27/spreadable-media-entre-la-cultura-de-masas-y-la-colaborativa-ii/

Slotnisky, D. (3 de agosto de 2022). Es fanático de Boca, un genio en el manejo del Photoshop y un amante del arte clásico: así creó Bruno Acanfora el □Bocart□. *La Nación*. https://www.lanacion.com.ar/tecnologia/es-fanatico-de-boca-un-genio-en-el-manejo-del-photoshop-y-un-amante-del-arte-clasico-asi-creo-bruno-nid03082022/

DEL ROMANTICISMO AL ARTE DIGITAL: UN ANÁLISIS DE *CAMINANTE SOBRE EL MAR DE NUBES* EN LA CULTURA VISUAL CONTEMPORÁNEA

Martina Méndez - Agustín Bucari

Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Artes

Resumen

El presente trabajo analiza la pintura *Caminante sobre el mar de nubes (*1818), de Caspar David Friedrich, en el contexto de la cultura visual, destacando su transición de emblema del Romanticismo alemán a su apropiación y adaptación en las producciones artísticas contemporáneas. Para ello, se contemplan dos casos específicos: un plano de la película "Retrato de una mujer en llamas" (2019), dirigida por Céline Sciamma, y "Caspar David Friedrich, Wanderer and the Cat above de Sea of Fog" (2019), de la artista Svetlana Petrova, quien interviene pinturas de la Historia del Arte con fotografías de su gato. Del film se examinan las convergencias entre el lenguaje cinematográfico y el pictórico, abordando la obra de arte como eje narrativo de un audiovisual. Del arte digital de Petrova, la circulación en redes sociales y plataformas de *e-commerce*. Ambos ejemplos demuestran la fluidez de las imágenes de la historia del arte en la cultura visual y su expansión hacia nuevos territorios que las resignifican desde enfoques contemporáneos, proponiendo nuevas estrategias culturales que transforman las relaciones entre productores y audiencias del campo artístico.

Palabras clave

Cultura visual, historia del arte, productores, audiencias, campo artístico.

A modo de introducción

El presente trabajo se propone abordar uno de los tantos recorridos que ha seguido *Caminante sobre el mar de nubes*, óleo sobre lienzo realizado por Caspar David Friedrich hacia 1818 [Fig.1] en el marco de la cultura visual. La obra fue rápidamente incluida dentro de la historiografía de las artes, reconocida como un emblema del Romanticismo alemán y de los comienzos de la modernidad occidental. Asimismo, hoy en día es posible evidenciar su influencia en otras producciones culturales contemporáneas como filmes, videos u obras de arte digital. En efecto, se trata del fenómeno que Guasch (2005), citando a Mitchell (2003), describe como un proceso de "liquidación del arte", de expansión de las prácticas del ver y mostrar hacia territorios hasta entonces excluidos (Marchan Fiz, 2005). Para ello, se tienen en cuenta como principal eje las dos lógicas propuestas por Carlos Alberto Scolari en "*Spreadable Media*: entre la cultura de masas y la colaborativa (II)" (2013). Como caso de análisis de la industria cultural o *top down* se considera un plano de la película *Retrato de una mujer en llamas* (2019), escrita y dirigida por la francesa Céline Sciamma. Por otro lado, de la cultura colaborativa o *bottom up* se toma *Caspar David Friedrich, Wanderer and the Cat above the Sea of fog* (2019), de la artista rusa Svetlana Petrova, quien, desde 2011, interviene pinturas de la Historia del Arte con fotografías de su gato, Zarathustra, en el marco del proyecto "Fat Cat Art". El objetivo es demostrar, mediante estos dos ejemplos separados por doscientos años de la obra original, la fluidez de las imágenes (Mirzoeff, 2003), en tanto cambian de forma y sentido a partir de las prácticas sociales que las gestan y legitiman (Marchan Fiz, 2005).

Retrato de una mujer en llamas, fotografía y perspectiva de género

Ubicada en el siglo XVIII francés, este drama histórico y romántico fue producida por Lilies Films, Hold Up Films y Arte France Cinéma. Con un costo de 4,86 millones de euros, se convirtió inmediatamente en un éxito en las grandes plataformas de reproducción de películas online, como Netflix y Prime Video, no solo por su narrativa, sino también por su exploración poética desde la fotografía, que le valió múltiples premios. En este primer caso, la convergencia entre el lenguaje cinematográfico y el pictórico se hace evidente en el total del audiovisual, tanto desde la forma como desde el contenido. La pintura es el eje vertebrador de la película, el motivo por el cual se conocen las dos protagonistas y mantiene su centralidad de principio a fin. En pocas palabras, Marianne, artista, es contratada para retratar a Helóïse, una muchacha de la aristocracia a la que obligan a dejar los hábitos para casarse. Disconforme con la situación, se niega a posar para la pintora. Entonces, Marianne es forzada a hacerse pasar por dama de compañía, de modo que debe memorizar sus rasgos para luego pintarlos a escondidas, por las noches. El avance del trabajo mueve la trama del film y aparece en múltiples planos [Fig.2].

Ahora bien, el caso seleccionado [Fig.3] señala el momento en que solo queda un día para que Marianne entregue su trabajo y aún no está finalizado. Una discusión se interpone entre las dos jóvenes, y Helóïse huye hacia la costa para reconfortarse. El *mar* le transmite calma, en él ve todo lo que nunca tuvo, su más grande anhelo, la libertad. La imagen presenta un encuadre general donde la inmensidad del agua y el cielo se tensionan con el pequeño -aunque vibrante- vestido verde de la muchacha. El paisaje es bastante similar al de la pintura de inspiración: se repiten las rocas y el clima húmedo, aunque esta vez desde las costas de Quiberon. Resulta interesante poder evidenciar cómo se ha adaptado el formato vertical del óleo de Friedrich al de la *widescreen* del cine. Eso supuso, en términos compositivos, una ampliación del fondo, a la vez que la disminución de la escala de la figura, debido al alejamiento del punto de vista. Al igual que el *caminante*, Héloïse se encuentra de espaldas. Su rostro recién aparece en el minuto veinte del audiovisual y también es lo último en mostrarse del trabajo de Marianne. No obstante, mismo que en las composiciones pictóricas, aquello que abunda en la retórica de la totalidad del film es el gesto. Incluso la música y los diálogos han sido reducidos en pos de privilegiar los silencios y acentuar la potencia poética de la mirada y el contacto físico entre ellas. Por otro lado, la paleta de colores, conformada por distintos tonos de azul, marrón, amarillo, rojo y verde, se mantiene constante en toda la película, y es, justamente, la misma que la de la obra fuente. De la trama también es posible destacar rasgos románticos, como la primacía de lo sublime y del sentimiento, ya sea tristeza, miedo o amor. A pesar de ser una película de época, narra la historia de un romance lésbico y aborda la perspectiva de género, lo cual, siguiendo a Guasch (2005), permite evidenciar el carácter "más politizado de las producciones de la industria cultural, que desafían la lógica disciplinar, transhistórica e invariable de la Historia del Arte, como un medio en el que se "proyecta lo político, así como las cuestiones de identidad, deseo y sociabilidad (Mitchell en Guasch, 2005, p. 59). De esta forma, a partir de la convergencia entre ambos medios es posible demostrar cómo "la cultura visual procura combinar la perspectiva histórica de la historia del arte (...) con el enfoque característico de los estudios visuales" (Mirzoeff, 1999, p.33).

***FAT CAT ART,* convergencia y las redes sociales**

"La convergencia se produce en el cerebro de los consumidores individuales y mediante sus interacciones sociales con otros"

Henry Jenkins, (2008)

El segundo caso de análisis se titula *Caspar David Friedrich, Wanderer and the Cat above the Sea of fog* (2019) [Fig.4]. Contrario al film, aquí la referencia es directa: la modificación se hace únicamente por añadidura del rostro de un gato, que aparece hiperbolizado entre la niebla, enfrentado al *caminante*.

Svetlana Petrova, su autora, tuvo que adoptar en 2011 a Zarathustra, el gato de su madre, recientemente difunta. Al poco tiempo, su nueva mascota se convirtió en el sujeto predilecto de sus pinturas. Esta relación, al principio conflictiva y atravesada por un fuerte episodio represivo, resultó ser una amistad salvadora de vida, una oportunidad de crear arte y conectar con otras personas. En un artículo de Bored Panda escrito en 2015, la artista cuenta que "Él decidió convertirse en modelo y *performer*. Adora posar para las fotos (...) yo soy artista de profesión y Zarathustra eligió a la persona correcta para ser su esclavo humano". La originalidad de su trabajo reside en la intervención de imágenes digitalizadas de algunas de los ejemplares más emblemáticos de la Historia del Arte. Para ello, primero toma las fotografías -asegurando que encontrar la pose correcta puede llevar hasta meses-, luego las modifica con Photoshop y las imprime para pintarlas en lienzos, que luego digitaliza y sube a internet.

La imagen circula en Instagram (@fatcatart) desde el 14 de septiembre de 2019. También aparece en la Galería de la página web del proyecto (https://fatcatart.com) junto a un breve texto, y en los perfiles de Facebook e Instagram, donde fue re-publicado varias veces. Cada vez que se comparte, se lo hace adaptando el contenido a los intereses y lógicas de participación de cada espacio. Así, Mientras que en Instagram se divulgan imágenes de los trabajos de la artista y algunos videos de Zarathustra, en Facebook sus obras conviven con memes y otras imágenes virales de internet con motivos de gatos, como tatuajes, juegos, indumentaria u otro tipo de manifestaciones artísticas. También se añaden algunas fotografías de quienes compraron ejemplares de las reproducciones. En ambos casos, la publicación de la imagen viene acompañada de una breve descripción con el título y hashtags con palabras clave. En la mayoría de los casos, se invita a los usuarios a desplazar el post hacia la derecha para ver un detalle de la obra. En la página web se aclara que su selección deriva de una reflexión de Immanuel Kant en *Crítica de la razón práctica* (1788), en la que la admiración y el asombro por el paisaje se complementan con la ley moral que habita en cada uno. Agregar el reflejo del caminante en los ojos del gato cambia el significado de la obra original, en tanto devuelve la mirada del exterior hacia el interior. Con un tono gracioso y amable, Zarathustra asegura que este simple gesto mejora y supera el mensaje de la obra fuente. El texto termina interpelando a los lectores: Y tú, lector nuestro, ¿conoces tu deber moral? ¡Simplemente ve y mira a los ojos de tu gato y obtendrás una revelación! (Petrova, s.f)

Aunque una de las particularidades de la lógica *bottom up* es su difusión sin fines de lucro, este y otros trabajos de Petrova fueron introducidos en el mercado artístico, ya sea en soporte físico o digital, por medio de la tienda virtual de las redes citadas [Fig.5]. Al inicio, vendía únicamente reproducciones de sus obras en papel. Pero, con el tiempo, el negocio creció y se lanzaron otros productos como calendarios [Fig.5], puzzles, y hasta un libro titulado *Fat Cat Art. Famous masterpieces improved by a ginger cat with attitude* (2015), que se editó en cuatro idiomas y se vende en Amazon, otra plataforma *e-commerce* de alcance mundial. De esta manera, la democratización de la imagen de la que habla Guasch (2005) permite entender no sólo el colapso del concepto elitista del arte, sino también su convergencia en los diversos medios (viejos y nuevos) y el comportamiento migratorio de las audiencias mediáticas, así como su carácter participativo (Jenkins, 2008). La dimensión colaborativa se hace presente en los espacios de comentarios y likes, exceptuando algunas pocas publicaciones que la artista comparte con imágenes de algunos clientes. Generalmente, las intervenciones de otras cuentas de usuario se reducen a elogios, stickers y emojis, aunque también se generan reflexiones respecto de la original o simples comentarios chistosos. En este punto, el concepto de acontecimiento visual de Mirzoeff (2003) cobra sentido: hay un reconocimiento e interpretación de la imagen como paradójica, es decir, no como reflejo de la realidad, sino como elaboración hecha por alguien en un contexto específico; aspecto confirmado por la firma de la artista en el vértice inferior derecho.

Consideraciones finales

Con la proliferación de la cultura visual asistimos a un proceso de estetización de la realidad, en el que los límites de la Historia del Arte son traspasados (Mitchell, 2016) descalificando tanto las categorías de jerarquización vertical como los métodos de interpretación tradicionales (Marchan Fiz, 2005). Lejos de pensar en el fin del arte (Danto, 1996), presenciamos el desarrollo de un nuevo campo epistemológico que en lugar de las narrativas lineales propone un modelo rizomático, fragmentario, integrado por una multiplicidad no totalizante de cuerpos teóricos pertenecientes a diversos campos de estudio (Mitchell, 2016).

En este sentido, resulta posible concluir que la cultura visual pone en práctica un juego que se desarrolla en dos direcciones opuestas. Por un lado, el de la conformación de un campo visual a partir de las relaciones sociales, y, por otro, el de la creación de una visualidad de lo social (Mitchel, 2016). En el primer caso, como prosumidores, tenemos el poder, hoy más que nunca, de crear imágenes y compartirlas con el mundo entero vía internet, haciendo uso de los nuevos medios. En el segundo, aquello que consumimos todo el tiempo modela nuestra visión y concepción de la realidad, incluso cuando cada uno de nosotros, inconscientemente, es el principal diseñador de los algoritmos que operan detrás de cada una de las pantallas que vemos a diario. En cierta medida, nos volvemos, sin saberlo, creadores de la realidad en la que elegimos vivir -al menos virtualmente-. Rastrear caminos genealógicos de este tipo, encontrar referencias pasadas en las imágenes que consumimos en el cotidiano permite reconocer la inestabilidad de las imágenes (Mirzoeff, 2003), los diferentes usos y significados que van tomando dependiendo de quién y en qué contexto se las apropie, y los modos en que las modifique.

En resumen, hemos visto cómo la convergencia que supone la cultura visual implica un cambio tanto en el modo de producción como en los de consumo (Jenkins, 2008) siguiendo dos lógicas diferentes (Scolari, 2013). Primero, la que funciona de arriba hacia abajo (*top down*), la controlada por las corporaciones que participan de las industrias culturales y las grandes firmas que financian producciones de alcance masivo para el entretenimiento. Segundo, la inversa: de abajo hacia arriba (*bottom up*). Aquella que surge de los superusuarios, quienes se convierten en verdaderos profesionales de las redes sociales (Jenkins, 2008) generando discursos independientes que interpelan a grandes comunidades, aunque sin el aval de la legitimidad de corporaciones "oficiales". Se generan, así, nuevas relaciones entre los productores y sus audiencias (Scolari, 2013), ahora organizadas en agrupaciones que se entienden como populares, en tanto existen gracias a la co-participación de otros usuarios que se conectan desde todas las partes del mundo y de manera sincrónica. Ello supone, necesariamente, transformaciones en el campo artístico. En palabras de Marchan Fiz: el futuro del arte no parece encontrarse más en la creación de obras maestras duraderas, sino en definir estrategias culturales alternativas, a través de gestos comunicativos en formas multimedia (2005, p.83). La clave está en que aún estamos conociendo en qué consisten y cómo funcionan esas nuevas estrategias. Solo resta dejarnos sorprender.

Referencias

Danto, A. C. (1996). *Después del fin del arte*. Barcelona: Paidos Iberica, Ediciones S. A.

Fat Cat Art (s.f). Inicio. [Página de Facebook]. Facebook. Recuperado el 31 de octubre de 2023 de https://www.facebook.com/fatcatart.ru/

Fat Cat Art (s.f) [@fatcatart]. (s.f.). IG [Perfil de Instagram]. Instagram. Recuperado el 31 de octubre de 2023 de https://instagram.com/fatcatart?igshid=OGQ5ZDc2ODk2ZA==

Guasch, A. M. (2005). Doce reglas para una Nueva Academia: la «nueva Historia del Arte» y los Estudios audiovisuales. *Estudios Visuales*. Madrid: Akal.

Jenkins, H. (2008) Introducción. *Convergence culture. La cultura de la convergencia de los medios de comunicación*. Barcelona: Paidós.

Marchán Fiz, S. (2005). "Las artes ante la cultura visual. Notas para una genealogía en la penumbra". *Estudios Visuales*. Madrid: Akal.

Mirzoeff, N. (1999) *Una introducción a la Cultura Visual*. Londres: Routledge.

Mirzoeff, N. (2003). Introducción. *Una introducción a la Cultura Visual*. Buenos Aires: Paidós.

Mitchell, W.J.T. (2003) Mostrando el ver: Una crítica de la cultura visual. *Estudios Visuales*, Volumen 1, 17-40.

Mitchell, W.J.T. (2016). Introducción: Iconología. *Iconología. Imagen, texto, ideología.* Buenos Aires: Capital Intelectual.

Petrova, S. (s.f) *El caminante y el gato sobre el mar de niebla*. Fat Cat Art. https://fatcatart.com/2019/01/wanderer-and-the-cat-above-the-sea-of-fog/?lang=en

Petrova, S. (27 de noviembre 2015). *Fat Cat Art: I Insert My Ginger Cat Into Famous* Paintings. Bored Panda. https://www.boredpanda.com/famous-paintings-with-zarathustra-fat-cat-art-svetlana-petrova/\

Scolari, C. (2013). "Spreadable Media: entre la cultura de masas y la colaborativa (II)". *Hipermediaciones*.http://hipermediaciones.com/2013/06/27/spreadable-media-entre-la-cultura -de-masas-y-la-colaborativa-ii/

Anexo de imágenes

Fig. 1: *Caminante sobre el mar de nubes* - Carpar David Friedrich (h. 1818). Óleo sobre tela. 95 cm x 75 cm. Kunsthalle de Hamburgo, Alemania.

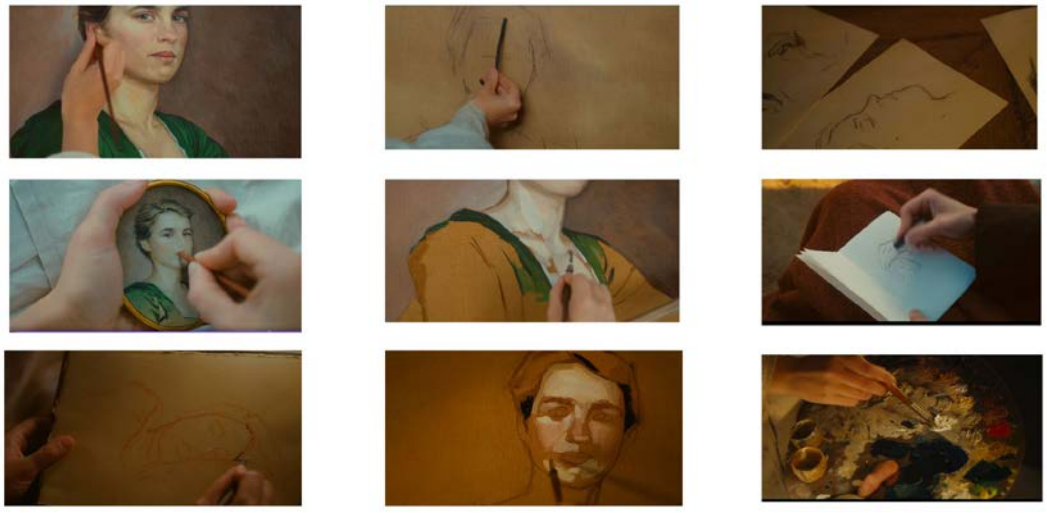


Fig. 2: Planos seleccionados de *Retrato de una mujer en llamas* (2019) - Claire Mathon (Directora de fotografía).

Fig. 3: Retrato de una mujer en llamas (2019) - Céline Schiamma.
Plano seleccionado para su comparación con la obra de Friedrich.

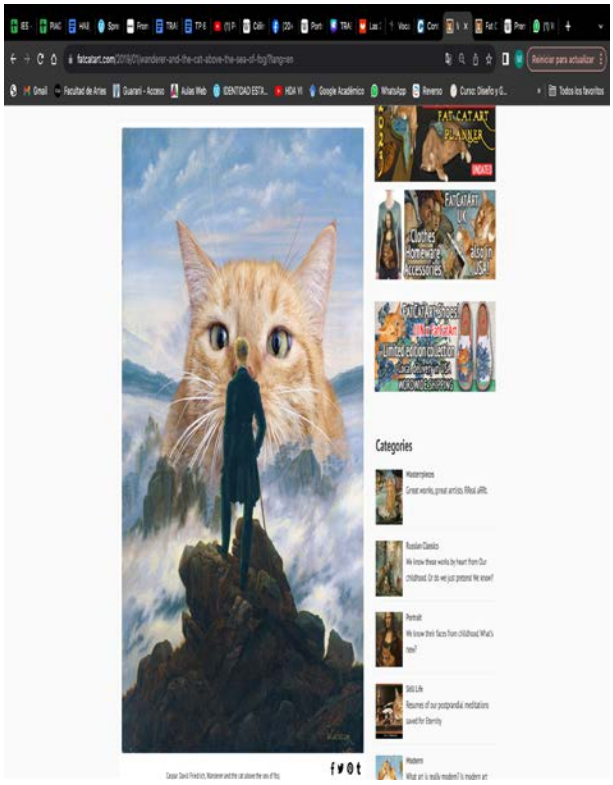


Fig. 4: *Caspar David Friedrich, Wanderer and the Cat above the Sea of fog* (2019) - Fat Cat Art (Svetlana Petrova). Recuperado de: https://fatcatart.com/gallery/?lang=en

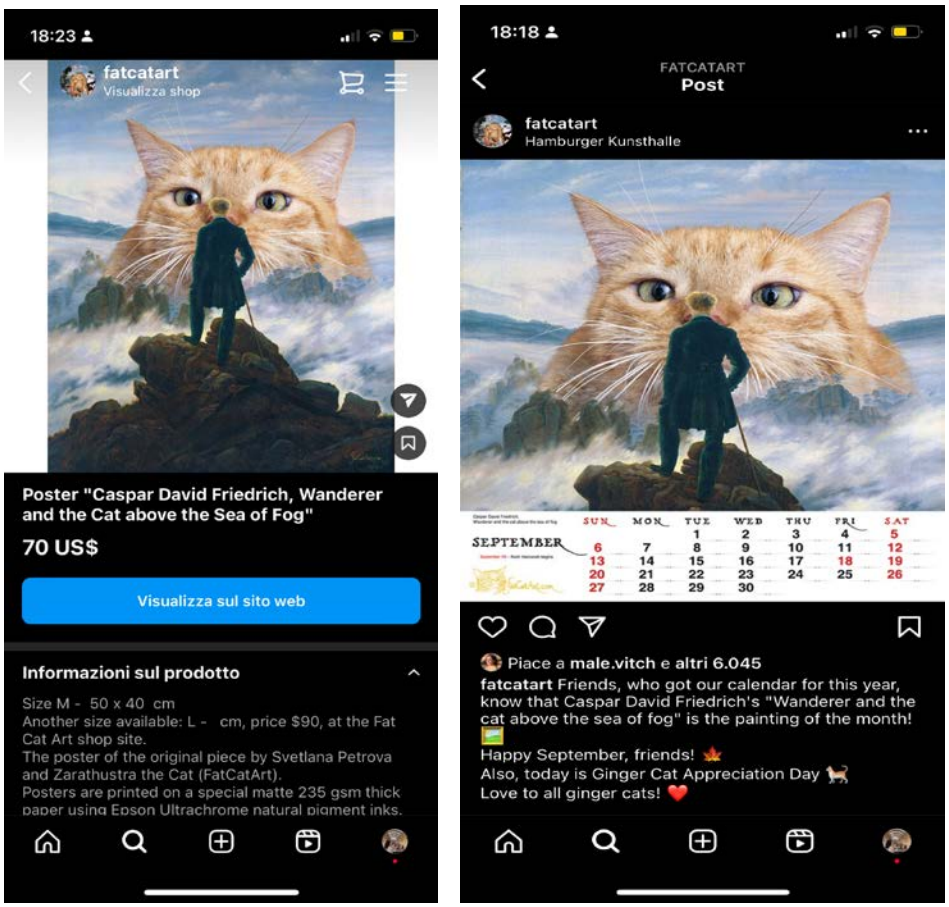


Fig. 5: A la izquierda, el Poster "*Caspar David Friedrich, Wanderer and the Cat above the Sea of fog (2019) - Fat Cat Art y descripción del producto.* Shop de Instagram. A la derecha, una captura de pantalla de una publicación del perfil @fatcatart con el calendario (ya no disponible en el shop). Recuperado de: https://instagram.com/fatcatart?igshid=OGQ5ZDc2ODk2ZA==

EL ROMÁNTICO MAR. GENEALOGÍA DE LA NOVENA OLA

Rodrigo Abel - Rubén Ángel Hitz
Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Artes

Resumen

En el presente trabajo se pondrá énfasis en la imagen literaria de la *novena ola* con el fin de lograr una lacónica genealogía y un estudio historiográfico de dicha alegoría. Se llevará a cabo teniendo en cuenta la relevancia del número nueve en la fraseología mundial, específicamente la rusa, y articulando la pintura de Iván Aivazovski, *La novena ola* (1850) [Figura 1], con la novela de Victor Hugo, *El hombre que ríe* (1869), con el fin de evidenciar las similitudes que comparten estos artistas románticos al momento de tratar el tópico de las marinas.

Palabras claves

Novena ola, Romanticismo, marinas, fraseología.

Figura 1. Iván Aivazovski, *La novena ola* (1850). Óleo sobre lienzo, 221×332 cm. Museo Estatal Ruso, San Petersburgo, Rusia.

La novena ola es una antigua creencia popular marítima, esta relata que durante en una tormenta marina, la novena ola de la tempestad, proveniente de una sucesión de olas que

progresivamente se acrecientan, es la más furibunda y devastadora, a menudo fatal. Si los marineros logran sortear con vida esta ola, dejarían atrás el mayor peligro. La novena ola es una «Hudožestvennyj obraz» [imagen artística], es decir, un tipo de imagen/forma recurrente en la literatura y arte ruso que se extiende hasta el habla coloquial. Según La Gran Enciclopedia Soviética (s. f.), esta frase, en sentido figurado, refiere tanto a un símbolo de peligro fatal como al ascenso más elevado de una fuerza poderosa e irresistible. Los antiguos griegos creían que esta era la tercera ola, y los romanos la décima. Mientras que el «Frazeologičeskij slovar' russkogo literaturnogo âzyka (A.I. Fëdorov)» [Diccionario fraseológico de la lengua literaria rusa de (A.I. Fedorov)], expone que dicha metáfora expresa la manifestación más poderosa de algo. Y es el nombre que se le atribuye a la ola más fuerte del mar durante una tormenta.

Es importante tener en cuenta que, alrededor del globo, el número nueve expresa un alto grado de atributos en la esfera de la numerología. El articulo *Simbolismo de... el número 9* (Carrillo de Albornoz &. Fernández, 2015) recupera claros ejemplos de ello: en la mitología griega este dígito cobra relevancia puesto que son nueve las divinidades inspiradoras de las artes. Estas, las nueve musas, son hijas de Zeus y de Mnemósine, concebidas durante nueve noches consecutivas. De acuerdo a los poemas homéricos son nueve los días que Deméter recorre el mundo en busca de su hija, Perséfone. A su vez, la diosa Leto sufre el parto de sus gemelos, Apolo y Artemisa, durante nueve días. El simbólico número cala hondamente en la Teogonía de Hesíodo, puesto que nueve días y nueve noches es la medida del tiempo que distancia el cielo de la tierra y esta del infierno. Hesíodo en su obra repara que el castigo efectuado a los dioses perjuros es permanecer nueve años alejados del Olimpo.

Dante Alighieri (hacia 1304) en su obra *La Divina Comedia* manifiesta que el Infierno está dividido en nueve círculos, basado en el pensamiento aristotélico-tomístico. En el noveno y último círculo, el más alejado de Dios, se castiga el crimen más terrible de la jerarquía de pecados dantianos: la traición.

A gran distancia de los confines de Europa se halla en las culturas de Asia Oriental una figura mitológica milenaria, el zorro de nueve colas. Mientras que en China fue construida La Ciudad Prohibida que contiene en la actualidad 980 edificios con 9999 estancias, simbolismo que alude a la imagen del emperador.

La particularidad del signo numérico, se extiende desde la cosmovisión islámica, horadando la mexicana hasta la cosmogonía escandinava, entre otras. En la primera, según el Hadiz, los dichos atribuidos a Mahoma, existen 99 formas de nombrar a Dios. En la segunda, el inframundo de dicha mitología posee nueve regiones o niveles. Y en la tercera, el universo está compuesto por nueve mundos y su dios principal, Odín, se sacrificó colgado en el Yggdrasil (fresno) durante nueve días y nueves noches. Hay que tener presente que también son nueve los meses que dura la gestación humana. Por tanto, se deja entrever que este simbólico número está emparentado con la creación y desarrollo, encarna a su vez la faceta, casi, opuesta del inframundo, por consiguiente, el fin del ciclo.

De acuerdo con Mancevič D. Aleksandrovna (2023), el número a pesar de su condición de concepto básico en matemáticas, no carece de valor significativo en la cultura y el lenguaje humano, donde puede lograr la cualidad simbólica que evidencia los aspectos de una tradición. Es así que, para el pueblo ruso, los números han sido un valor de la más alta importancia. Según Aleksandrovna, los antiguos pueblos atribuían a los números una connotación oculta y una facultad mágica que influía en el mundo que los permeaba. En consecuencia, los números se comprenden como símbolos divinos del Universo, haciendo parte de las ideas fundamentales del mismo. Por lo tanto, las características semánticas de los números en los fraseologismos están relacionadas con la especificidad del concepto de número existente en la cultura mundial.

En consonancia con el artículo de Ekaterina Vladimirovna Šabalina (2013) quien considera que las connotaciones culturales del numeral ruso «девять», transliterado al alfabeto español «devât'» [literalmente nueve] se exponen como la base para la derivación semántica y formativa o como un componente de expresiones idiomáticas. El autor concentra el énfasis en el léxico dialectal y la

fraseología asociada a la esfera de creencias y rituales, puesto que el número nueve es asignado a una amplia gama de semas connotativos, amparados en la explicación de la cultura tradicional, en los coloquialismos rusos. Šabalina argumenta que múltiples investigadores señalan que el simbolismo del nueve posee un carácter intensivo, dado que puede entenderse como el triple tres, por ello, la «troika» [del eslavo antiguo: el tres o la trinidad] es entroncado en la tradición cristiana con el motivo de la Santa Trinidad presente en múltiples culturas. Sin embargo, la autora indica que el nueve no solo mantiene cierta conexión con la trinidad, sino que también se desenvuelve como un signo cultural ruso independiente. A su vez, la investigadora denota la existente ilación, en los modismos rusos, entre la novena ola y el *noveno mes* que de forma conjunta se asocian a la fatalidad. Además de la carga cultural del número, la relevancia del noveno mes puede cimentarse en la experiencia empírica del hablante nativo y vincularse con el periodo de gestación humano. Asimismo, el particular número extiende sus ligaduras al rito funerario de acuerdo a la tradición de conmemorar a los muertos en el noveno día después del óbito.

De esta forma, el área considerada del espectro connotativo del número nueve engloba los significados anexados con las nociones dañinas de eventos fatales, enfermedad, muerte, y al mismo tiempo se vincula con la idea de prosperidad y bienestar. Las connotaciones negativas que permean al nueve dejan entrever su carácter propio de signo de la cultura popular, mientras que los positivos exponen la relación de este con la trinidad y la gestación. El número nueve es considerado mágico y la novena ola es uno de los fraseologismos mayormente reconocidos que implica a dicho número. Los modismos con un componente numérico reflejan figurativamente la visión del mundo característica del pueblo ruso, exponiendo algunos rasgos del carácter nacional. Es así que este mágico número también personifica el peligro fatal, el ascenso más alto de una fuerza formidable e irresistible, es decir, la novena ola.

Según la publicación de V. S. Animalov (2019), es desde la esfera literaria que la imagen de la novena ola migró al habla cotidiana. Sin embargo, sostiene que algunos investigadores creen que esta frase es mencionada mucho antes de los siglos XVIII y XIX, tanto en el ámbito de la lectura como en el coloquial. Por consiguiente, no es posible ubicar con exactitud la génesis de esta imagen artística. No obstante, el emerger popular de la misma es rastreable en el movimiento cultural del romanticismo y no es por mera coincidencia, puesto que el célebre simbolismo porta una carga simbólica que se adecua a los lineamientos que atavían a esta corriente. Aquí el tema de la naturaleza desarrolla un papel angular, transforma los paisajes, hasta ese entonces relegados muchas veces a mero fondo decorativo, a un género mayor. Los artistas románticos se embarcan en la búsqueda de expresar emociones humanas a través del paisaje. Es recurrente en las obras de este tipo el enaltecimiento de las fuerzas de la naturaleza dado que se plantea la supremacía del orden natural sobre la voluntad humana situándose en detrimento de los ideales clásicos griegos y renacentistas. Este pensamiento de tintes trágico y pesimista que subyuga a la humanidad a merced de la naturaleza derivó a los artistas de la época a representar lo sublime. Es por estas razones que el tópico del mar en las distintas artes toma preponderancia, especialmente en la literatura y las pinturas de marinas entre el siglo XVIII y XIX. La romántica perspectiva que adorna a la masa oceánica de vehemencia inusitada, hasta ese entonces, es trasladada a obras literarias como la de Victor Hugo. En dicho dramaturgo es posible hallar fragmentos compartidos de la visión sobre el mar, al igual que la prolífica pintura de Iván Aivazovski que lleva por nombre la emblemática creencia popular marítima de la novena ola. Es plausible sostener que esta imagen artística adquiere notoriedad a la par que el género de marinas.

Desde antaño la carga simbólica de los viajes marítimos aludía a una metáfora de la existencia humana. No obstante, dicha significación vira hacia un paisaje que se torna trágico con la misión de enfatizar la desavenencia entre el hombre y la naturaleza. De este modo, el naufragio «En la Iconografía del romanticismo es de especial importancia el problema del hombre contra el destino, la fugacidad y la muerte.» (Bialostocki, 1973, p. 170). Aquí el autor denota la delgada frontera entre la vida y la muerte, la pugna entre el poder destructor de la Naturaleza y el hombre. «La naturaleza dejó de ser un marco monumental para los hechos heroicos, o un escenario

íntimo para la lírica pastoral. Ahora se había convertido en potencia contra la que empezó a luchar el hombre» (Bialostocki, 1973, p. 167). El romanticismo aporta al mar una visión de índole impetuosa, indómita e inconmensurable, aparentada con la acepción de lo sublime que tiene gran vigor en esta corriente. Este último término es asociado con lo ingente y lo que no puede ser aprehendido por la mente, con lo que escapa de la racionalidad, una especie de «horror exquisito» que está ligado al océano. Immanuel Kant se refiere a estas ideas en *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime* (1764), y al hablar de inconmensurabilidad de la Naturaleza describe un «placer mezclado con espanto» que se diferencia de las obras que producen un sentimiento bello y agradable.

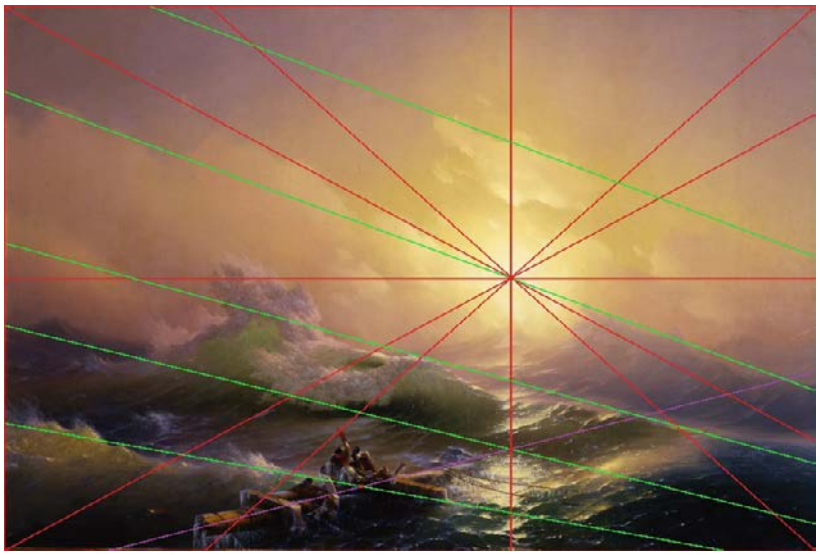


Figura 2. Oblicuas trazadas. Fragmento de *La Novena Ola*.

Adentrándonos en *La novena ola*, Aivazovski nos presenta un mar tempestuoso y embravecido que previamente embistió, con la furibunda corpulencia del oleaje, al navío de unos marineros que ahora están enfrentándose a la vehemencia de la indomable Naturaleza. Es posible vincular la noche que transitaron los náufragos presentes en la pintura de Aivazovski, con el capítulo XIV: *Ortach*, dado que Victor Hugo en su escritura alude al momento previo de enfrentar al gran oleaje: «En medio de la dolorosa ansiedad, los náufragos percibían en la penumbra la ola suprema llegar hasta ellos.» (Victor Hugo, 1969, p. 100). No es descabellado interpretar «la ola suprema», a la que se refiere el autor de *El hombre que ríe*, como la novena ola. De hecho, en la traducción de la anterior cita al idioma ruso se utiliza la alegoría de novena ola en su reemplazo de ola suprema: "Сердце сжимала мучительная тревога. Погибавшие уже различали в полумраке приближение девятого вала.» (Victor Hugo, 1869, p. 60). Por otra parte, es posible trazar un paralelismo entre la creencia popular antigua y la recurrente ola en las tormentas marinas que señala el autor: «Hay siempre en las tempestades una especie de ola-tigre, feroz y definitiva, que llega en un momento dado, se arrastra durante algún tiempo sobre el mar; después salta, ruge y trepa, se desploma sobre el angustiado navío y lo desmembra.» (Victor Hugo, 1969, p. 92)

Las oblicuas que trazan las olas [Figura 2] acentúan el carácter enfurecido del océano, que en la noche anterior azotó y devastó el navío, dejando con vida a unos pocos marineros varados en el enojoso mar. El novelista francés dirá que «Las tempestades son las crisis de los nervios y los accesos de delirio del mar. El mar tiene sus jaquecas. Se parecen las tempestades a las enfermedades: unas son mortales, otras no: se sale de esta y no de aquellas.» (Victor Hugo, 1969, p. 69)

Esta suerte de sentimiento de abandono y soledad que transita el hombre es propia del tema del naufragio. Los supervivientes, ya amparados por los rayos del alba, se asen a duras penas de los vestigios del navío. El mástil que actúa de sostén se posiciona en forma perpendicular a las olas. En el primer punto de unión de estas líneas compositivas, se identifican a los náufragos. Mientras que el segundo encuentro de oblicuas es atravesado por una línea vertical que es la directriz del lienzo y se erige hasta el punto central del mismo, el sol. Este astro actúa como división entre el cuadrante superior e inferior diferenciados notablemente a partir de la pigmentación. En el cuadrante bajo, el mar es coloreado con un verde opaco que, al escalar hacia la sección opuesta, en las nubes y el cénit, se degrada a gamas de colores cálidos de modo que se exhiben pigmentos rosas y amarillos. Aivazovski reviste notablemente a su obra de minuciosos detalles, como las diminutas gotas que salpican al vendaval que oscila el oleaje en alta mar [Figura 3].

Figura 3. Detalles de las olas. Fragmento de La Novena Ola.

El artista nacido en la península de Crimea, dotó de una particularidad a sus marinas en las que el color triunfó por encima de la tradición romántica caracterizada por la desavenencia entre luz y oscuridad. El lienzo expone un constante movimiento acompañado de un excelente tratamiento de contrastes lumínicos y de la aplicación de capas de color que logran un efecto de transparencia tanto en la caída naturalista del agua, la espuma de las olas y las nubes del amanecer. La turbación de la masa oceánica al embestir con vehemencia a los náufragos los deja en una posición de suma fragilidad [Figura 4] y es fácilmente perceptible para el observador. Muy bien lo señala, el viejo pedante del abismo, la endeble situación que enfrentan los marineros ante la inmensidad del océano ya que «Los navíos solo son moscas de la tela de araña del mar.» (Victor Hugo, 1969, p. 78). Las características descritas previamente proporcionan al cuadro de una belleza inefable potenciada con la distancia que expresa el artista entre los desdichados náufragos y el espectador. Al respecto, Victor Hugo (1969) dirá que «Lo fantástico engrandece lo horrible.» (p. 87). La señalada lejanía determina el goce estético y suscita el sentimiento de sublimidad hacia lo bello a quien desde la distancia física observa el motivo. Argán (1976) sostiene que la naturaleza induce a pensar la pequeñez del ser humano respecto a la inconmensurabilidad de la misma y sus fuerzas. Aquí es enfrentada por los marinos.

Figura 4. Detalles de los náufragos. Fragmento de La Novena Ola.

En cada centímetro de la composición el juego lumínico que propone el artista es esencial para comprenderla. El sol expele su luminiscencia desde el eje central del lienzo, se asoma tímida y difusamente en el alba, franqueando las nubes que transitan por delante [Figura 5]. El astro parece explotar en un colosal estallido de fuego en pos de perforar con incandescencia el velo de cúmulos que amenazan, conjuntamente con el mar, en desatar otra tempestad. De esta forma, los rayos del brumoso albor embeben la atmósfera de una extensa gama de luminosos pigmentos suscitando una sensación de esperanza, que pugna con la desesperación, en la que se aferran los náufragos como si la iridiscente luz acudiera a las plegarias de su salvación. El resplandor del sol para los marinos es lo que Dea es a Gwynplaine: ante su refulgencia se aprecia «[...] el indefinible desvanecimiento de la tempestad y el sublime descenso del bien sobre el mal [...]» (Victor Hugo, 1969, p. 285). Tanto en la obra del escritor francés y el pintor ruso es perceptible la dicotomía entre el día y la noche, la luz y la oscuridad. Dea encarnando la claridad y Gwynplaine el abismo; «[...] y sobre el corazón tempestuoso de Gwynplaine, Dea resplandecía con el poderoso efecto de la estrella del mar.» (Victor Hugo, 1969, p. 286).

El magnífico sol que se eleva sobre las violáceas nubes devora el frío fulgor de la noche dando espacio a la cálida brillantez de los tonos. Los tintes del amanecer reducen los aparentes matices amenazantes del mar dilatando la esperanza y la posibilidad de que los náufragos no se ahoguen en la colérica marea. Desde esta perspectiva podemos interpretar que los rayos solares son elementos divinos, es decir, es la presencia de Dios que intercede en esta lucha entre la vida y la muerte posibilitando así que el mástil, en forma de cruz, sostenga los cuerpos de los náufragos que no ceden ante la absoluta destrucción.

Por otra parte, no es descabellado pensar que esta pintura es en gran medida autobiográfica, dado que el autor combinó lo que vio y experimentó en el Golfo de Vizcaya en 1844. De acuerdo a un fragmento perteneciente al canal de YouTube del Departamento de Inclusión del Museo Ruso (@rusmus.inclus, 2022), es relevante tener en cuenta que Iván Aivazovski a la edad de 27 años quedó atrapado en una poderosa tormenta al zarpar de Inglaterra a España. En concordancia con la fuente, el temporal fue de tal magnitud que el barco en el que navegaban se dio por hundido. E incluso los periódicos europeos anunciaron el deceso del joven artista. Además de escapar a la tragedia, el pintor recordó que entonces todos los pasajeros estaban muy asustados. Sin embargo, él no se dejó dominar por el paralizante miedo. Observó la colosal tormenta, la percibió como una imagen viva salvaguardando en su fenomenal memoria la sensación que desencadenó la grandeza de los elementos de aquella tempestad. Este suceso marcó profundamente el resto de su vida y por tanto de su pintura. De este acontecimiento en carnes propias se empapó de impresiones, su memoria única y capacidad técnica lograban transmitir con suma magnanimidad los elementos del mar. Es desde la remembranza de emociones y sentires que pinta sus cuadros, su memoria fotográfica capta hasta el último detalle que plasma en su estudio, no se dejó llevar por el plein air ya que él mismo sostiene que: «El

movimiento de los elementos vivos es imperceptible para el pincel: pintar un relámpago, una ráfaga de viento, el chapoteo de una ola es impensable en la vida. El artista debe recordarlos. La trama de los cuadros se forma en mi memoria como un poeta; Después de hacer un boceto en una hoja de papel, empiezo a trabajar y no salgo del lienzo hasta que expreso mi expresión con un pincel.» (@rusmus.inclus, 2022).

Figura 5. Detalles del sol. Fragmento *de La Novena Ola*.

Tras el análisis, no es desacertado discurrir que Aivazovski sobrevivió a su propia novena ola, por ello me atrevo a inferir que en su más célebre cuadro se expone el amanecer posterior a dicho fenómeno catastrófico. Es decir, que los náufragos que pinta el artista han sobrevivido al tramo más devastador de la tempestad tal como lo hizo él, quien estaba virtualmente muerto en 1844 y contra el trágico pronóstico supo sobreponerse. Si bien el mar retratado no está sereno, el movimiento de las olas acompañados de la luz parece conducir el vestigio a la inminente salvación que se impone. Es así que la tempestad aprovecha los beneficios de la noche, aunque el gran poder de la aurora irrumpe con su reinado en el cenit. «El alba no puede ser vencida;

llegará, ya llega, y trae consigo la luz de un día invencible, porque el sol resplandecerá en el cielo.» (Victor Hugo, 1969, p. 419). Gracias a todo lo anterior podemos interpretar que Aivazovski y Victor Hugo están retratando el mismo mar embravecido, a razón de que hacen parte del movimiento romántico lo que desencadena múltiples similitudes en la visión hacia el océano. Esto deja en evidencia que fueron hombres de su tiempo y compartieron, de forma directa o indirecta, las miradas novedosas que acaecían en la Europa del siglo XIX, en la cual la simbología de la novena ola adquirió gran preponderancia. Sin embargo, el uso de la imagen literaria no quedó oprimida en las postrimerías decimonónicas. Contó con una gran popularidad a principios del siglo XX debido a la Revolución rusa. Los viejos cimientos fueron derrumbados por la poderosa ola de la revolución. Además, este símbolo inevitable y avasallante, fue útil en la propagandística ya que León Trotsky publicó un artículo titulado *La novena ola* (1919). Dicha alegoría, se encuentra presente en múltiples obras de literatos soviéticos del siglo XIX, por ejemplo, Aleksandr Poležaev (1832), Konstantin Aksakov (1835), Kozma Prutkov (1854). Adentrados en la centuria posterior también es posible observarla en el poema *Zoya* (1942) de Margarita Aliger y en la novela *La novena ola* (1951) de Illya Ehrenburg, entre otros. Por lo tanto, esta figura literaria trascendió notablemente las fronteras románticas y aún se emplea en la actualidad con suma frecuencia.

Referencias

Aksakov, K. (1835). *Groza* [Tormenta].

Aleksandrovna, M. D. (2023). *FRAZEOLOGIZMY S ČISLITEL''NYMI V ÂZYKOVOJ KARTINE MIRA* [EXPRESIONES IDIOMÁTICAS CON NÚMEROS EN LA IMAGEN DEL IDIOMA DEL MUNDO]. En MEŽDISCIPLINARNYE SVÂZI V MIRE NAUKI I ISKUSSTVA [CONEXIONES INTERDISCIPLINARIAS EN EL MUNDO DE LA CIENCIA Y EL ARTE]. Universidad Técnica Nacional de Bielorrusia. https://rep.bntu.by/bitstream/handle/data/130606/Mezhdisciplinarnye_svyazi.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Aliger, M. (1942). *Zoya*. Stranstviâ i vstreči [Deambulaciones y encuentros].

Alighieri, D. [hacia 1304] (2019). *Divina comedia*. Freeditorial. https://freeditorial.com/es/books/divina-comedia/readonline

Aivazovski, I. (1850). *La novena ola* [Pintura]. Rusia: Museo Estatal Ruso. https://rusmuseumvrm.ru/data/collections/painting/18_19/zh_2202/index.php

Animalov, V.S. (24 de mayo de 2019). Počemu devâtyj val samyj bol'šoj? Pričiny, foto i video [¿Por qué la novena ola es la más grande? Causas, fotos y videos]. *Naučno-populârnyj žurnal: «Kak i Počemu»* [Revista Popular Science: “Cómo y por qué”] https://kipmu.ru/pochemu-devyatyj-val-samyj-bolshoj/

Argan, G. C. (1976). *Clásico y romántico*. En *El arte moderno. 1770-1970*. Fernando Torres-Editor

Bialostocki, J. (1973). *Estilo e iconografía. Contribución a una ciencia de las artes*. Barral editores.

Carrillo de Albornoz, M. A. y Fernández, M. A. (22 de agosto de 2015). *Simbolismo de... el número 9*. Biblioteca de Nueva Acrópolis. https://biblioteca.acropolis.org/simbolismo-de-el-numero-9/

Ehrenburg, I. (1951). *Dyevyatiy val* [La novena ola].

Frazeologičeskij slovar' russkogo literaturnogo âzyka (A.I. Fëdorov) [Diccionario fraseológico de la lengua literaria rusa de (A.I. Fedorov)]. (s. f.). Dyevyatiy val [La novena ola]. *NAUKA. ISKUSSTVO. VELIČIE*. [LA CIENCIA. ARTE. GRANDEZA] Recuperado el 24 de junio de 2024, de http://rus-yaz.niv.ru/doc/phraseological-literary-dictionary/fc/slovar-196-2.htm#zag-3057

Hugo, V. [1869] (1969). *El hombre que ríe*. Editorial Lorenzana.

Hugo, V. [1869] (2011). *Chelovek, kotoryy smeetsya* [El hombre que ríe]. Eksmo.

Kant, I. [1776] (2004). *Observaciones Sobre El Sentimiento De Lo Bello Y Lo Sublime*. Fondo de Cultura Económica.

La Gran Enciclopedia Soviética. (s. f.). Dyevyatiy val [La novena ola]. *Gran enciclopedia soviética*. Recuperado el 24 de junio de 2024, de https://www.booksite.ru/fulltext/1/001/008/021/209.htm

Poležaev, A. (1832). *Pesn' pogibaûšego plovca* [Canción del nadador moribundo]. https://ru.wikisource.org/i/%D0%9F%D0%B5%D1%81%D0%BD%D1%8C_%D0%BF%D0%BE%D0%B3%D0%B8%D0%B1%D0%B0%D1%8E%D1%89%D0%B5%D0%B3%D0%BE_%D0%BF%D0%BB%D0%BE%D0%B2%D1%86%D0%B0_(%D0%9F%D0%BE%D0%BB%D0%B5%D0%B6%D0%B0%D0%B5%D0%B2)

Prutkov, K. (1854). Akvilon [Aquilón]. *Sovremennik*, *(10)*. S. p.

Šabalina, E. V. (2013). *KUL''TURNYE KONNOTACII ČISLITEL''NOGO DEVÂT'' V RUSSKOJ ÂZYKOVOJ TRADICII (NA POL''SKOM FONE)* [CONNOTACIONES CULTURALES DEL NÚMERO NUEVE EN LA TRADICIÓN DE LA LENGUA RUSA (SOBRE EL FONDO POLACO)]. https://library.by/portalus/modules/math/print.php?subaction=showfull&id=1659965093&archive=&start_from=&ucat=&

Trotsky, L. (1 de junio de 1919). La novena ola. *En camino*. https://www.marxists.org/espanol/trotsky/1919/1vi.htm

@rusmus.inclus. (2 de diciembre de 2022*). Dve buri. Ivan Ajvazovskij. Onlajn-kurs “Â i kartina”* [Dos tormentas. Iván Aivazovsky. Curso online “Yo y la imagen”] [Archivo de video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=Png1z7BIyZo&list=PL_FI04GCLckeria9ZGkYKV8pXIfa_IXVc

UNA APROXIMACIÓN AL CAMPO DE LAS ARTES A MEDIADOS DE LAS DÉCADAS DE LOS SESENTA Y SETENTA EN ARGENTINA: VANGUARDIA, MEDIOS DE COMUNICACIÓN Y ARTE CORREO

Candela Vicente - Natacha Segovia

Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Artes

Resumen

El escrito analiza y compara lo expuesto por Oscar Masotta, en una selección de textos fechados entre mediados y fines de la década de los sesenta, que forman parte de la publicación *Conciencia y Estructura* (1968) y lo expresado por Edgardo Antonio Vigo en *Por qué un Arte de Investigación* (1973). Nuestro interés, se centra en reflexionar en torno a la perspectiva que cada autor presenta sobre la figura del intelectual en el campo del arte, la figura del artista, las obras de arte y/o de vanguardia, como así también sus puntos de vista respecto al vínculo entre los medios masivos de comunicación y el arte. Vinculado a ello, buscamos aproximarnos al Arte Correo, ya que las reflexiones realizadas tanto por el crítico como por el artista estudiados, se relacionan con lo propuesto por esta práctica, la cual cuestiona y propone alternativas a las tradicionales reglas que conforman y rigen el campo de las artes.

Palabras clave

Vanguardia artística argentina, transformaciones del campo artístico, décadas de los sesenta y setenta, medios de comunicación, arte correo.

Introducción

El siguiente texto, realizado como trabajo práctico final de la materia *Historiografía de las Artes Visuales III (Argentina y América Latina)*, busca reflexionar en torno a ciertas transformaciones que tuvieron lugar en el campo de las artes en Argentina, durante las décadas de los sesenta y setenta. A lo largo del escrito se podrá observar que dichos cambios se vinculan con acontecimientos políticos y sociales, que también ocurrieron en el período mencionado. De esta manera, comenzamos por recuperar lo expresado por Natalia Aguerre en *Edgardo Antonio Vigo y la Comunicación a Distancia* (2018), para situarnos e identificar características del período mencionado que se relacionan estrechamente con nuestro análisis.

Luego, indagamos y confrontamos lo manifestado por Oscar Masotta en *Conciencia y Estructura* (1968) y Edgardo Antonio Vigo en *Por qué un Arte de Investigación* (1973). El libro de Masotta, se encuentra compuesto por diferentes textos, de los cuales recuperamos títulos fechados entre mediados y fines de la década de los sesenta. Nos proponemos analizar en ambos escritos, las perspectivas de sus autores en torno al lugar que debe ocupar el intelectual en el campo del arte, la figura del artista, las obras y las particularidades que identifican a las obras de vanguardia, como así también sus puntos de vista respecto al vínculo entre los medios masivos de comunicación y el arte.

Por otro lado, buscamos aproximarnos al arte correo, que desde sus cualidades y formas de hacer pone en evidencia y es crítico con las reglas que conforman el campo de las artes. Así también, es posible identificar en ciertos casos, que dicha práctica se presenta como respuesta

antagónica a los medios masivos de comunicación. Cabe mencionar que lo propuesto por Vigo puede relacionarse con el arte correo, práctica que el autor desarrolló, siendo uno de los pioneros en nuestro país.

Dos miradas sobre el campo de las artes en Argentina en las décadas de los sesenta y setenta

Al finalizar la Segunda Guerra Mundial, Estados Unidos se volvió potencia hegemónica, por lo que política, económica y culturalmente los gobiernos de América Latina dependían del país del norte. En este contexto los medios masivos de comunicación comienzan a ocupar un lugar relevante, ya que «fueron los principales vehículos de información y de propagación de modelos culturales» (Aguerre, 2018, p.22), por lo que también comenzaron a ser cuestionados. Es así, que en la década de los sesenta y comienzos de los setenta, «frente a un poder empresarial monopolizado en escasísimas manos y con el propósito de convertir sus intereses específicos en generales» (Aguerre, 2018, p.22) y en el marco de los debates en torno a la inestabilidad económica y crisis social, se establecen como problemáticas la libertad de expresión, el derecho a la comunicación y la reflexión sobre las maneras en que se construyen las noticias.

La autora plantea que en América Latina las teorías comunicativas dominantes eran la crítica y la funcionalista. En el marco de la última teoría mencionada, los mensajes eran formulados de manera unidireccional, para persuadir a los consumidores. Vinculado a ello, se consideraba que mediante la educación, que sería difundida a través de los medios y la inclusión de nuevas tecnologías, los países en desarrollo alcanzarían la modernización.

Por otro lado, «las reflexiones críticas sobre los medios masivos fueron el punto de partida para exhibir y problematizar sus modelos de funcionamiento y el poder que éstos ejercían y ejercen en la configuración de los imaginarios simbólicos y políticos» (Aguerre, 2018, p.24). Siguiendo a la mencionada autora, la teoría crítica plantea que la clase dominante mediante los medios masivos de comunicación, vuelve sus propios intereses a los de las mayorías, sosteniendo y legitimando la estructura de dominación.

Adentrándonos en el campo de las artes, lo expresado hasta aquí puede vincularse con algunas de las ideas presentadas por Masotta y Vigo en los textos seleccionados para el análisis. Podrá observarse y es necesario tener en cuenta que ambos autores proponen una mirada particular sobre el arte, atravesados por el momento histórico que transitan.

Comenzaremos por mencionar que, en el prólogo de *Conciencia y Estructura* (1968), Masotta expresa que su afinidad al marxismo se encuentra aún vigente. Sin embargo, aclara que su punto de vista en torno al rol del intelectual en el proceso histórico ya no es el mismo. Respecto a ello, manifiesta «ese rol tiene que ser teórico; esto es, que si uno se ha dado la tarea de pensar, no hay otra salida que tratar de hacerlo lo más profundamente, lo más correctamente posible. ¿Podrá uno alguna vez cumplir con esta exigencia elemental?» (Masotta, 1968, p.12).

Por otro lado, respecto a la figura del artista en *Advertencia*, manifiesta que en el marco del arte contemporáneo la obra incluye al artista en su significado. Así mismo, menciona que el lugar social del artista cambia debido a que éste ya no trabaja con materiales y técnicas propias de la tradición artística, lo que le permitiría "integrarse" al juego social de los roles y las profesiones. (...) [y cuestiona] ¿Cómo es posible conformarse cambiando el lugar social del artista en una sociedad que permanece la misma?» (Masotta, 1968, p.15).

En el apartado *Rogelio Polesello y el mito de las profesiones...*, el pensador argentino retoma la idea expuesta anteriormente al mencionar la vigencia de un mito por el que la vanguardia artística de aquel entonces se encuentra atraída, al que califica de simétrico debido a que permite apartar al artista del tradicional estereotipo que lo vincula al rol de profesional del tormento y la subjetividad. Dicho relato, también permite que la figura del artista se acerque a la de otras profesiones, además de incorporarlo «de una buena vez al proceso industrial que

define la vocación y la realidad progresiva, colectivizante, de las sociedades actuales» (Masotta, 1968, p. 205). Masotta muestra disconformidad frente a la «"integración"del artista plástico a la vida social» (Masotta, 1968, p. 205), aunque aclara de manera explícita:

> no es, por supuesto, que crea que es necesario salvaguardar al museo ni al arte como "lugar sagrado"; pero entiendo que los mitos que pueden ser operativos para luchar contra el espiritualismo deben ser puestos a prueba y considerados en la perspectiva de los fines que apuntan (p. 206).

El autor, agrega que las transformaciones en el trabajo del artista, es decir, el reemplazo de materiales y procedimientos, conquistarían la conciencia del mismo, por lo que intenta apartarse de su lugar marginal en la sociedad. A pesar de sus críticas, considera que esta transformación en la figura del artista, el abandono del lugar que ocupaba en la sociedad, es una denuncia hacia ella. Así mismo, agrega que en el pasado era la clase burguesa la que establecía las reglas, mientras que, con el mencionado cambio de posición, dichas decisiones pasan a ser del artista.

Por su parte, en *Por qué un arte de investigación* (1973), Edgardo Antonio Vigo, aborda ciertas cuestiones e ideas que pueden vincularse con lo expresado por Masotta. Como indica su título, uno de los aspectos centrales del texto es el *arte de investigación* por lo que comienza analizando los obstáculos que pueden presentarse para que este tipo de arte tenga lugar. Así señala que hay una tendencia general a la verticalización, que el artista afirma que debe modificar su relación con la sociedad, y a la vez, que esta última comienza a tomar conciencia de que hay mensajes que le son negados. Razón por la cual, el arte de investigación deberá tener en cuenta esos aspectos que, al ser negados, justificarían un determinado modelo de arte popular. En relación a ello, manifiesta:

> creemos que ese ARTE POPULAR debe ser analizado con mayor envergadura y análisis profundo por que se corre el riesgo de realizar un populismo que finalmente no soluciona ningún tipo de problemas y lleva al sacrificio gratuito, negando lo que en definitiva siempre negó habitualmente el arte, la COMUNICACIÓN COMUNITARIA. (Vigo, 1973, p.1)

Al referirse al arte popular expresa que este propone acercar el arte a la sociedad sin bajar la calidad del mismo; además de reconocer características del arte burgués que los artistas han adoptado en sus propios modos de expresión. Así, la confrontación entre el arte popular y el burgués generarían reafirmación o duda respecto a los mismos, además de un *flujo/reflujo* que consecuentemente daría lugar a un cambio en cada uno de ellos.

Respecto al arte popular, Vigo plantea que también se trata de tradiciones conformadas por prácticas y temáticas que forman parte de las sociedades y tienen un carácter hereditario, por lo que para interpretarlos/ comprenderlos se requiere de conocimientos previos y específicos. Debido a ello, el autor menciona que quienes nacen en una determinada región adquieren un *gusto* que es heredado. Así mismo, el papel del arte popular consiste en la incorporación de productos constituidos por técnicas contemporáneas y no solo la contemplación de objetos transmitidos, cuyos significados remiten a dicha herencia. Relacionado con lo expresado hasta aquí, Vigo recupera un fragmento del intercambio que tuvo con Armando Nizzi por correspondencia, fechado el 19 de septiembre de 1973. En el mismo se plantea que:

> Es preciso estimular al Pueblo a una visión lúdica y crítica, no colmarlo de imágenes figurativas que no lo enriquecen ni cultural ni visivamente. ( ) No se precisa hacer "populismo" a toda costa haciendo aquello que el Pueblo desea ( ) Es un error gravísimo ( ) la única posibilidad es informar al Pueblo visivamente, enriquecerlo y estimularlo al razonamiento con obras lógicas y explicables ya sea desde el punto de vista constructiva (sic) como cromático (Correspondencia ARMANDO NIZZI / VIGO 19.9.'73 en Vigo, 1973, p. 3)

El autor plantea que existen tanto códigos simples como otros que se caracterizan por ser más complejos y que ambas son actitudes frente al arte, que coexisten: «para que exista comprensión de esa coexistencia y con un real sentido pedagógico, [se debe] establecer un lenguaje accesible y a la vez cargado de problemáticas nuevas» (Vigo, 1973, p.3). Siguiendo el texto, el nuevo código, debe estar conformado por un lenguaje constituido de formas cotidianas, señas y símbolos que convivan en un mismo dispositivo. Igualmente deben:

> CLARIFICAR LA IDEA CON UN LENGUAJE LLANO, CARGADO DE COTIDIANIDAD y DE DIFÍCIL COMUNICACIÓN. Pensamos que toda idea previa puede canalizarse con numerosos lenguajes. Lo que pretendemos es que esos códigos se usen sin hacer perder la importancia y profundidad de una idea. (Vigo, 1973, p.4)

Para el autor, las temáticas a transmitir con estos códigos deben ser nuevas; respecto a ello, menciona las diversas formas de resistencia civil a uno de los regímenes militares que gobernaron nuestro país, además de nombrar ciertos acontecimientos que los artistas incorporan como temas en sus obras. Cabe aclarar que al momento de escribir sobre estos sucesos el autor no se encontraba lejano en el tiempo a los mismos, sino que estos acontecimientos formaban parte del pasado reciente de la sociedad argentina. Es así que se posiciona tanto políticamente como en el campo del arte al expresar que, las luchas de carácter nacional en los diferentes países, en especial de Latinoamérica, se concatenan y alcanzan el continentalismo y, a través de los medios de comunicación logran un alcance universal, por lo que los acontecimientos tratados desde las producciones plásticas son conocidos en diferentes partes del mundo. Respecto a la figura del artista agrega:

> Pensamos que el trabajador plástico de investigación debe ahondar en estas premisas dadas por el desarrollo en el entorno de hechos trascendentes. Los mismos serán volcados con diferentes tipos de lenguaje en los cuales también se incorporan las codificaciones a nivel INVESTIGADOR. (Vigo, 1973, p.6)

Relacionado a ello, expresa la importancia del abordaje de temáticas que recuperan la actualidad, ya que el lector/consumidor tendrá, no sólo un acercamiento a los hechos, sino también a una producción que contiene cierta dosis de conocimiento respecto del acontecimiento abordado. Vigo hace referencia a las características que considera que debe adoptar el arte plástico de su tiempo, entre ellas, la necesidad de ubicar las producciones visuales en el contexto en el que se encuentra. Para ello, el nuevo hacer debe dejar a un lado aquellos elementos que formaron parte del arte y la forma de vida de los artistas en otros momentos de la historia, que perduran como herencia conviviendo con aspectos propios de ese presente. Lo declarado por Vigo en este escrito es un posicionamiento ante su realidad social, histórica y artística, pero unido a esto y más específico aún, una concepción respecto de la posición y cualidades que consideraba que debía adoptar la vanguardia argentina de los años setenta.

Por su parte, en el capítulo *Después del pop: nosotros desmaterializamos*, Masotta (1968) enumera una serie de aspectos que considera que debe incluir una producción para ser considerada una obra de vanguardia. Comienza expresando que «La vanguardia consiste así en una postulación por la cual se afirma que la obra de arte se halla insertada en una secuencia histórica de obras, y que tal secuencia se ve recorrida por una *necesidad interna*» (Massota, 1968, p.225). Así mismo, la producción debe reflejar aspectos que aludan a la historia del arte: «lo que está ocurriendo en arte con referencia a lo que ha sido hecho antes y a lo que se percibe que *debe* ser hecho después» (Massota, 1968, p.225). También debe brindar nuevas miradas estéticas a la vez que se opone a otras. Y además, la obra debe poner en duda «por esa misma negatividad radical que la constituye, los límites mismos de los grandes géneros artísticos tradicionales (pintura, escultura, música, etc)» (Massota, 1968, p.225).

Luego el autor manifiesta que el arte de los medios de comunicación de masas es un nuevo género que tiene lugar en 1966 en Buenos Aires. Las características que volverían al mencionado modo de expresión un género en sí mismo serían: la producción de objetos que permiten su contemplación estética, así también, la producción con materialidades específicas que permiten reconocer el género:

> La "materia" ("inmaterial", "invisible") con las que se construyen obras informacionales de tal tipo no es otra que los procesos, los resultados, los hechos y/o los fenómenos de la información desencadenada por los medios de información masiva (Ej. de "medios": la radio, la televisión, los diarios, los periódicos, las revistas, los afiches, los "pannels", la historieta, etcétera). (Masotta, 1968, p.226)

Para Massota (1968) el arte de su tiempo ya no se encuentra en imágenes confeccionadas en tradicionales soportes y técnicas, ni tampoco en los canónicos espacios de exposición y legitimación, sino que «está en la calle y en la vida» (p. 15). Con esto último hace referencia a imágenes que circulan en productos de consumo diario, tales como las revistas, la moda, el cine y la publicidad. En relación a ello, es que menciona al arte pop, que retoma y recupera en sus obras, productos de consumo masivo de manera aparentemente neutral. Y agrega:

> una neutralidad básica con respecto al sentido y al valor del sistema social -y como consecuencia no pensar jamás en términos políticos- era difícil que no fueran reaccionarios. ( ) Hasta hace muy poco era posible creer que se podía ser revolucionario en estética y reaccionario, o indiferente, en política. Algunos cambios históricos muy recientes han terminado por desbaratar las fiestas, por hacer evidente el absurdo (Massota, 1968, p.16).

En el subtítulo *Después del pop: nosotros desmaterializamos*, atiende al contraste entre la mayor parte de las producciones realizadas en aquel entonces, que eran de carácter tradicional, y las obras del Instituto Di Tella que eran fomentadas por sus departamentos de Artes Visuales y Audiovisuales. Respecto a esto, el autor agrega que, en el Buenos Aires de aquel entonces no había *underground* y que ese lugar era ocupado por el mencionado instituto, por lo que lo denomina como *undergraund institucionalizado*, aclarando que por su condición «el Instituto no puede ejercer presiones sobre el medio» (Masotta, 1968, p.221). Así mismo, explica que en otras disciplinas que forman parte del campo artístico hay un impase estético. Y agrega:

> los jóvenes ( ) comienzan a tener una conciencia aguda que les dice que la cuestión no está en lo que se diga, y tampoco tal vez en la manera de decirlo, sino en las características del "medio" que se tiene para decirlo (Massota, 1968, p.222).

Otro de los aspectos en el que repara es sobre «la idea misma de "género" como límite aparece como precaria, o como perecedera» (Masotta, 1968, p.222), con esto se refiere a que las fronteras entre las diferentes formas de expresión se vuelven difusas, al interactuar entre sí e incluso incorporar nuevas. Y señala el lugar relevante que comienzan a ocupar los medios de comunicación en las producciones artísticas de carácter vanguardista: «Lo que ocurre hoy en las mejores obras es que los contenidos aparecen fundidos a los medios que emplean para transmitirlos.» (Masotta, 1968, p. 222). Masotta considera que la vanguardia no se centra en la búsqueda de nuevos contenidos, sino en cómo los medios expresan y/o vuelven manifiesto ese contenido.

Un incipiente acercamiento al Arte Correo

Los análisis y perspectivas propuestas por Oscar Masotta (1968) y Edgardo Antonio Vigo (1973), pueden vincularse con el arte correo ya que, como menciona Aguerre (2018), es una práctica artística cuyo soporte no cuenta con un esquema o lenguaje definido, lo que posibilita «una acción comunicativa interpersonal, anticomercial y revolucionaria frente a las instituciones artísticas y a los medios masivos » (p.25). Se considera que los comienzos del mismo tiene lugar hacia finales de la década de los cincuenta y comienzos de los años sesenta, cuando el artista estadounidense Ray Johnson envía a sus amigos a través del medio postal producciones incompletas, junto con instrucciones para que siguiéndolas completaran las obras y finalmente las devolvieran al remitente por el mismo medio en el que habían sido enviadas. «Johnson, que se oponía a la idea de obras acabadas, ( ) en virtud de la imposibilidad de acceder a los medios masivos para difundir sus propuestas, construyó una red de contactos para intercambiar ideas y experimentar» (Aguerre, 2018, p.24).

Respecto al arte correo en Argentina, siguiendo a Fernando García Delgado y Juan Carlos Romero (2005a), los primeros artistas en participar de esta práctica fueron Liliana Porter y Edgardo Antonio Vigo. En 1969 Porter envía cuatro tarjetas postales desde el Instituto Di Tella, utilizando como remitente a la misma institución. Los envíos y/o exposiciones constaban en una tarjeta de color blanco, en las mismas habían sido impresas en una de sus caras con *offset*, una imagen y un título. Con la temática de sombras sin objetos, la artista había dispuesto *Sombra para dos aceitunas*, *Sombra para un vaso*, *Sombra para un boleto de colectivo* y *Sombra para una esquina doblada*. «Existía, así, la posibilidad de colocar encima del lugar preciso el objeto real. De este modo, se invertían los tiempos naturales de las cosas porque primero existía la sombra y luego el supuesto objeto que la proyectaba» (Liliana Porter en García Delgado & Romero, 2005b, p.52). Anterior a esta experiencia, en 1967, en el marco de la exposición N°3 enviada por *New Yoyk Graphic Workshop*, había realizado «una página con un sello impreso que decía *To be wrinkled and throw away* (Para arrugar y tirar). El remitente decía: *Liliana Porter, New York, Graphic Workshop*.» (Liliana Porter en García Delgado & Romero, 2005b, p.51).

Graciela Gutiérrez Marx (2010), en el capítulo *LA HERMANITA BASTARDA de AMÉRICA PROFUNDA*, expresa que: «1975 está señalado, en múltiples declaraciones de los practicantes del continente, como el inicio de un fuerte desarrollo de la red y un crecimiento de estrategias y tácticas libertarias» (p. 148).

Buscando definir y caracterizar al arte correo, también denominado Arte Postal o *comunicación a distancia*, es relevante mencionar que el mismo «consiste en el envío de mensajes y diversas producciones ( ) utilizando el sistema postal como medio de comunicación a destinatarios conocidos o desconocidos» (García Delgado & Romero, 2005a, p.8). Si bien los elementos enviados deben incluir o respetar ciertas cuestiones del sistema de correo para viajar a través del mismo, no se identifican por un contenido o morfología particular, sino que consiste en la confección de una producción artística en la cual, quien crea y envía el mensaje, puede recurrir a diversas disciplinas, técnicas, materiales y estéticas. Recuperando las ideas de Belén Gache, podemos decir que:

> El arte correo no es una corriente artística en especial sino un conjunto de estéticas diferentes que eligen utilizar el mismo canal de expresión. Este canal es el de los correos oficiales. El arte correo tiene por voluntad subvertir de un modo u otro la "oficialidad" de esta institución ligada históricamente al control gubernamental. Esta es, posiblemente, su característica más importante (Gache en García Delgado & Romero, 2005b, p.15 y 16).

Así mismo, esta práctica cuenta con una serie de particularidades, además de las ya nombradas, que permiten reconocerlo/identificarlo, comprender su finalidad y/o aspiraciones y participar de él. Entre ellas podemos mencionar que las exposiciones no cuentan con jurados y/o críticos que determinen qué obras son aceptadas y cuáles no, por lo que todas las producciones recibidas participan y todos los productores reciben documentación de las mismas; además las obras no son comercializadas. Otro de los aspectos refiere a que no es necesario cumplir el rol de ninguno de los agentes que componen el campo de las artes, es decir que cualquier persona que lo desee puede participar. Como puede observarse, la mayor parte de las consignas que constituyen al arte postal como tal, se distancian de las reglas y/o directrices que rigen en instituciones, eventos y producciones del circuito artístico de carácter más tradicional (García Delgado & Romero, 2005a).

Consideramos relevante mencionar lo expresado por Belén Gache, quien considera que «El arte correo tiene como antecedente las producciones artísticas del Futurismo, el Dadaísmo y también las del grupo Fluxus, ligándose en ocasiones con el arte conceptual» (Gache en García Delgado & Romero, 2005b, p.16). Siguiendo a la autora, el arte correo, al considerar al arte como desalienador, buscaba generar una conciencia crítica utilizando la sorpresa; dicha estrategia habría sido previamente utilizada en movimientos artísticos como el Dadaísmo, el Futurismo, el Surrealismo y el Situacionismo.

Así también, como en algunas de las vanguardias históricas mencionadas, pueden hallarse en esta propuesta el desvanecimiento del tradicional concepto moderno y occidental de autoría, «muchas de estas manifestaciones se presentaban como creaciones colectivas y anónimas. La utilización de seudónimos o nombres colectivos se convirtió en una práctica corriente» (Gache en García Delgado & Romero, 2005b, p.20). Este aspecto hace presente la crítica a los derechos de autoría y propiedad intelectual, es decir, el *copyright* y vinculado a ello, la autora agrega: «Paradigmático es el caso de Plagiarismo, movimiento ligado igualmente al arte correo. Para este grupo, el plagio se presenta como una técnica artística válida. De hecho, uno de sus slogans favoritos es "El plagiar ahorra tiempo"» (Gache en García Delgado & Romero, 2005b, p.21).

Retomando nuevamente el mencionado capítulo del libro de Gutiérrez Marx (2010), deben tenerse en cuenta las posibilidades de comunicación y manifestación que permitieron la práctica y el medio a través del cual circulaban las producciones de arte correo, que sumadas a los acontecimientos en diferentes países del mundo impulsaron a los artecorreístas a producir y cooperar a través de la gran red que habían conformado pese a las distancias y fronteras. Cabe mencionar que entre dichos sucesos se encuentran la instauración de regímenes totalitarios, que gobernaron diferentes países de América Latina durante los años setenta, ante esta situación, quienes participaban del arte postal, diseñaron y confeccionaron elementos como sellos, estampillas, sobres, entre otros, para dar cuenta de lo que ocurría. En palabras de la artista: «Fueron tiempos de denuncia y también de metáforas visuales, que siguieron corroborando los principios anti- comerciales y anti-institucionales de este otro posible mundo del arte, que corría por afuera del arte con A mayúscula» (Gutiérrez Marx, 2010, p. 149). Respecto a practicar el arte correo en aquel contexto, la autora manifiesta:

> La co-rrespondencia fue controlada y también violada por los Servicios de Inteligencia, que tenían a sus personeros trabajando en las oficinas de Correo Central. Varios practicantes fueron detenidos y algunos estuvieron desaparecidos. Los casos de Padín y Caraballo son los primeros ejemplos. Después hubieron muchos más. Entonces las redes y sus circuitos se pusieron en acción, para denunciar y denostar todo tipo de intervención y violación de los derechos de practicar el arte y mantener la vida viva. El network nos salvó de la desaparición aunque algunos practicantes se quebraron, y quedamos a la espera de un renacimiento, que en más de un caso nunca llegó (Gutiérrez Marx, 2010, p.152).

Conclusiones:

Las escrituras aquí trabajadas nos permitieron observar que Oscar Masotta presenta un carácter analítico sobre los componentes del campo del arte en Argentina durante las décadas de los sesenta y setenta, a la vez que expone su perspectiva respecto a las diversas transformaciones que tienen lugar en el contexto y período mencionados. Por su parte, Vigo no solo expresa sus observaciones, sino que su texto podría interpretarse como una especie de manifiesto con perspectiva hacia el futuro o un mensaje a sus colegas.

Respecto a la figura del intelectual, hay entre los pensadores dos posturas diferentes: Masotta considera que se trata de un agente específico distinto al artista y Vigo plantea que en el arte de investigación la figura del artista se aúna con la del intelectual, es decir, que el rol del trabajador plástico incluye características o funciones que atañen al intelectual. En cuanto al rol del artista, ambos afirman que ha cambiado, coincidiendo en que dicha transformación se relaciona con el lugar que ocupa en la sociedad. Así mismo, mientras que para el crítico de arte este cambio se manifiesta en la inclusión de materiales y prácticas contemporáneas en sus obras, lo que acercaría al artista a otras profesiones; para Vigo se halla en el compromiso de formular nuevos lenguajes y temáticas que se encuentren vinculados de manera íntima con la realidad, el contexto y la comunicación. Ambos pensadores exponen también sus perspectivas respecto al rol de la burguesía en el campo de las artes y señalan cómo las transformaciones mencionadas, generarían cambios en la relación entre esta clase social y el arte. Otro aspecto a mencionar es que en la propuesta de Vigo, la figura del receptor se encuentra presente, mientras que en los capítulos analizados, Masotta no parece reparar en este aspecto.

En cuanto al arte correo, consideramos que se trata de una propuesta innovadora, tanto en el período aquí analizado como en el presente, ya que propone cambios en la figura del intelectual, del artista y en la obra de arte. Si bien, Gutiérrez Marx señala el año 1975 como una fecha clave para el arte correo en Latinoamérica, en las propuestas realizadas años anteriores por Porter se observan experimentaciones de este tipo, justamente en el Instituto Di Tella, lugar señalado por Masotta como centro de la experimentación artística con los medios masivos de comunicación.

En cuanto al análisis que realiza Vigo en torno al arte popular, el autor expresa que se trata de prácticas y temáticas tradicionales con carácter hereditario, que forman parte de las sociedades y que para poder tener acceso a las mismas se requiere de un conocimiento específico; así mismo plantea que el arte popular debe incorporar producciones realizadas con técnicas contemporáneas, como también formular lenguajes accesibles que no pierdan la complejidad de sus contenidos y que presenten nuevas problemáticas vinculadas con la actualidad.

La propuesta del artista platense se relaciona con el arte correo debido a que, como hemos ido describiendo y observando, los elementos y características que conforman y constituyen a la mencionada práctica artística, permiten una mayor accesibilidad al arte para diferentes tipos de productores y consumidores a través de los nuevos modos de circulación, participación y producción que propone. No debemos dejar de mencionar que, en su propuesta Vigo hace referencia al gran alcance de los medios de comunicación, en relación a la universalización de los acontecimientos y luchas de carácter nacional que al concatenarse se vuelven continentales.

Respecto a las ideas que hemos recuperado del texto de Vigo y el vínculo de las mismas con el arte correo, consideramos necesario mencionar nuevamente y tener en cuenta que, el artista desarrollaba esta práctica y habría escrito sobre ella; vinculado a esto es relevante tener en cuenta lo expresado por Aguerre:

> Vigo fue un teórico de esta práctica y a través de sus escritos notamos cómo sus reflexiones parten del análisis del medio postal para luego establecer la categorización de *comunicación a distancia*, entendida <<como una disciplina que compone el espectro de las comunicaciones marginales>> (Vigo, 1976, s/p), que se encuentran circunscriptas en redes nacionales e internacionales (2018, p. 26).

Por otro lado, siguiendo las características que Masotta asigna a la obra de arte de vanguardia, es posible observar que las producciones vinculadas al arte postal poseen dichas cualidades. Las piezas de arte correo, a través de sus mensajes, materialidades, técnicas y composiciones, presentan diferentes discusiones y acontecimientos de su propio tiempo, vinculadas al campo artístico y la realidad sociopolítica (aunque no todas necesariamente aborden ambas cuestiones). Así mismo, podemos considerar que hay en estas obras trazos de la historia del arte, manifiestos tanto en la utilización de procedimientos, materiales, recursos e imágenes, como en la ausencia de modos de producción, consumo y circulación habituales del campo. Estos aspectos, no sólo sitúan a las producciones de arte correo junto a otras obras de arte en una lógica de carácter histórico, sino que nos permiten reflexionar en relación a las obras producidas previamente y las que serían elaboradas posteriormente.

Otra de las cuestiones por la que podemos vincular al arte correo con la idea de vanguardia del autor, es la utilización del sistema postal, un elemento constitutivo de dicha práctica. Siguiendo a Masotta y recuperando cuestiones ya desarrolladas en nuestro análisis, uno de los aspectos que caracterizaría a las obras de arte del momento histórico que observa y del cual forma parte, es el medio de expresión utilizado para la realización de las producciones artísticas. El sistema postal, medio de comunicación utilizado por el arte correo, permite a los usuarios enviar mensajes a diferentes partes del mundo. Es decir que el arte se vale de él para manifestar una crítica hacia sí mismo y en ciertos contextos (geográficos e históricos) para discutir los relatos impulsados por los medios dominantes y dar a conocer otras perspectivas y narrativas sobre determinados sucesos y/o condiciones en diferentes sociedades. Es por ello que consideramos que esta práctica artística problematiza y subvierte el funcionamiento de los medios de comunicación, permitiendo visibilizar la gran influencia que ejercen simbólica y políticamente.

Referencias:

Aguerre, N. (2018). Edgardo Antonio Vigo y la Comunicación a Distancia. *Bold*, (5), 21–31. https://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/bold/article/view/689

García Delgado, F. y Romero, J.C. (2005a). Todo lo que Ud. Quería saber sobre Arte Correo. *Ramona*, (49), 9-16. https://ahira.com.ar/wp-content/uploads/2022/03/Ramona-No49.pdf

García Delgado, F. y Romero, J.C. (Comps.). (2005b). *El Arte Correo en Argentina*. Arte Correo Vórtice.

Gutierrez Marx, G. (2010). LA HERMANITA BASTARDA de AMERICA PROFUNDA. *Arte correo en Latinoamérica. Artecorreo: artistas invisibles en la red postal 1975 - 1995.* Luna Verde

Masotta, O. (1968). Prólogo, Advertencia, Rogelio Polesello y el mito de las profesiones , Después del Pop: nosotros desmaterializamos. *Conciencia y estructura*. Ed. Jorge Álvarez, Buenos Aires.

Vigo, E.A. (1973). *Por qué un Arte de Investigación*. Archivo Centro de Arte Experimental Vigo.

MUJERES Y ARTE EN ARGENTINA: EL CASO DE MARÍA OBLIGADO DE SOTO Y CALVO

Martina Méndez - Natacha Valentina Segovia
Universidad Nacional De La Plata. Facultad de Artes

Resumen

Desde sus orígenes, la Historia del Arte se ha constituido desde un paradigma que excluía, entre otros grupos, a las mujeres. No obstante, a partir del giro feminista operado hacia finales de la segunda ola, este sistema comienza a ser revisado y cuestionado desde la perspectiva de género. En Argentina, este cambio se produce con la última vuelta a la democracia. La investigación de fuentes no hegemónicas ha revelado la incidencia de muchas mujeres dentro de la escena cultural institucionalizada. Reescribir la historia del arte desde un enfoque plural se vuelve, así, una tarea urgente, capaz de transformar la manera de comprender el arte y la cultura, a partir de la ampliación de la historiografía. Este trabajo se focaliza en la trayectoria profesional de María Obligado de Soto y Calvo (1857-1938). El tema y composición de su óleo *En Normandie* (1902) constituye una puesta en valor del trabajo femenino. Al conocer su proceso de realización, se ponen de manifiesto los obstáculos a los cuales su autora ha debido enfrentarse en los circuitos de producción y circulación, entendidos como sitios de inscripción de la diferencia sexual (Pollock, 2013).

Palabras clave

Giro feminista, historiografía del arte, Historia del Arte, mujeres, Argentina.

Una deuda que saldar

La historiografía del arte está en deuda con las mujeres. Le debe, ni más ni menos, que el reconocimiento de su participación legítima dentro de los circuitos institucionalizados del arte nacional. Desde los comienzos de la conformación de campo artístico (finales del siglo XIX - inicios del siglo XX) las mujeres han desempeñado múltiples roles: pintoras, estudiantes, educadoras, coleccionistas, críticas y vendedoras de obras. Ha sido la Historia, selectiva y segmentaria, la que ha provocado su olvido. Esta Historia -no por casualidad- ha sido escrita y, por tanto, protagonizada por hombres. En su base, prevalece -incluso, aún hoy- una división que se pretendía esencial, que la ha constituido y modelado: la oposición sexual, entre lo femenino y lo masculino, «productora de una supuesta diferencia natural y automática en la creación artística» (Gluzman, 2015, p. 23). Por el contrario, hoy en día es posible sostener que ambos géneros no son más que construcciones ideológicas elaboradas en función del otro grupo social (Pollock, 2013). De este modo, la diferencia debe ser comprendida como una estructura social creada e impuesta, que posiciona a los sujetos de manera asimétrica, en relación con el lenguaje, el poder económico y social (Pollock, 2013).

A este respecto, la historiadora del arte Griselda Pollock destacó en 2013 que esta fragmentación en términos de género surgió como producto de la ideología burguesa del siglo XVIII, y se manifestó en la esfera social en otra división binaria: la de lo público y lo privado. El primero, sinónimo de libertad y plenitud; el segundo, asociado a las actividades del hogar. Exponerse públicamente no era un derecho para las mujeres, más bien un riesgo que corrían y del cual

debían preservarse si querían evitar que su reputación quedara desestimada ante la mirada condenatoria de la sociedad (Daverio, s.f.). En definitiva, no solo el sistema del arte, sino todos los sistemas que regían a la humanidad en los momentos de conformación de los Estados Nacionales, relegaban a las mujeres detrás de las puertas de sus respectivos hogares.

Según Pollock (2013), «lo celebrado por la historia modernista del arte es una tradición selectiva que normaliza, como *único* modernismo, un conjunto particular de prácticas ligadas a un género específico» (p. 112). El canon artístico está políticamente situado en *lo masculino* y pertenece culturalmente a *lo masculino*. Con ello, denuncia los modos en los que la Historia del Arte ha sido construida, fundada en una serie de premisas que ponían al centro un paradigma androcéntrico, de clase y blanco, excluyendo, entre tantos otros grupos, a las mujeres. Desplazadas hacia los márgenes, y movidas hacia los registros laterales del canon, las experiencias de las mujeres fueron consideradas excepcionales (Hib, 2016), vistas como una transgresión a su género (Pollock, 2013). Su inclusión en la esfera historiográfica se ha llevado a cabo de manera escueta, general, menoscabada y subestimada en valores (Gluzman, 2021). En concordancia, los museos, las instituciones de mayor prestigio del campo artístico, han reservado únicamente pequeños porcentajes de sus archivos para preservar su memoria. «Esta ausencia constituye uno de los desafíos más grandes que enfrenta la reconstrucción de sus carreras y posicionamientos específicos dentro del campo artístico local» (Gluzman, 2021, p. 11).

A pesar de ello, desde el análisis feminista y por medio de investigaciones pacientes y minuciosas, cada día se recuperan nuevos testimonios de la incidencia de estas mujeres en el mundo del trabajo artístico. Desde documentos públicos, como la prensa nacional e internacional, hasta diarios o cartas remitidas a figuras destacadas de la política y la administración del Estado han servido como fuentes primarias para su reconocimiento legítimo. Pero este objetivo está lejos de ser alcanzado. Es por este motivo que las historias de las mujeres en el arte, son, aún, historias incompletas y recortadas.

El objetivo de este trabajo es poner de relieve algunos de los modos en los que, específicamente, María Obligado de Soto y Calvo (1857-1938) ha intervenido en la escena cultural, alcanzando una posición distinguida entre sus contemporáneas. Para ello, se pretende esbozar un trayecto sobre algunos de los principales textos historiográficos que han recuperado su nombre y trayectoria artística, tomando como caso de análisis una de sus producciones más célebres: *En Normandie* (1902) [Figura 1].

La estructura del escrito abarca dos grandes áreas de estudio, divididas por fecha de realización. En primer lugar, se destacan los textos contemporáneos a la artista, escritos por Eduardo Schiaffino y José León Pagano. Más adelante, se introduce el giro epistemológico de la historia del arte, que ha tenido lugar durante los últimos años del siglo XX a partir de una publicación de Linda Nochlin, y se reflexiona sobre cómo ello ha revolucionado los estudios de género en la historia del arte argentino. En este punto se destacan las figuras de Laura Malosetti Costa y Georgina Gluzman, quienes revisan los documentos precedentes desde una perspectiva crítica y feminista, contribuyendo a una reescritura de la historia del arte en la que la participación de las mujeres ocupa un lugar central.

Invisibilidad y sesgo

La pintura y la escultura en Argentina (1783-1894) (1933) es tradicionalmente considerada una de las primeras obras de la historiografía artística argentina. Sus páginas, escritas por Eduardo Schiaffino (1858-1935), presentan un primer intento de trazar los modestos orígenes, y el desenvolvimiento de estas disciplinas en el país (Schiaffino, 1933). En otras palabras, el objetivo principal del autor era escribir una Historia del Arte erudita. La misma comprende desde el periodo precolombino -entendido como el primer signo de *civilización* en el territorio americano-, hasta la conformación del campo artístico nacional, contemporáneo a las actividades de gestión pública ejercidas por su mismo escritor (Segovia, 2019). La organización

del contenido se lleva a cabo por medio de la división por apartados, dedicados exclusivamente a cada una de las figuras seleccionadas. La historia escrita por Schiaffino es una historia de nombres, hecha por individuos específicos, diferentes al resto de sus contemporáneos, que han podido trascender realizando majestuosas obras de arte o colaborando en las diferentes etapas de la conformación del campo artístico. En suma, una copia del modelo de *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architettori* (c.1550), de Giorgio Vasari (Gluzman, 2015). En efecto, «la forma de presentar la historia del arte como un desarrollo a partir de las vidas de artistas ha tenido un enorme impacto en la construcción de los relatos sobre el arte argentino» (Malosetti Costa, 2005, p. 285).

Ahora bien, al momento de analizar la presencia de las mujeres en el relato de Schiaffino, se evidencia que en el total de sus páginas ha hecho lugar a una sola: Eugenia Belin Sarmiento, discípula de Procesa Sarmiento de Lenoir, reconocida por el autor como la «hermana del prócer» (Schiaffino, 1933, p. 228). De esta última se afirma que: «aunque la profesora no haya sido sino modesta maestra de escuela en una retirada ciudad de provincia, recibió nobles consejos de Monvoisin y del propio Sarmiento, cuya fiel transmisión pudo orientar a la artista en el camino tradicional» (Schiaffino, 1933, p. 228). Sin dudas, su inclusión en la lista de figuras representantes del desarrollo artístico en la Argentina se debe al parentesco directo que la pintora tenía con el gran referente del autor, negando su calidad de educadora y conocedora en el arte.

No obstante, entre 1896 y 1909, Schiaffino escribió algunos apuntes inéditos para *La evolución del gusto artístico en Buenos Aires* (1910). Allí incluyó un apartado titulado *Pintores y escultores femeninos IV,* dedicado a las «damas argentinas que han perseverado con éxito en el cultivo del arte» (Schiaffino, s.f., p. 275). El nombre de María Obligado de Soto y Calvo aparece en cuarto lugar, junto al de Julia Wernicke, Lola Mora, Eugenia Belin Sarmiento y Diana Cid de Dampt. A cada una de estas se le han dedicado aproximadamente unos ocho renglones donde se destacan algunas generalidades de su trayectoria profesional. Sobre Obligado se apunta que: «ha llevado a buen término grandes lienzos históricos, y atrevidas composiciones de costumbres criollas, que expone con loable dedicación en el Salón de París» (Schiaffino, s.f., p. 227).

Por su parte, cuatro años después de la publicación de esta obra, José León Pagano (1875-1964) presenta el primer tomo de *El Arte de los Argentinos* (1937). En contraposición a Schiaffino, éste incluyó en su análisis la reproducción de algunas obras de autoría femenina. Su aporte ha significado, para muchas de ellas, la primera aparición en la historia escrita, una primera oportunidad de trascender en el tiempo y ser recordadas. A pesar de su reconocimiento, la manera en que fueron añadidas a la historiografía continúa proyectando una mirada diferenciadora y despectiva:

> No faltaban mujeres pintoras; pero hacían, ¿cómo decirlo? hacían pintura de cámara, de puertas adentro, pintura femenina, de flores, de frutas. Si alguna se aventuraba un poco más y exhibía academias, ya no se miraba eso con buenos ojos, y el comentario social oponía reparos no leves a tamaña falta de tacto (p. 395).

La cita demuestra que esta obra de Pagano no ha sido suficiente para reconocer con precisión y seriedad la trayectoria de las mujeres artistas. De la misma manera, la inclusión de un extenso capítulo titulado «La contribución femenina» en el tercer tomo evidencia que, más allá de mencionarlas y describir algunas líneas a sus nombres, aún existe en la figura de Pagano la necesidad de distinguirlas por género, en oposición a lo que se comprende como la verdadera contribución a las artes del país: la masculina. A su vez, las notas atribuidas a cada una de las seleccionadas contribuyen a la configuración de un estereotipo de un *arte femenino* «que adquiere matices positivos en algunos tramos de sus escritos, mientras que en otros continúa apegado a una tradición de la crítica artística que vincula lo femenino con aquello que es lo irrelevante, intrascendente y formulaico» (Gluzmán, 2017, s. p.). Para ello, el autor emplea términos como sutileza, gracia, delicadeza e introspección.

En El *Arte de los Argentinos* (1937) se recuperan casos de *pintores mujeres* en cada una de las etapas de estudio. María Obligado de Soto y Calvo es reconocida como una de las principales exponentes del Período de los Organizadores. Además de un texto sobre su vida, incluye en este tomo algunas reproducciones de sus obras.

Tal como lo expone Pagano (1937), el Periodo de los Organizadores señala un momento de la historia argentina que comprende las primeras tres décadas del siglo XX, caracterizado por la consolidación de las instituciones culturales y la búsqueda de la identidad nacional del arte, dos aspectos fundamentales para la gestación y desarrollo del campo artístico en Argentina. Entre las figuras clave de este periodo se encuentran Eduardo Sívori, Pío Collivadino, Ernesto de la Cárcova y Martín Malharro. La inclusión de María Obligado dentro de este grupo demuestra, por primera vez, el reconocimiento nacional e internacional de la artista y su relevancia profesional en el campo.

El caso de María de Soto y Calvo, empero, tiene un extenso desarrollo que sobrepasa los límites de esta obra. Además de escritor, historiador y artista plástico, Pagano era crítico de arte en diversos medios, entre ellos del diario *La Nación*, desde 1905 (Gluzman, 2017, s.p.). En el ejemplar del domingo 18 de junio de 1933 realizó una nota titulada «Un patrimonio de arte donaron los esposos Soto y Calvo-Obligado». En esta, sostenía:

> La dama que hay en ella conoce más de una forma de heroísmo. Si la discreción no lo vedara, podríamos mencionar aquí episodios de abnegada alteza moral, dignos de ocupar una página en la historia de las grandes acciones ejemplares. Modesta, admirable por su bondad suave, conserva en su asombrosa actividad septuagenaria el entusiasmo y la capacidad productiva que bien podrían envidiarle muchos jóvenes de hoy.

En este sentido, se entiende que la prensa no puede ser disociada de las publicaciones hegemónicas. La postura inicial, sobre la indiferencia del autor hacia las artistas mujeres, se revierte una vez recuperado este otro testimonio. La Historia del Arte en Argentina tiene, en definitiva, un origen mediático. Y, particularmente en el caso del análisis feminista, la divulgación en diarios y revistas se vuelven recursos fundamentales donde buscar indicios de sus contribuciones al campo artístico. Aunque esta nota corresponda a los últimos años de la vida de Obligado, no por ello ha dejado de funcionar como introductora al público general su figura, favoreciendo la divulgación de su nombre y obra en su contemporaneidad.

Sin embargo, no debe pasarse por alto el otro gran compendio de escritos anexados a la historiografía tradicional que desconoce y discrimina a las mujeres. En una historia de nombres, el dato biográfico, el hecho histórico y la cantidad de renglones dedicados a cada sujeto eran condiciones determinantes. En el primero de los casos, es posible observar que las mujeres han recibido un tratamiento separado del de los hombres, agregado en las últimas páginas sin editar, desde una perspectiva que las piensa como un grupo de iguales capacidades. En el segundo, el mismo enfoque conceptual de su autor -que entendía a la historia del arte como una sucesión de las intuiciones individuales- permite expandir el campo de estudio incluyendo de manera más específica algunos casos particulares, pero no ha alcanzado a otorgarles con seriedad y relevancia el espacio necesario.

El giro feminista y el surgimiento de nuevas oportunidades

Con la última vuelta a la democracia al país, se inaugura en la historiografía argentina un nuevo giro epistemológico que da lugar a los estudios de género. Desde comienzos de la década del ‘70 en la esfera internacional, y dentro de un marco de exaltación de las luchas feministas,

comienzan a publicarse nuevos estudios sobre la historia del arte que cuestionaban sus cánones y las maneras en las que se ha escrito. Existe cierto consenso respecto del origen de esta tendencia, atribuido al ensayo escrito por la estadounidense Linda Nochlin titulado *¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?* (1971). Lejos de buscar una respuesta a la pregunta, la autora reconoce abiertamente una manera de entender el arte basada en la diferencia sexual, poniendo de manifiesto un ordenamiento estructurado en una división binaria del mundo (Gluzman, 2017). Esta postura se ha visto sustentada y justificada por medio de lo que Nochlin (2022 [1988]) considera como mitos subyacentes, "premisas metafóricas indiscutibles, a menudo incluso inconscientes» (p. 177) que hacen a la disciplina. Sostiene que la Historia del Arte ha condenado a las mujeres a una posición de sumisión y disponibilidad para la inspiración de los grandes artistas (Nochlin, 2022 [1988]). Que la ausencia de nombres femeninos en la historiografía se debe a la carencia de estímulos, formación académica y reconocimientos por parte de las instituciones hacia las personas de género femenino. Que las mujeres tenían acceso únicamente al estudio de los géneros subvalorados del arte, las llamadas "artes decorativas», de modo que «es correcto que una mujer se presente desnuda-como-objeto ante un grupo de hombres, pero no que participe de un estudio activo que documente al hombre-desnudo-como-objeto o incluso otra mujer» (Nochlin, 2022 [1988], p. 186). De esta manera, Nochlin (1971) ha logrado romper con la «naturaleza aparentemente milagrosa, indeterminada y asocial de los logros artísticos» (Nochlin, 2022 [1988], p. 179), que era, para la historia del arte, una capacidad innata de solo algunos pocos varones.

La producción nacional de escritos feministas ha crecido exponencialmente desde el último cambio de siglo. Laura Malosetti Costa (2000, 2001) y Georgina Gluzman (2015, 2016, 2017) son las principales referentes en esta área. A su vez, destaca el trabajo de investigación de ambas historiadoras y sus equipos, en el marco de la realización de muestras temporales para el Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA). Ambas han trabajado como curadoras de exhibiciones que buscaban reflexionar sobre la posición de las mujeres en la historiografía nacional.

En 2007, Malosetti Costa presentó *Primeros Modernos en Buenos Aires. Del viaje a Europa a las exposiciones del Ateneo* (1876 -1896). Esta ha sido la primera oportunidad en que un lienzo de Obligado -*L'Angoisse* (1900)- ha sido expuesto en las salas del MNBA. «Aunque el acervo de la institución es rico en obras hechas por mujeres en un amplio arco temporal, rara vez salen a la luz y son excluidas de las narrativas maestras que se han constituido con el tiempo entre las paredes de sus salas» (Gluzman, 2021, s.p.).

Doce años más tarde, Gluzman ha llevado a cabo *María Obligado, pintora,* una gran muestra individual retrospectiva, para el Museo Histórico Provincial de Rosario Dr. Julio Marc, que ha contribuido en gran medida a la profundización del estudio de su vida y obra. A continuación, en 2021, cinco cuadros de la artista son introducidos en el ámbito bonaerense con motivo de la presentación de *El canon accidental: Mujeres artistas en Argentina (1890-1950)*. Allí, las producciones de Obligado dialogaban con las de otras trabajadoras del arte de su contemporaneidad. El objetivo de esta muestra era "contar algunas historias, sabiéndolas fragmentarias y abiertas a la discusión" (Gluzman, 2021, p. 10). Los trabajos de Obligado formaban parte del primer núcleo temático de la exposición, titulado «En el centro de los géneros». Según Gluzman (2017), el género ha ocupado un lugar central en la construcción de las historias generales del arte en la Argentina. La diferenciación sexual binaria de la que habla Pollock (2013) había distinguido géneros correspondientes a *lo masculino* y otros asociados a *lo femenino*. A estas correspondía el estudio de las naturalezas muertas o el paisaje, pero nunca el dibujo con modelo en vivo, la copia de un desnudo o la representación de un suceso histórico, considerados los *grandes* temas de la pintura. Con ello, se pretendía mantener a las mujeres relegadas. El género ha operado como un indicador de una posición social o, más específicamente, de los espacios sociales que a las mujeres se les ha permitido observar y representar (Gluzman, 2021).

De Ramallo a París

El dominio de los géneros demostraba la gran dedicación y tiempo de estudio que María Obligado de Soto y Calvo había dedicado a la pintura. Su educación comienza en Ramallo, Buenos Aires, donde habitaba junto a sus seres queridos. El grupo familiar de Obligado se encontraba profundamente inmerso en la escena cultural. Su casa estaba colmada de pinturas, que sus padres coleccionaban, y contaba con una extensa biblioteca (Gluzman, 2015). Así es como María Obligado ha recibido el estímulo artístico desde temprana edad. No obstante, ha recibido instrucción privada del italiano Giuseppe Agujari (1843-1885) únicamente desde la juventud, que luego ha continuado bajo la tutela de otros profesores particulares, como Reinaldo Giudici (1853-1921).

Durante este periodo, era común que las mujeres de la alta sociedad argentina recibieran educación individualizada. A pesar de ello, solo unas pocas lograban concretar la verdadera meta profesional: realizar el famoso *grand tour* por Europa, de largas estadías en las grandes metrópolis, para entrar en contacto directo son los consumos y gustos modernos (Gluzman, 2015). De todas las capitales prestigiosas, la más elegida era París, concebida por estos grupos sociales como la cuna de la modernidad y el desarrollo. De hecho, «el afrancesamiento fue un rasgo cultural de enorme importancia en el panorama argentino a finales del siglo XIX» (Gluzman, 2015, p. 197).

Un evento crucial en la vida de María Obligado ha sido su matrimonio con Francisco de Soto y Calvo (1860-1936). Amante de las palabras y las letras, el reconocido escritor había impulsado este viaje con el objetivo de que ambos pudieran insertarse en la capital francesa, cada uno desde su disciplina.

Aunque las divisiones de género también estaban presentes, la Ciudad de las Luces contaba con algunas excepciones que permitían a las mujeres recibir lecciones de arte de la misma manera que lo hacían los hombres. Dado que las escuelas públicas les eran prohibidas -*L' Ecole des Beaux-Arts* había restringido su entrada a personas del género femenino desde 1889 hasta 1900- las mujeres con mayores fondos económico tenían la posibilidad de «concurrir a los talleres de ciertos artistas que dictaban clases de dibujo y pintura, o podían inscribirse en academias libres, de carácter privado» (Gluzman, 2021, p. 11). Estos espacios debieron ser instituciones marginadas. A pesar de eso, algunas de ellas han alcanzado un vasto reconocimiento en la esfera internacional, recibiendo a estudiantes de todas las partes del mundo. La más imperante entre las escuelas de su época ha sido *L'Académie Julian*.

Establecida en 1868 por Rodolphe Julian (1839-1907), *L'Académie Julian* se presentaba como el lugar de mayor prestigio para la educación artística del sexo femenino, debido a que proveía lecciones sobre otros géneros tradicionalmente atribuidos a los hombres, como el estudio del desnudo y la pintura de historia. El objetivo de Julian era «formar artistas comprometidas y de carreras notables» (Gluzman, 2015, p. 213), proporcionarles una vía de entrada al circuito institucionalizado del arte, ya sea tanto en el interior del país como en exposiciones en el extranjero. De acuerdo con Gabriel P. Weisberg (1999), la mayoría de las mujeres que acudían a él estaban aseguradas financieramente. Ello ha permitido que Julian contratara académicos bien establecidos con extensa reputación internacional para dirigir los estudios y criticar las producciones de las alumnas. Estos instructores contaban, asimismo, con sus propios contactos profesionales, por lo que se encontraban en posiciones ventajosas al momento de introducir a sus estudiantes mujeres a potenciales clientes, conseguirles el acceso a exhibiciones y ventas de obra al gobierno francés.

Según Gluzman (2015), unas dieciséis argentinas asistieron a la *Julian* entre 1893 y 1905. Se sabe que María Obligado de Soto y Calvo ha transcurrido sus aulas [Figura 2] desde, al menos, 1894, fecha que datan algunos de sus más antiguos estudios parisinos conservados (Gluzman, 2015, p. 226). En los dibujos de Obligado solían abundar los estudios del cuerpo desnudo. Sus representaciones antropomórficas se distancian de algunas convenciones artísticas sobre

este género, en especial en lo relativo a los pechos femeninos y rasgos faciales. Los cuerpos de su autoría cuentan con un tinte de realismo, mayormente próximos al retrato: sometidos al pasar del tiempo, colmados de arrugas e impregnados de un carácter distante de los ideales de belleza femenina. «Dibujar el modelo vivo proveía a las mujeres no solo una oportunidad de ser criticadas por mentores masculinos, sino también la posibilidad de entrar a trabajar en concursos que tenían lugar varias veces al año» (Weisberg, 1999, p. 21).[1]

Al igual que únicamente un pequeño porcentaje de sus colegas, María Obligado de Soto y Calvo ha alcanzado la participación en el Salón de París en cuatro oportunidades (1900, 1901, 1902 y 1909). Magdalena Illán Martín (2019) ha sostenido que ninguna artista mujer ha obtenido en el total de la historia de estos eventos la Medalla de Honor, ni Medalla de Primera Clase. Solo en escasas oportunidades, algunas iberoamericanas han alcanzado a conseguir una Medalla de Bronce o de Tercera Clase. A pesar de que Obligado no ha obtenido ninguna mención ni premiación en estas exposiciones, sus intervenciones en el campo artístico académico la han valido de reconocimiento entre sus contemporáneos franceses y también en la prensa argentina.

Notoriamente, la participación de un o una artista en el prestigioso Salón parisino solía presentarse en la prensa nacional como un éxito no solo individual, sino del país. Así, periódicos como el ya mencionado *La Nación* y otras revistas de alcance popular como *Caras y Caretas* han dedicado espacios de sus páginas a otorgarle un reconocimiento con reproducciones de sus obras:

> alcanzado un verdadero triunfo con la exposición de su hermoso cuadro *En Normandie*, que ha figurado entre los primeros en el Salón de París. En la sala 20 y con el número 2, se halla la obra de la señora Soto y Calvo, colocada sobre tres pequeños cuadritos de viejos pintores franceses, que se hallan fuera de concurso, a sesenta centímetros de la cimaise, posición excepcionalmente ambicionada, que no obtienen sino los autores de las obras de gran valía (Anónimo, 1902, p. 24)

Bajo el titular de «Una artista argentina en el Salón de París», en el número 193 de la revista *Caras y Caretas* se ha dedicado un apartado específico a su nombre. Es por este motivo que la prensa nacional debe considerarse una de las fuentes privilegiadas para el estudio de las pintoras argentinas de principios del siglo XX. A pesar de que su presencia se reducía a unas pocas veces y siempre se las nombraba en espacios gráficos distinguidos de los hombres -ya sea en números especiales dedicados a las mujeres, como el número del 6 de julio de 1929 titulado «La Mujer Argentina», o en notas específicas, como en el caso previamente citado-, las noticias sobre artistas de este género ofrecían al creciente público femenino «modelos, ejemplos y estrategias útiles» (Gluzman, 2015, p. 198).

Mujeres trabajadoras. El caso de *En Normandie (*1902)

En Normandie (1902) corresponde a la serie de obras realizadas por la artista durante sus viajes por las costas francesas. A pesar de sus anhelos de formar parte del círculo intelectual francés, el matrimonio Soto y Calvo ha emprendido largas temporadas en algunos pueblos pesqueros, alejados de las ciudades modernas (Gluzman, 2021). En esta oportunidad, la pintura de Obligado presenta una escena costumbrista, una jornada laboral de la comunidad local. En el primer término, un grupo de mujeres se dedican a realizar su tarea cotidiana, tejer redes de pesca, que posteriormente los hombres utilizarían como instrumentos para conseguir alimento, el cual comercializaban en toda la región.

1 «Drawing from the model provided not only an opportunity for criticism from male mentors but also a chance to enter a work in the concours that were held several times each year» (Weisberg, 1999, p. 21). Traducción del autor del artículo.

Abordar experiencias, costumbres y aspectos concretos de la propia época constituye una de las maneras en las que un artista podía *ser de su tiempo* (Nochlin, 1991). Su tratamiento implicaba la representación verídica, objetiva e imparcial del mundo real, basada en una observación meticulosa de la vida (Nochlin, 1991). A finales del siglo XIX se había producido en Francia una gran proliferación de cuadros referentes a los trabajadores. Frente al crecimiento exponencial de las urbes y las industrias, la imagen del campo o el pueblo pesquero comenzaban a formar parte de una identidad a punto de desvanecerse. Además, la incidencia de las luchas populares en el marco de la conformación de los Estados Nación europeos implicaba para los artistas un compromiso social con la causa, a modo de dejar constancia de la vida de familias enteras que iban a ser desaparecidas en cuestión de años. El tema del trabajo se ha vuelto así una manera de elegir una perspectiva más humana, auténtica y popular, de enaltecer a los otros sectores que habían sido invisibilizados durante el fervor de las pinturas románticas (Nochlin, 1991).

La valoración de lo humilde y lo común implica en María de Soto y Calvo observar atentamente cómo es la vida de otras mujeres del otro lado del Atlántico. A pesar de haber una distancia espacial y social de este grupo de tejedoras, existe claramente una identificación de la pintora en los sujetos representados. En este sentido, tanto el espacio como la escena elegidas tienen un sustento plausible de ser analizado desde la perspectiva feminista.

En primer lugar, se trata de visibilizar un momento de trabajo donde las mujeres son las protagonistas. Si se piensa en los cuadros de costumbres de esta época, tanto en Europa como en Argentina, la mayor parte de ellos eran hombres. Simplemente, porque es parte de lo que la diferencia de la que habla Pollock (2013) ha determinado. Los pocos testimonios de trabajadoras solían estar asociados al intercambio sexual comercial, donde «la imagen masculina es de poder, posición y dominación, y la femenina es la imagen de la sumisión, la pasividad y la disponibilidad (Nochlin, 2022 [1988], p. 165).

Asimismo, «no representan el territorio del cual se ocupaban y hacían uso con tanta libertad sus colegas hombres, como bares, cafés (...), el mundo de las calles y del entretenimiento popular» (Pollock, 2013, p. 121). Contrariamente, se trata de lo que Pollock (2013) denomina como espacio de la feminidad, «aquellos en los que la feminidad se vive posicionalmente en el discurso y en las prácticas sociales» (Pollock, 2013, p. 128). En la composición, las ventanas funcionan como indicador espacial, un límite entre dos sistemas de representación -la línea y la mancha- pero también divisor de dos universos sociales distintos determinados por la diferencia sexual, que atribuye a cada uno de ellos un trabajo específico. En otros términos, la ventana no deja de ser una metáfora sobre la separación entre *el afuera* y *el adentro*, lo público y lo privado. Es la posibilidad de conocer únicamente un encuadre determinado, pero no la totalidad de lo que se encuentra más allá del muro. En la obra de María Obligado, todas las mujeres, con excepción de la que se encuentra en primer plano, están orientadas hacia las ventanas. Pero ninguna está observando el paisaje, sino aprovechando la luz que proviene del exterior para hacer su tarea. Es precisamente la mirada, ese juego de *ver y dejarse ver*, la que ubica a las mujeres en un rol pasivo, como objeto de deseo del hombre. Este cauteloso pero determinante gesto puede interpretarse como un comentario sobre el confinamiento de las mujeres, y la pintura puede leerse, así, como una denuncia sobre esta situación.

Con respecto al análisis estilístico, el juego de luces y sombras para destacar la volumetría de los cuerpos y objetos recuerda al naturalismo italiano, que probablemente haya adquirido durante los días en Ramallo bajo la tutela de Giudici.

El estudio de la figura humana, la complejidad de las posturas y orientaciones de los cuerpos habían sido estudiados en *L' Académie Julian*. De hecho, tanto la disposición de las figuras, como el tema elegido, la selección del título y los rasgos de estilo coinciden en gran medida con una pintura de Anna Klumpke (1856-1942), *En el lavadero* (1888). Aunque realizada casi una quincena de años antes, ambas artistas han concurrido a la misma casa de estudios. Por esta razón, puede pensarse que estas eran las formas dictadas en dicha institución.

Por otra parte, es igualmente notoria la influencia de las corrientes francesas que se practicaban a finales del siglo XIX, como el Impresionismo. Hay una concreta presencia de la línea en un primer término, que va perdiendo detalle y contorno a medida que se avanza sobre la profundidad del espacio representado, llegando a convertirse en mancha detrás del vidrio de los ventanales. Adicionalmente, algunos elementos de la composición evidencian la influencia del «ojo fotográfico» descrito por Nochlin (1991), que transformaba las artes plásticas: la «diversidad panorámica característica del gran angular» (Nochlin, 1991, p. 150); la contundente presencia del encuadre; el vaciamiento del centro, que resalta la búsqueda de luz solar para la realización del trabajo, enfatizando el realismo; la columna se intercepta verticalmente en el cuadrante inferior izquierdo, sirviendo como punto de origen de la diagonal ascendente que marca la viga sobre el techo, añadiendo profundidad al plano; y, por último, la tripartición del espacio en secciones horizontales.

En suma, a partir del estudio de la composición y algunos rasgos específicos de *En Normandie* (1902) es posible evidenciar la riqueza de los conocimientos de su autora, así como la gran variedad de influencias recibidas. Lejos de verse como un pastiche de estilos, Obligado ha sabido seleccionar con detalle qué herramientas son las más adecuadas en pos de sus intereses, adaptando los saberes a sus necesidades. Todo ello pone de manifiesto su detenido y meticuloso estudio, del cual se ha encontrado un ejemplar, que se conserva en el archivo del Museo Histórico Provincial de Rosario Dr. Julio Marc [Figura 3].

Del otro lado del Atlántico

«La permanencia de Obligado en Francia abarca aproximadamente quince años, aunque con períodos más o menos prolongados en Buenos Aires» (Gluzman, 2015, p. 225). Al tiempo en que María estudiaba en *L'Académie Julian*, la situación de las mujeres porteñas era similar, con la diferencia de que las instituciones del arte estaban aún siendo creadas.

La Sociedad Estímulo de Bellas Artes fundó una academia en 1878, oficializada como Academia Nacional de Bellas Artes en 1905. De acuerdo con Gluzman, «el ingreso de las mujeres a la institución fue relativamente temprano y bastante significativo en términos numéricos» (2021, p. 12). Varias de ellas han continuado la vía profesional dedicándose a la instrucción de mujeres aspirantes a artistas, por lo que, a comienzos del siglo XX, se expandieron notoriamente las posibilidades de acceder a una educación en pintura.

A partir de 1893, los Salones del Ateneo proporcionaron un entorno favorable para la incorporación de una gran cantidad de mujeres (Malosetti Costa, 2022). De hecho, algunas como Julia Wernicke han participado de las reuniones de la organización pronunciando largos discursos. No obstante, sólo unas pocas de ellas han sido consideradas como profesionales. «Las damas que se dedicaban al arte eran vistas como reproductoras (De pautas culturales, de hábitos de frecuentación en el arte, del gusto), pero no como productoras de obras que pudieran presentar algún interés artístico» (Malosetti Costa, 2022, p. 482).

Al ser restringidas del mercado y múltiples exposiciones, las mujeres no podrían sostener una amplia circulación de sus producciones en los espacios hegemónicos, lo cual es demostrado con la ausencia de documentos que testifiquen la compra y venta de obras de autoría femenina (Gluzman, 2021). En consecuencia, las mujeres fueron creando durante todo el siglo XX sus propios espacios, en forma de gráfica o infraestructura, que eran marginados de la vía oficial, pero impulsados por grandes organizaciones. Un ejemplo es el Club Argentino de Mujeres, que fue fundado en 1921. Estos ofrecían contextos donde exponer sus trabajos y visibilizar el talento de otras, destacar los casos de éxito y motivar a las demás a estudiar.

El caso de Obligado presenta, sin dudas, una de estas excepciones. María participó de un notable número de exposiciones grupales e individuales realizadas en el Salón del Ateneo (1896 y 1898), la Exposición Internacional de Arte del Centenario (1910) y la Galería Witcomb (entre 1902 y 1927). En ésta última, sobresalió la muestra de 1918, que constituyó una retrospectiva,

la primera en Buenos Aires, de una artista mujer (Daverio, s.f., p. 73). Aún cuando había sido capaz de transitar los espacios consagrados, la intención de Obligado de ubicarse en los altos círculos internacionales ha tenido que superar reiterados obstáculos, incluso después de su muerte. En 1939, sus familiares herederos propusieron a Atilio Chiappori (1880-1947), -quien, para ese entonces, era el director del MNBA- la venta de *L'Angoisse* (1900) y éste se mostró indiferente (Gluzman, 2018). Muy probablemente la pintura habría corrido otro destino de no ser por la firma de su autora. Serán necesarios 119 años para que la primera pintura, *En Normandie* (1902), sea cedida en comodato y aceptada por el prestigioso MNBA, y colocada junto a las «obras maestras» del Arte argentino del siglo XIX realizadas por sus contemporáneos [Figura 4], muchos de los cuales habían recibido la misma educación que ella.

Historia e historias del arte, una revisión

Para la historiografía tradicional, la pintura que ha servido como objeto de estudio de este escrito de quince páginas sólo tiene tres años de historia como integrante de un archivo museístico. Cumple nada más que tres años de ser bautizada como «una de las obras de grandes maestros de la plástica nacional» (Munilla Lacasa, 2021, p. 1). Con este hecho es que se pretende demostrar que los olvidos de las mujeres artistas en la historiografía nacional «no conforman un complemento de la historia del arte tradicional (...) por el contrario, invitan a cuestionar la totalidad del sistema» (Gluzman, 2021, p. 10). Un sistema que opera y sigue vigente aún en la actualidad.

Aunque el paradigma haya cambiado para las mujeres de todo el mundo y hoy en día ocupen altos puestos de gestión, sean dirigentes de organizaciones y museos, curen exposiciones y puedan presentar sus trabajos donde lo deseen, las agendas del Arte Contemporáneo tienen la responsabilidad de reconocer estas faltas y poner a disposición a sus equipos de investigación para intentar completar las cronologías biográficas de miles de artistas, expositoras, coleccionistas, críticas, educadoras, estudiantes, profesionales y aficionadas. Porque, en definitiva, han sido las mismas mujeres quienes se han comprometido a evidenciar este fenómeno. Uno de los desafíos más grandes para la realización de este texto ha sido la implementación de bibliografía desarrollada por autoras mujeres. Este aspecto se ha cumplido casi en su totalidad, exceptuando las publicaciones de Schiaffino y Pagano, y un texto del historiador estadounidense Gabriel P. Weisberg que constituía una pieza fundamental para comprender el desarrollo de la educación femenina en *L'Académie Julian*.

Si la Historia del Arte es un discurso inventado, construido y sostenido en pos de ciertos intereses, es plausible de ser revisada y corregida. Por ejemplo, en lugar de inscribir *En Normandie* (1902) dentro de las particularidades hegemónicamente atribuidas a la pintura y las artistas mujeres, tal como lo ha hecho Pagano en *El Arte de los Argentinos* (1937), este trabajo intenta modificar el punto de vista desde el cual se lleva a cabo el análisis. Revertir la pregunta del resultado hacia el proceso de trabajo, comprendido desde las condiciones de representación hasta las de circulación y consumo, entendidos como sitios de inscripción de la diferencia sexual.

Reescribir una historia nacional que reconozca «la tradición sostenida de práctica femenina en las artes» (Gluzman, 2021, p. 10) cambiaría la noción de historia tal como se la conoce tradicionalmente, y, con ello, también el significado de la memoria y la subjetividad (Pollock, 2016). Este es el motivo por el cual Pollock (2016) define al feminismo como un trauma para la historiografía del arte, dado que «surgió como una impugnación de todos los órdenes simbólicos e imaginarios de sentido y subjetividad de las sociedades en las que surge» (Pollock, 2016, p. 60).[2] Pensar y conformar una historia del arte desde esta perspectiva implica partir de la noción de diferenciación sexual -y, se añade, de clase y raza, aspectos que no han podido ser desarrollados dentro de los límites de esta investigación-.

En suma, este desafío no implica un ajuste menor sobre las narrativas dominantes, sino una tarea fundamental que tiene el potencial de transformar nuestra manera de comprender el arte y la cultura en su totalidad.

2 «[Feminism] emerged as a contestation of the entire symbolic and imaginary orders of meaning and subjectivity of the societies in which it variously emerges» (Pollock, 2016, p. 60). Traducción del autor del artículo.

Referencias

Una artista argentina en el Salón de París. (14 de junio de 1902). *Caras y Caretas*, Volumen 193,24. https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/calendar?id=49743c98-6c84-43a5-a851-dad16d718813

Daverio, A. M (s. f.). La Dramaturgia Y Las Artes Plásticas En La Argentina Finisecular: Analogías De Desmitificación E (In) Visibilidad Artística En La Obra Y Trayectoria De Juana Manso Y María Obligado De Soto Y Calvo" en *Teatro en movimiento continuo. Diálogo con otras artes*, 61-81.

Gluzman, G. G. (2015). Mujeres y Arte en la Buenos Aires del Siglo XIX: Prácticas y discursos. Universidad de Buenos Aires. Facultad de Filosofía y Letras.

Gluzman, G. G. (2017). Patriarcado historiográfico. *Boba*, Volumen 4, 32-36.

Gluzman, G. G. (2021). *El canon accidental: Mujeres artistas en Argentina (1890-1950)*. Catálogo en línea.

Gluzman, G. G. [Museo Nacional de Bellas Artes Argentina] (20 de mayo 2021). *1. Mujeres al borde de un canon desafiado: historias de artistas en Argentina* [Video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=YGWOCGSohZo

Hib, A. (2016). Repertorio de artistas mujeres en la historiografía canónica del arte argentino: un panorama de encuentros y desencuentros. *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Ensayos*, (60), 1-10. Recuperado de http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1853-35232016000500004&lng=es&tlng=es.

Illán Martín, M. (2019). "Medallas, honores y fama. Mujeres artistas iberoamericanas en los Salones (1852-1914)", en *Coleccionismo, mecenazgo y mercado artístico: ámbitos europeo, americano y asiático. III Congreso Internacional. Universidad de Sevilla, Secretariado de Recursos Audiovisuales y Nuevas Tecnologías. Sevilla.*

Malosetti Costa, L. (2005). "Romero Brest y la historiografía del arte argentino", en Andrea Giunta y Laura Malosetti Costa (comp.), *Arte de posguerra. Jorge Romero Brest y la revista* Ver y Estimar. Paidós. Buenos Aires.

Malosetti Costa, L. (2022). *Los primeros modernos: arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Fondo de Cultura Económica Argentina.

Museo Marc. [Museo Marc]. (28 de abril de 2019). "María Obligado, pintora aspira a presentar su obra, variada y de amplias aspiraciones. Busca romper con los relatos tradicionales del arte argentino, desinteresados de las vidas y las obras de las mujeres, y poner a una figura femenina tan olvidada como notable en el centro de un período agitado y de cambios profundos en el arte local" Georgina Gluzman" [Fotografía adjunta] [Publicación de Estado]. Facebook. https://www.facebook.com/424923544224021/photos/a.427221143994261/2086232794759746/?type=3&paipv=0&eav=AfZIs2Dp6te-owUwIKFahJOdplyUFIV8XBpczIALwMwfKnLxtpoR_5k1b8Ir3PZzC5A&_rdr

Nochlin, L. (1991) "Il faut être de son temps"; "La naturaleza del realismo", en *El realismo*, *Alianza Forma, Madrid*.

Nochlin, L. (2022 [1988]) "Presentación"; "Erotismo e imaginería femenina en el arte decimonónico"; "¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?", en *Women Art, and Power and Other Essays, Editorial Planeta, Paidós, Barcelona*.

Obligado de Soto y Calvo, M. (1902). *En Normandie* [Pintura al óleo]. Argentina: Museo Nacional de Bellas Artes. https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/CE1874/

Obligado de Soto y Calvo, M. (1902). Estudio para *En Normandie* [Pintura al óleo]. Argentina: Museo Histórico Provincial de Rosario Dr. Julio Marc.

Pagano, J. L. (1937) El arte de los Argentinos.

Pollock, G. (2013 [1988]). “Intervenciones feministas en las historias del arte. Una introducción”; “Modernidad y espacios de la feminidad” en *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historia del arte* (Azucena Galettini, trad.). Ciudad de Buenos Aires, Argentina: Fiordo Editorial.

Pollock, G. (2016). Is Feminism a ‘Bad’ Memory or a Virtual Future? Some Reflections on Art Historiography, Feminism and Cultural Memory. *Revista de Arte Ibero Nierika*, Volumen 9, 59-78.

Schiaffino, E. (1933). *La pintura y la escultura en Argentina* (Vol. 1)

Segovia, N. V. (2019). Eduardo Schiaffino y la construcción erudita de la historia del arte, en *Historiografías del arte: Debates y perspectivas teóricas,* Edulp, UNLP.

Weisberg, G. P. (1999). “The Power Of Professional Emulation”, en *Overcoming All Obstacles: The Women of the Académie Julian*, Volumen 13.

Anexo de imágenes

Figura 1. *En Normandie* (1902). María Obligado de Soto y Calvo. Óleo sobre tela. 162 x 207 cm. Colección particular. Cedida en comodato al Museo Nacional de Bellas Artes, 2021. Disponible en: https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/CE1874/

Figura 2. Mujeres estudiantes de *L'Académie Julian* (s.f) - Autoría desconocida. De izquierda a derecha, María Obligado de Soto y Calvo es la segunda mujer de la primera fila. Recuperado de: https://www.facebook.com/424923544224021/photos/a.427221143994261/20862

PRECARIZACIÓN LABORAL EN EL EMPLEO ARTÍSTICO. EL CASO DE LXS DOCENTES DE LA EMMCOS EN CORONEL SUAREZ

Matías Frank - Joaquín Blas Pérez

Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Artes

Resumen

Este trabajo analiza la precarización laboral de lxs docentes en la Escuela Municipal de Música de Coronel Suárez (EMMCoS), una institución establecida en 2008 para satisfacer la creciente demanda de educación artística en la región. A través de un examen detallado de su sistema de contratación inestable y la falta de beneficios sociales, se evidencian las condiciones precarias que enfrentan lxs educadores, quienes renovaron sus contratos anualmente desde el inicio. La investigación también considera el impacto de la pandemia de COVID-19, que expuso y exacerbó estas deficiencias al provocar la suspensión de salarios y la no renovación de contratos. Este fenómeno revelador destacó las vulnerabilidades preexistentes en el empleo artístico, enmarcadas en la multiactividad y el pluriempleo que caracteriza a muchos docentes. El análisis subraya cómo, a pesar de la significativa contribución de la EMMCoS a la comunidad y el vínculo afectivo de lxs docentes con la institución, persisten problemas estructurales en su modelo de contratación. La investigación busca contribuir a una comprensión más profunda de las dinámicas laborales en el sector educativo artístico y las implicaciones de la pandemia en estas condiciones.

Palabras clave

Precarización laboral, EMMCoS (Escuela Municipal de Música de Coronel Suárez), Multiactividad, COVID-19 y empleo artístico, Contratación inestable.

Introducción

En el presente trabajo analizo las condiciones de trabajo de lxs docentes de la Escuela Municipal de Música de Coronel Suárez (EMMCoS). Profundizo en su sistema de contratación inestable y sus implicancias como en su precarización laboral en términos de pluriempleo y multiactividad.

A través del estudio del impacto de la pandemia COVID-19 en el campo artístico local, doy cuenta de las ambigüedades y contradicciones de lxs trabajadores suarences, donde la especial coyuntura funcionó como un hecho revelador.

Por último, evidencio como esta problemática, lejos de haberse resuelto, continua como si nada hubiera ocurrido.

EMMCoS: Precarización laboral

La EMMCoS es una institución creada en 2008 por iniciativa de un grupo de docentes, músicxs y familias que buscaban dar respuesta a una fuerte demanda de educación artística en el distrito de Coronel Suárez. El Gobierno Municipal acompaño esta iniciativa brindando una sede y el salario de lxs docentes.

En la actualidad cuenta con aproximadamente 300 alumnxs, distribuidxs en 20 cátedras (Quince instrumentos, tres ensambles y dos lenguajes musicales), de las cuales son responsables doce

docentes. También existen espacios que, pese a su trabajo incansable, son no remunerados, como por ejemplo la Orquesta de Jovenes y Adultos (OJyA) y las actividades en vacaciones.

Además de las muestras internas, tanto las cátedras (De manera individual o conjunta) como la OJyA participan activamente y ad honorem en eventos organizados por el Municipio de Coronel Suárez y sus dependencias (Dirección de Cultura, Dirección de Turismo, etcétera) como por ejemplo actos protocolares, recorridos turísticos, entre otros.

Pese a ello, lxs trabajadores de la EMMCoS siempre estuvieron precarizadxs. Solo cuatro de ellxs son planta permanente del municipio (Su director, la secretaria y el personal de maestranza) mientras lxs docentes son contratadxs por tiempo determinado que renuevan su contrato laboral desde el 2008, de marzo a diciembre de cada año.

Sin embargo, la Ley de Contrato de Trabajo 20744/76 en su artículo 90 establece que:

El contrato de trabajo se entenderá celebrado por tiempo indeterminado, salvo que su término resulte de las siguientes circunstancias:

a) Que se haya fijado en forma expresa y por escrito el tiempo de su duración.

b) Que las modalidades de las tareas o de la actividad, razonablemente apreciadas, así lo justifiquen.

La formalización de contratos por plazo determinado en forma sucesiva, que exceda de las exigencias previstas en el apartado b) de este artículo, convierte al contrato en uno por tiempo indeterminado.

Por consiguiente, considero que un contrato por tiempo indeterminado representaría una mejora en el sistema contractual de lxs docentes.

Esta problemática está enmarcada en la precariedad laboral de los empleados municipales que Santiago Duhalde expone al decir que en la mayoría de los municipios cerca de la mitad de los trabajadores se encuentra en condiciones contractuales precarias, como contratados mensuales y como destajistas.

Así mismo, lxs docentes no gozan de beneficios sociales (Antigüedad laboral, horas extras, licencia anual por vacaciones, sueldo anual complementario, etc.).

Si entendemos a la multiactividad como una configuración de empleos estratégica, en la que intervienen factores estructurales macro, vinculados con el mercado (flexibilización del trabajo) y con las instituciones reguladoras de la profesión (masificación y privatización de la educación), así como factores micro relacionados con la capacidad de los actores para poner en juego los recursos heredados y adquiridos a lo largo de su trayectoria familiar y profesional, y satisfacer sus necesidades económicas y de realización profesional a lo largo de su carrera (Guadarrama Olivera, 2014), podemos afirmar que la mayoría de los docentes de la EMMCoS se encuentran en el pluriempleo (Son también docentes de música en escuelas primarias y secundarias) y en algunos casos en la multiactividad. Es por ello que intentan desarrollar otros trabajos remunerados en aquellos meses que no perciben su salario.

Pandemia COVID-19

Históricamente, el Municipio de Coronel Suárez contrata a los profesores de la EMMCoS al finalizar el mes de marzo, pagando el monto del mes trabajado. Algunos años, la contratación ocurre más tarde, a principios o mediados de abril y se pagan los meses de marzo y abril.

En abril de 2020 dado el contexto de la pandemia de COVID-19, el Gobierno Municipal decide recortar gastos para utilizarlos en salud y no renueva el contrato de los profesores de la EMMCoS, en palabras de Karina Mauro dejando al descubierto cuáles son las actividades esenciales en sociedades económica y socialmente tan diversificadas como las del siglo XXI, deteniendo al resto.

El 20 de abril los docentes hacen público por las redes sociales el siguiente comunicado:

A raíz de la decisión política de desviar el dinero del fondo educativo por la Pandemia COVID19, el staff de profesores de la EMMCoS ha sido informado sobre el cese de los pagos de sus salarios, los cuales se adeudan desde marzo último, y la no contratación de los mismos hasta nuevo aviso. Este es el desenlace de una larga historia de precarización laboral, la cual ha sido reclamada en los últimos años, infructuosamente.

Esta determinación nos lleva a tener que interrumpir las clases virtuales que se vienen llevando a cabo.

Pese a que los medios de comunicación locales, regionales, alumnxs, familiares y la comunidad en general se hicieron eco del comunicado, el Ejecutivo Municipal no menciono el tema.

La situación laboral recién se regularizo el 9 de julio, con el pago adeudado de los meses de marzo y abril, y la contratación para los próximos meses.

La situación de la EMMCoS es un caso donde, en palabras de Mauro, la pandemia contribuyó a visibilizar problemáticas vinculadas al empleo (precariedad, informalidad, pluriempleo) que preexistían en el sector. En este sentido, se explicitó una gran dicotomía entre el reconocimiento público y las condiciones de vida de lxs artistas, por lo que la especial coyuntura funcionó como un hecho revelador, que aceleró acciones que no se habían desplegado en la normalidad previa (Ibid. 123).

En sintonía con lo expresado por Mauro y consultado por el medio periodístico La Nueva, uno de los docentes expreso que

(...) El conflicto siempre está latente y emerge en esta circunstancia porque los profesores tienen una forma de contratación precaria, bajo la figura de la asistencia técnica (...) Esto genera una precariedad muy grande a todo el cuerpo docente ya que, al no haber una obligación contractual a largo plazo, se expone a los educadores a una situación de incertidumbre e indefensión durante todo el año (...)"

Del mismo modo, un ex docente de la institución expresaba la misma idea escribiendo por redes sociales

Muy triste, lamentablemente la precariedad laboral estuvo siempre, desde el comienzo, y eso los vuelve muy vulnerables. Tarde o temprano en dicha situación estas cosas ocurren. Ojalá puedan hacer algo para que de una vez se valore realmente su trabajo. (Dudo que lo hagan las autoridades de turno, para ellos cultura es gasto, no inversión)

Pese a que los medios de comunicación locales, regionales, alumnxs, familiares y la comunidad en general se hicieron eco del comunicado, el Ejecutivo Municipal no menciono el tema.

La situación laboral recién se regularizo el 9 de julio, con el pago adeudado de los meses de marzo y abril, y la contratación para los próximos meses.

Conclusiones

En la actualidad, a quince años de la fundación de la EMMCoS, lxs docentes siguen renovando su contrato laboral por tiempo determinado.

A esta altura, podríamos preguntarnos por qué motivo la Escuela se sigue mantiendo en pie y por qué lxs docentes trabajan en condiciones precarias y cuyo deseo y disfrute por su tarea, contribuyen a generar condiciones de autoexplotación (Del Marmol, Basanta).

Durante el conflicto laboral de 2020, un grupo de "Alumnos autoconvocados" se preguntó el significado de la institución para ellxs. Todas las respuestas mostraban un marcado componente afectivo y emocional con la Escuela (La EMMCoS es mi segunda casa, la escuela es una gran

familia, es nuestro lugar de pertenencia, etc.), lxs docentes (No solo se enseña música: te enseñan respeto, te enseñan a ser agradecido, te enseñan que todos tenemos un rol y que somos un equipo que tira siempre para el mismo lado, a escuchar al otro, que los gustos son tantos como personas en el mundo) y lxs compañerxs (Me permitió conocer a otras personas a las cuales hoy puedo llamar amigos, donde se ponen en práctica valores como la solidaridad, la empatía, la amistad, el respeto, la equidad, el esfuerzo y otros que nos hacen mejores personas).

En conclusión, el componente afectivo y emocional con la Escuela está estrechamente vinculado con la autoexplotación de lxs docentes. No obstante, eso no impide que todxs lxs docentes, alumxs y comunidad en general esperan una mejora en el sistema contractual a la brevedad.

Referencias

Del Mármol, M., & Basanta, L. (2020). *El arte no paga: Reflexiones sobre el trabajo artístico en el contexto del capitalismo contemporáneo*. *Trabajo y Sociedad*, 21, 297–316.

Duhalde, S. (2019). *La precaridad laboral de los municipales bonaerenses*. Publicado en *La Nación Trabajadora*.

Guadarrama Olivera, R. (2014). *Multiactividad e intermitencia en el empleo artístico: El caso de los músicos de concierto en México*. *Revista Mexicana de Sociología*, 76(1), 7–36. Universidad Nacional Autónoma de México – Instituto de Investigaciones Sociológicas.

Mauro, K. (2022). *Presentación del dossier "Trabajo artístico y pandemia: precariedades estructurales, políticas públicas y estrategias de lxs trabajadorxs"*. *Trabajo y Sociedad*, 23, 119–124.

Ley de Contrato de Trabajo 20744/76. (1976). *Ley de Contrato de Trabajo*. Congreso de la Nación Argentina. https://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/25000-29999/25552/texact.htm

Isidoro Arte. (2020, octubre 29). *Apreciamos el valioso trabajo que están realizando en la comunidad artística*. Facebook. https://www.facebook.com/IsidoroArte/posts/3144774802240811/?paipv=0&eav=AfaeM3b2YScoKXBUdZMtb3dUnX1N0BBjNZuUxtgEhXtKtwn6vjXL6-eSoQkAJsYv0ZM&_rdr

La Nueva. (2020, abril 27). *La escuela de música municipal en terapia intensiva y docentes en la calle*. La Nueva. https://www.lanueva.com/nota/2020-4-27-16-16-0-suarez-la-escuela-de-musica-municipal-en-terapia-intensiva-y-docentes-en-la-calle

La Nueva. (2020, junio 6). *Alumnos y músicos se hicieron eco del reclamo de sus docentes*. La Nueva. https://www.lanueva.com/nota/2020-6-6-6-30-21-suarez-alumnos-y-musicos-se-hicieron-eco-del-reclamo-de-sus-docentes

BREVE DIAGNÓSTICO DEL TRABAJO CON LA MÚSICA EN LA LOCALIDAD DE NECOCHEA

Leandro Rodríguez - Joaquín Blas Pérez

Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Artes

Resumen

La presente investigación aborda las condiciones laborales de lxs musicxs en la ciudad de Necochea y Quequén. Ubicadas en el "interior" costero de la provincia de Buenos Aires, dichas ciudades tienen una comunidad significativa de musicxs residentes o que han empezado su formación en la localidad y hoy habitan otros lugares. Por otro lado también cuenta con espacios de formación musical como instituciones educativas o ámbitos no-formales como clases particulares o talleres. En relación a las actividades laborales y los circuitos de comercio se podría hablar de una situación particular en la temporada de verano, distinta al resto del año. Mediante los testimonios de diversxs músicxs locales se sintetizó un breve diagnóstico compartido sobre las condiciones laborales y las actividades necesarias para poder trabajar. A la luz de los datos obtenidos y en relación a conceptos como *profesionalización* y *multiactividad* (Guadarrama Olivera, R. 2014), se buscó construir una interpretación situada sobre el tema que atienda a las particularidades que existen en la localidad.

Palabras clave

Música, trabajo, Necochea, diagnóstico, entrevistas.

Preguntas disparadoras

- ¿Qué circuitos laborales existen en la localidad para lxs musicxs locales?
- ¿Qué tipo de actividades tienen que realizar lxs musicxs locales para propiciar oportunidades de trabajo?

Entrevistas

Para la recopilación de datos se llevó adelante un cuestionario a cuatro musicxs, Romina, Brenda, Santiago y Ferchomel, y a un dúo local, Mambo Guru, integrado por Claudio y Barbara[1]. Algunos datos de lxs entrevistadxs:

Romina Argandoña.

Edad: 30.

Género: Femenino.

Profesión u oficio musical: Instrumentista; Compositora-productora.

Sobre el estilo y/o género musical y el formato (solista, banda, orquesta, etc.):

“Me resulta difícil encerrar lo que hago en un estilo Podría decirse que es instrumental, electro-acústico, tiene algo de trip-hop, medio electrónico y en algún punto medio “ambient” (...) El formato es solista con un grupo de expresión corporal que me suele acompañar en vivo. Sobre las actuaciones: Toco violín, guitarra y utilizo el programa Ableton” (Romina).

1 Ver anexo con las preguntas y respuestas.

Santiago Borletto

Edad: 33

Género: Masculino

Profesión u oficio musical: Baterista y percusionista

Sobre el estilo y/o género musical y el formato (solista, banda, orquesta, etc.):

“En su mayoría folclore latinoamericano, música popular y urbana, acompañando a cantautores en formatos reducidos y en bandas más numerosas” (Santiago)

Brenda Llobet

Edad: 31

Género: Mujer

Profesión u oficio musical: Cantante. Cantautora

Sobre el estilo y/o género musical y el formato (solista, banda, orquesta, etc.):

“En este momento estoy tocando canciones propias en formato banda y a veces solista” (Brenda)

Duo Mambo Gur. Integrado por Claudio Wilson y Barbara Rodriguez

Edades: 35 (Claudio) y 33 (Barbara)

Género: Masculino (Claudio) y femenino (Barbara)

Profesión u oficio musical: Claudio es Instrumentista, DJ y técnico. Barbara es cantante e instrumentista

Sobre el estilo y/o género musical y el formato (solista, banda, orquesta, etc.):

“Formato banda. Género electrónico, folktronico. Acústico. Hacemos música propia” (Claudio y Barbara).

Ferchomel (Fernando Mehl)

Edad: 37

Género: Masculino

Profesión u oficio musical: Operador de mesa de mezclas. Musicalizador. Músico

Sobre el estilo y/o género musical y el formato (solista, banda, orquesta, etc.):

“Musicalizador multi-género: Tango/Folklore/Jazz/Rock/Pop/Reggae/Electrónica” (Fernando)

Como se puede observar, se buscó testimonios de personas que emprenden distintas actividades vinculadas a la música: instrumentista, cantautorx, compostirx de música instrumental, producción, gestión, DJ, etc. Se les realizó a todxs las mismas preguntas vinculadas a diversos temas: los espacios existentes para trabajar con la música y las condiciones laborales que encontraban en ellos, las actividades realizadas para poder trabajar con la música, el trabajo fuera de la localidad y las diferencias entre la temporada de verano y el resto del año, entre otras cosas[2]. También se lxs invito a realizar algún aporte para mejorar las condiciones de trabajo en la localidad. A partir de las respuestas se buscaron puntos de encuentro y se sacaron conclusiones generales sobre cada aspecto preguntado.

2 Ver anexo con preguntas y respuestas.

Resultados

Se pueden advertir algunas descripciones y nociones compartidas entre lxs musicxs/trabajadorxs entrevistadxs y algunas otras menos centrales pero que caben destacar. A continuación, se presentarán de manera esquematizada.

1. En relación a la *centralidad* de las actividades vinculadas a la música en su *vida laboral*.

La mayoría de lxs encuestadxs tiene como principal ingreso económico la docencia o dar clases particulares. Tres de las cinco personas encuestadas son profesorxs de música o de instrumento. Una sola persona tiene como su principal ingreso un trabajo en el sistema educativo formal. Lxs otrxs dos dan clases en diversos espacios educativos, formales y no formales. Estos últimos suelen ser trabajos vinculados a la enseñanza con un mayor grado de inestabilidad: clases particulares, talleres, etc.

Dos personas tienen como ingreso principal un trabajo no vinculado directamente a la música.

Parece que las presentaciones en vivo, los trabajos como instrumentista u otras actividades vinculadas a la música son trabajos complementarios dentro del ingreso.

2. En relación a los *lugares y espacios* para trabajar existentes en Necochea-Quequen y las *condiciones laborales* que encuentran en ellos (sonido, infraestructura, acuerdos o contratos, etc.):

Las descripciones o lecturas mayormente compartidas y en las que más hicieron foco lxs entrevistados se vinculan a tres aspectos diferentes.

Por un lado, la mayoría coincide que el circuito de comercios con música en vivo, centros culturales y espacios públicos para trabajar es acotado. Brenda, cantautora y música de la localidad nos dice:

"Los lugares que existen para trabajar son casas culturales o centros culturales. La ciudad cuenta también con un número limitado de bares que contratan música en vivo".

Por su parte, Santiago, percusionista, afirma que *"el circuito bares o centros culturales está acotado"*.

Por otro lado, hay un hincapié generalizado en la falta de garantía de los equipamientos y técnicxs necesarixs para trabajar. Esto parece ser ya una condición naturalizada por los lugares. En general este aspecto tiene que ser resuelto por lxs mismxs musicxs, llevando su propio equipamiento o gestionando la contratación de equipos a un tercero. Muchas veces tienen que operarlos en vivo. En determinadas ocasiones se pide prestado los equipos a otrxs tecnicxs o musicxs amigxs. El dúo Mambo Guru, integrado por Claudio y Barbara, nos dice:

"El sonido es regular. En la mayoría de los lugares no tienen sonido. A veces hay que alquilarlo de forma privada. Cuando nosotros tocamos llevamos nuestro propio sonido".

En los lugares autogestivos, nos dice Romina, música y docente de la ciudad, *"el sonido se arma entre todes"*.

Por último, todxs parecen coincidir que no existe un formato de contrato de referencia o tipos de acuerdos regulares para las contrataciones. Predominan los arreglos "de palabra" los cuales involucran diferentes modalidades de pago.

"Lugares para trabajar formalmente no existen (...) mayormente los acuerdos o contratos se hacen de palabra porque no existe un formato de referencia" (Santiago)

"A veces es al sobre, a veces es con entrada, a veces es con un bono contribución" (Brenda)

"No existen contratos solo acuerdo de palabras. Se acuerda un mínimo o se arregla con las entradas" (Mambo Guru).

Cabe mencionar algunas lecturas que si bien no ocuparon centralidad en las respuestas sobre este tema si fueron compartidas por más de una persona. Algunxs advierten una situación diferente entre los proyectos de música propia y las bandas de "covers". Parecería que estas últimas tienen mayores posibilidades de contratación tanto en comercios gastronómicos y bares como en eventos privados. En esto también parece influir el estilo o género que se toca.

"Con respecto al folclore o tango hay parrillas, restaurante que suelen apostar bastante a esos géneros" (Romina).

"Circulan muchas bandas de covers que son los que más venden. A veces para las bandas de música original es más difícil que te contraten" (Mambo Guru).

Ferchomel, productor y DJ de la ciudad, advierte que en determinados lugares se les da más espacio a algunos géneros que a otros:

"Vale destacar la existencia de un lugar llamado "Catena" quien ofrece shows pero de determinados géneros, se puede decir que no es un lugar abierto a la totalidad de bandas".

También una lectura que se advierte entre algunxs es en referencia a los trabajos generados por el estado municipal o provincial tanto en el sistema educativo como en la banda municipal o en festivales, entre otros. En general se los consideran trabajos que podrían garantizar una formalidad en la contratación y condiciones laborales básicas, pero también se los describe como escasos y de difícil acceso.

3. Sobre la cantidad y el tipo de *actividades* que realizan para poder tocar y trabajar con la música (difusión, gestión de eventos, uso de redes, etc.):

Tres de lxs cinco entrevistadxs hablaron de la necesidad de organizar o gestionar eventos o espacios para trabajar. Este tipo de emprendimiento se suele realizar de manera colectiva e involucra diversos tipos de tareas como el acondicionamiento de los espacios, la gestión, preparación y operación de diversos equipos de sonido, iluminación o proyección, convocatorias y acuerdos con otrxs artistas, la organización de venta de bebida y comida, llevar a cabo la difusión, etc. Suelen estar emprendidos por artistas locales que realizan una producción propia. A veces son eventos únicos y otras veces son ciclos o espacios que funcionan regularmente.

"Trabajar entre varios para poder llevar a cabo eventos que nos sirvan a todes. Esos espacios suelen ser "casas culturales" (Romina)

"Usualmente tenés que cumplir todas las funciones. No solo tocar sino también hacerte tu propia gráfica, hacerte el sonido, etc. Muy autogestión" (Santiago)

"En ocasiones organizamos un ciclo llamado "Carnival - A tribal feast of rythm" La cual ha llegado a tener una concurrencia de hasta 1500 personas, se discontinuó por problemas de acompañamiento del estado" (Ferchomel)

Por otro lado, una tarea que casi todxs coincidieron fue la necesidad de subir material y promocionar las fechas por las redes sociales.

También hicieron hincapié en algo ya mencionado anteriormente, la necesidad de ocuparse de la técnica y operación del sonido cuando te contratan de algún lugar. Esto se ve como algo "extra" al trabajo que deberían realizar.

Y, por último, algunxs mencionaron como actividades la realización de videos, fotografías o gráficas. Esto lo realiza el/la musicx solx o sino tercerizando alguna parte del proceso con ayuda o contratando algún servicio como edición, grabación, etc.

4. Sobre las diferencias entre l*a temporada de verano* y el resto del año

Todxs coinciden que en la temporada de verano aparecen más lugares en donde trabajar. En las respuestas se hace referencia al crecimiento de la oferta gastronómica, bares o paradores de playa para tocar, digamos lo perteneciente el "sector privado". Seguro también la temporada de verano genera mejores condiciones de convocatoria para los centros culturales, pero no parecen estar hablando sobre estos lugares.

Además, por otro lado, muchxs coinciden en el crecimiento del público. El caudal de personas que vienen a la ciudad y las personas locales en vacaciones, significan una mayor asistencia a los lugares en donde trabajxn lxs musicxs y mejora las posibilidades de convocatoria para los eventos.

"Hay más espacios para tocar. Hay mayor demanda (...) El resto del año termina siendo más autogestión. Decaen muchos los espacios" (Mambo Guru)

"Encuentro más oportunidades y la cantidad de gente que asiste a los eventos" (Romina)

Pero si bien esto significa una mayor oferta de trabajo, no encuentran un cambio significativo en las condiciones laborales. Se repiten las mismas situaciones: no se garantiza los equipos y el personal para tocar adecuadamente y no hay contratos o acuerdos de referencia.

"En temporada de verano aparecen bares eventuales, que funcionan por temporada. Sucede lo mismo que desconocen las condiciones mínimas para los músicos, ya sea el sonido, viáticos, poder comer o tomar algo. Son lugares que en sí no están vinculados con la cultura sino con la venta de comida y bebidas. Llevan bandas para la convocatoria. No hay muchos que estén aptos en cuestión de técnica y de dignidad laboral como un sueldo para cada músico" (Santiago)

También sucede durante la temporada de verano que el estado municipal y provincial suele generar más eventos y espacios donde pueden trabajar lxs musicxs locales. Pero dichos espacios se suelen compartir con artistas reconocidos de afuera, teniendo en general un lugar privilegiado.

"El mismo estado tampoco genera espacio para los artistas locales. O si los genera no les paga y sí les paga a artistas de afuera" (Brenda).

5. Sobre el trabajo en *localidades cercanas* u *otros lugares más lejanos*.

La mayoría trabaja o ha trabajado en localidades cercanas, pero de manera esporádica. Principalmente con la docencia y en menor medida tocando.

Dos de los encuestados han tenido la oportunidad de tocar en el extranjero.

Análisis y Conclusiones

Parece que en la localidad de Necochea-Quequén es muy difícil "vivir" de la música. Lxs pocxs que pueden tener un ingreso principal vinculado a la música son quienes trabajan como docente o dando clases de manera particular. Se podría decir que hay dos aspectos centrales que sobrevuelan todos los testimonios: la necesidad de realizar varias tareas, musicales y extras musicales, para poder trabajar (multiactividad), y la desregulación para este sector, lo que se podría enmarcar en una ausencia generalizada del estado.

Guadarrama Olivera nos explica que cuando hablamos de *multiactividad* nos referimos a

> *"un sector del mercado de trabajo en el que las personas constantemente se mueven de un empleo a otro, acumulando empleos de corta duración, a veces con uno que sobresale como principal, haciendo "arreglos" verbales o escritos con diferentes empleadores, en modalidades distintas como subordinados o por cuenta propia" (2014, p. 10)*

Me interesa agregarle a esta noción de multiactividad, la necesidad de realizar tareas "extras" a las pertinentes al oficio.

Además de lidiar con las dificultades que genera la escasez de lugares en la localidad para trabajar (situación que se podría vincular a cuestiones económicas y políticas), lxs musicxs tienen que realizar diversas actividades “extra musicales” tanto para poder tocar en los espacios ya existentes como para generar nuevos. Encontramos repetidamente la mención a la necesidad de generar material para difundir y mantener activas las redes, y la gestión, y a veces operación, de los equipos de sonido. Estas tareas muchas veces conllevan conocimientos que lxs musicxs no poseen y sobre todo tiempo que se podría considerar tiempo de trabajo. Sin contar la inversión de dinero en relación a los equipos principalmente. El esfuerzo y tiempo dedicado a estas tareas se suma al dedicado a las tareas básicas del oficio: componer, ensayar, tocar, etc.

En el caso particular de la gestión de eventos se advierten una mayor cantidad de tareas (mencionadas anteriormente) y una mayor dedicación de tiempo.

Esta diversidad de tareas que lxs musicxs locales están acostumbrados a abarcar para poder trabajar, o en algunos casos para solo poder tocar y mostrar su música, se puede entender como parte de la “fuerza de trabajo” empleada, la cual casi nunca genera una remuneración significativa y mucho menos la posibilidad de “vivir” del oficio. Si bien esta situación nos muestra la condición de versatilidad y creatividad de muchxs de lxs artistas, productorxs o tecnicxs locales, "cuando estas formas de empleo se reproducen de manera ilimitada a lo largo de su vida activa, el resultado (...) es la precarización y junto con ella el deterioro de las condiciones de vida de estos profesionales" (Guadarrama Olivera, R., 2014, p. 10)

Esto nos lleva a pensar sobre el grado de *profesionalización* de lxs musicxs en la localidad. El concepto de ”profesional” en el campo artístico conlleva particularidades que no se dan en otros oficios o sectores del mundo laboral. Encierra distintas nociones que varían entre lxs actores o espacios del universo artístico. Pero podríamos decir que hay algunas nociones vinculadas a la idea de *profesionalismo en el arte* más pregnantes que otras. Del Marmol, Mariana y Basanta, Leonardo (2020) nos orientan un poco en esta cuestión:

> “Habitualmente la noción de profesión se asocia a la posesión de conocimientos formales o especializados (generalmente respaldados por una institución educativa), la realización de una tarea a tiempo completo y el derecho a recibir una remuneración a cambio, permitiendo, generalmente, que esta funcione como principal fuente de ingresos” (p. 302)

> “Según los usos más frecuentes de estos términos la principal distinción entre amateurs y profesionales estaría dada por la presencia o no de una remuneración económica a cambio de la tarea realizada” (p. 303)

Si nos centramos en el último criterio como determinante del grado de profesionalización del campo artístico en Necochea-Quequén, a la luz de los datos obtenidos podríamos decir que está bastante alejado del cumplimiento de esa condición. Y esto no pareciera vincularse a una falta de dedicación, formación o creatividad por parte de lxs musicxs. Como tampoco parece suficiente hablar de una crisis económica general que dificulta el sostenimiento de los espacios de trabajo o disminuye el consumo por parte del público (situaciones que considero importantes, pero no centrales). Un problema generalizado que advierten casi todxs lxs musicxs encuestados, y el cual creo que es central, es la falta de regularización del sector. Este problema se ve reflejado en dos grandes ejes: la desregularización de las condiciones y contratos de trabajo y la falta de

creación o incentivo de espacios para los musicxs locales. Están extendidamente naturalizado los acuerdos "de palabra" los cuales conllevan diversos modos de pago: "pasar la gorra" o dejar sobres para colaborar, arreglar un cache mínimo, ganar solo con la venta de entradas, etc. En el caso de los eventos y espacios autogestionados, se generan arreglos más democráticos que garantizan una remuneración más equitativa para todxs. Pero lo que sucede generalmente es que las diversas tareas y personas necesarias para garantizar el evento conllevan no solo tiempo y esfuerzo sino también gastos económicos que son absorbidos por lxs mismxs musicxs, lo que significa una menor ganancia.

Esta situación no parece cambiar mucho en la *temporada de verano*. Si bien todxs advierten que existen más oportunidades de trabajo, las condiciones antes mencionadas no cambian. Parecería que el aumento de la "demanda" de musicxs no garantiza mejores condiciones. Por otro lado, se podría hablar de una mayor dedicación por parte del estado municipal, y a veces provincial, en generar eventos donde pueden trabajar lxs musicxs y tecnicxs locales, pero también se advierte una mayor consideración y remuneración para artistas de afuera (esta actitud muchas veces también la tienen los comercios con música en vivo).

Finalmente, y si bien no es el foco de este trabajo, se puede advertir entre las respuestas de lxs entrevistadxs dos representaciones sobre la idea de *autogestión*. Por un lado, se habla de la autogestión como una posición a reivindicar, como algo conscientemente elegido que propicia condiciones positivas: articulación y organización entre lxs artistas, creación de espacios alternativos a los circuitos ya establecidos, consensos más democráticos, etc. Pero también se advierte una noción de autogestión como condición inevitable ante las condiciones desfavorables existentes en la localidad, conllevando tareas "extras" a las pertinentes del oficio. Dentro de la comunidad de musicxs de la localidad, ambas representaciones están generalmente solapadas[3]. Pero se podría decir que existe una predominancia de una por sobre la otra según el espacio de circulación o el/la trabajador-artista: por ejemplo, los eventos autogestivos parecen estar emprendidos principalmente por artistas de producción propia mientras que generalmente los proyectos o artistas de "covers" ven a la autogestión como una respuesta ante las condiciones laborales existentes. Dejando de lado la diferente valoración que advertimos entre estas dos posturas se podría decir que ambas interpretan dos situaciones que no necesariamente son contradictorias. En tanto que el foco de este trabajo son las condiciones laborales, parecería que la autogestión en Necochea-Quequén generalmente conlleva una gran fuerza de trabajo empleada y poca remuneración económica. Por otro lado, parece no tener gran incidencia en las condiciones de trabajo existentes de manera general para lxs musicxs. De todos modos, muchxs creen que las problemáticas presentes en la relación entre la autogestión y las condiciones reales de trabajo en la música se enmarcan en un fenómeno más macro propio de nuestro tiempo, como el que describe brevemente Bojana Kunst (2015), en Del Marmol, Mariana y Basanta, Leonardo (2020):

> *"En la sociedad contemporánea, el artista se ha convertido en un prototipo de trabajador flexible y precario, debido a que su trabajo muchas veces voluntario o mal pago requiere de una disponibilidad permanente que diluye la distinción entre tiempo libre y tiempo laboral" (pp. 306)*

No es objetivo de esta investigación construir una propuesta para mejorar las condiciones de trabajo en la localidad. Pero mirando la historia podríamos decir que la cuestión se centra en dos procesos profundamente interrelacionados: la organización y lucha de lxs trabajadorxs musicxs y una regularización por parte del estado que garantice la ampliación de derechos laborales. Si bien entre lxs entrevistadxs parece no haber mucha mención sobre esto, quisiera terminar con el testimonio de Brenda, cantautora y amiga, que advierte lo que sucede cuando se apuesta a estos dos procesos:

3 En las entrevistas podemos ver inclusive la convivencia de ambas nociones dentro de un mismo testimonio.

"Sería importante que el estado por un lado pueda regularizar o implementar las políticas públicas que ya existen, como por ejemplo la ley de cupo femenino. Por ejemplo, en festivales o en los eventos organizados por la municipalidad. Las decisiones políticas muestran una manera de vincularse con el arte que hace que se legitime un poco más el vivir de la música (...) Siento que en los últimos 15 años se han logrado avances en relación al trabajo con el arte en la ciudad a través de organizaciones feministas que han logrado, por ejemplo, que mujeres ocupen espacios en la banda municipal que antes no tenían, dentro del marco de la ley de cupo femenino. También cada vez más se percibe en las temporadas que hay una organización entre lxs musicxs con respecto a cuestiones como el piso de intercambio monetario entre lxs musicxs y las cervecerías, que tienden a priorizar otro tipo de cosas y no quieren pagar el dinero que corresponde. Insisto que todo esto está en proceso".

Referencias

Del Marmol, M., & Basanta, L. (2020). *El arte no paga: Reflexiones sobre el trabajo artístico en el contexto del capitalismo contemporáneo*. En **Trabajo y Sociedad**, Núcleo Básico de Revistas Científicas Argentinas (Caicyt-Conicet), N° 35, Vol. XXI, Santiago del Estero, Argentina.

Guadarrama Olivera, R. (2014). *Multiactividad e intermitencia en el empleo artístico. El caso de los músicos de concierto de México*. En **Revista Mexicana de Sociología**, 76(7), 7-36. México.

ACUERDOS LABORALES Y LEY DE CUPO FEMENINO EN LA MÚSICA

Eugenio León de Prado - Jairo Salinas Cárdenas - Brian Alejandro Bopp - Gisela Magri

Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Artes

Resumen

Este trabajo tuvo como objetivo evaluar las condiciones laborales de lxs músicxs de La Plata, Argentina, con un enfoque particular en la experiencia de las mujeres músicas en el marco de la implementación de la ley de cupo femenino para la música. El estudio explora la relación entre los músicos y los espacios de producción, examinando si existen acuerdos laborales formales, como contratos escritos, o si predomina la informalidad. La metodología incluye la realización de entrevistas a músicxs, empleadores y empleados en diversos niveles de la industria, utilizando un cuestionario estandarizado. La investigación se centra en tres áreas clave: la presencia de acuerdos laborales formales e informales, el conocimiento y cumplimiento de la ley de cupo femenino en la programación musical, y el impacto de esta ley en la vida personal y profesional de las mujeres músicas. Este análisis se realiza en el contexto post-pandemia, que ha afectado significativamente al sector musical, y en La Plata, una ciudad con una escena cultural vibrante a pesar de su tamaño relativamente pequeño, impulsada por sus universidades y su numerosa población estudiantil. El objetivo es proporcionar una comprensión clara y actualizada sobre las condiciones laborales y la equidad de género en la industria musical de La Plata.

Palabras clave

Ley de Cupo Femenino, música, trabajo.

Introducción

El objetivo de esta investigación es poder determinar la situación laboral de lxs músicxs en la ciudad de la plata - Argentina, como se relacionan con los espacios de producción musical, si hay un trabajo regulado (contratos escritos, acuerdos legales), si predomina la informalidad, todo esto haciendo foco en la perspectiva de las músicxs mujeres y la ley de cupo femenino en el rubro musical. Para esta investigación decidimos optar por un sistema de recopilación de datos porcentual, usando como herramienta de sondeo la entrevista a músicxs dentro de la ciudad. Se plantearán una serie de preguntas iguales para todxs lxs músicxs entrevistados, y así poder tener un resultado lo más cercano a la realidad. Muchas de estas preguntas surgen de lo que trabajamos y analizamos en este seminario. Por otra parte, decidimos entrevistar personas en situación de empleadorxs y empleadxs, personas que se encargaran de la contratación de músicxs, así como les músicxs que son contratadxs; y en diferentes estratos de trabajo. Así, podríamos analizar y actuar sobre las diferentes perspectivas con respecto a las temáticas planteadas y lo que ellas engloban: Actuar sobre lo que pasa realmente en los eventos musicales alcanzados (o que deberían ser alcanzados) con respecto a la ley de cupo femenino, a los tipos de contratos, la regulación de estos y perspectivas de les artistas como trabajadorxs.

Es bueno también resaltar que el contexto en que se lleva esta investigación; es en tiempos de postpandemia, época en la cual el ambiente musical fue uno de los más afectados. El lugar donde investigamos es una ciudad dentro de la provincia de Buenos Aires, que podría considerarse

pequeña a comparación de las grandes ciudades de Argentina, pero que el flujo de personas (mayormente estudiantes) que residen durante el año es bastante alto ya que es la capital de la provincia y cuenta con la UNLP y otras universidades dentro de ella, esto hace que el movimiento cultural dentro de la ciudad sea muy amplio y con este, también el sector de la música.

Nuestro tema general es el trabajo de los músicxs en la ciudad de la plata, pero al ser un tema tan amplio para desarrollar decidimos enfocar nuestra investigación en varios ítems. Primero, en los acuerdos laborales entre los espacios y lxs músicxs (Formalidad e informalidad). Segundo, preguntar a los sujetos investigados si saben de la existencia de la ley de cupo femenino en la música y a los espacios de si hacen cumplir la ley en sus programaciones. Por último y más enfocado en las mujeres músicas en la industria, indagar sobre el impacto que ha generado la ley de cupo femenino en sus vidas, tanto personal como laboralmente.

Antecedentes

Durante muchos años, se ha construido una hegemonía patriarcal en el sector musical. Esto viene desde la antigüedad de muchas culturas que tienen que ver con nuestro presente, cuando las mujeres no eran reconocidas como personas influyentes en la sociedad, aunque convengamos que en la modernidad y el consecuente mundo globalizado que vivimos, igualmente muchos estratos sociales (y sectores de mayor poder, hablemos de los techos de cristal) tratan de mantener el patriarcado. Los primeros pasos con gran importancia de mujeres en la música según la historia afirmativa europea se dan en la ópera de Europa en el siglo XVI y XVII. Allí resaltaron grandes sopranos de la época como Francesca Caccini, cantante, compositora y laudista. Sin embargo, podemos mencionar que siglos antes había compositoras importantes e influyentes, que luego omitieron a propósito al escribir esta historia afirmativa. Una de ellas, compositora, poeta, escritora y monja, es Kassia, o Santa Kassiana, nacida en el año 807. A medida que pasó el tiempo, se han incorporado y también visibilizado nuevas referentes mujeres en la historia de la música. Por nombrar algunas; Barbara Strozzi en el barroco*[1], Harriet Abrams, en la época clásica, Clara Schumann en el romanticismo, Edith Piaf, en el siglo XX y una ola gigantesca de mujeres músicxs en el siglo XXI, como Shakira, Taylor swift, Mon laferte, Jennifer Batten, Maria Becerra, etc. Si bien ha habido referentes mujeres en siglos anteriores, es claro que, en el siglo XXI, se ha visto un crecimiento muy importante en la visibilización, valoración y empoderamiento de las mujeres músicxs en el mundo y en nuestro caso puntual, en Argentina. Si bien hay muchos factores por los cuales se ha dado este empoderamiento, nos centraremos en la Ley de cupo femenino y acceso de artistas mujeres a eventos musicales.

Ley 27.539, Ley de cupo femenino y acceso de artistas mujeres a eventos musicales: Esta ley fue aprobada en la última sesión de Diputados, el 20 de noviembre de 2019. Luego fue promulgada y publicada en el Boletín oficial el 20 de diciembre del mismo año, quedando vigente para su plena aplicación desde el día 28 de diciembre de 2019. La ley establece un cupo de al menos 30% de solistas, agrupaciones musicales de mujeres y personas de otras identidades de género auto percibidas y agrupaciones mixtas para los eventos donde haya 3 o más artistas convocados, que se desarrollen en una o más jornadas, organizadas de forma pública o privada, que implique lucro comercial o no, incluyendo ciclos y programaciones anuales. Esta ley busca impulsar la actividad musical de mujeres y disidencias en vivo. Fue necesaria esta ´´inclusión forzada´´ ya que, en Argentina, los porcentajes de mujeres en los escenarios eran muchos más bajos que en el resto de Latinoamérica, incluso en algunos festivales, llego a ser del 0% de mujeres músicxs en el escenario, lo cual es un contexto totalmente desigual.

Según el INAMU, en el 2017/2018, antes de la ley, la mayoría de los festivales importantes en el país no llegaban al 30% de participación de mujeres y disidencias. Luego de 2019, cuando fue aprobada y legalizada la ley, la mayoría de los festivales encuestados por el INAMU cumplieron

1 Utilizamos las categorías “barroco”, “clásico” y “romanticismo” simplemente para situarnos en el tiempo rápidamente, pero aclaramos que son categorías pertenecientes a la historia afirmativa europea.

con el objetivo propuesto que era superar ese umbral del 30% de participación de mujeres y disidencias. Si bien varía el porcentaje según el género musical, se cumplió el objetivo de la ley.

2017-2018	TOTAL ARTISTAS EN GRILLA POR ESTILO MUSICAL	ARTISTAS SOLISTAS MUJERES O DIVERSAS +AGRUPACIONES DE MUJERES O DIVERSIDADES + AGRUPACIONES MIXTAS	PORCENTAJE DE CUPO ALCANZADO
FOLCLORE	609	93	15,27%
POPULAR	356	54	15,17%
ROCK	292	29	9,93%
ROCK & POP	140	26	18,57%
TANGO	45	12	26,66%
JAZZ	37	11	29,73%
47 FESTIVALES TOTAL	**1466**	**223**	**15,21%**

Impacto de la Ley de Cupo en eventos musicales 2017-2018

2021-2022	TOTAL ARTISTAS EN GRILLA POR ESTILO MUSICAL	ARTISTAS SOLISTAS MUJERES O DIVERSAS +AGRUPACIONES DE MUJERES O DIVERSIDADES + AGRUPACIONES MIXTAS	PORCENTAJE DE CUPO ALCANZADO
FOLCLORE	744	220	29,57%
POPULAR	296	86	29,05%
ROCK	180	71	39,44%
ROCK & POP	74	29	39,19%
TANGO	41	19	46,34%
JAZZ	38	17	44,74%
37 FESTIVALES TOTAL	**1373**	**442**	**32,19%**

Impacto de la Ley de Cupo en eventos musicales 2021-2022

Acuerdos laborales: La actividad musical es una de las pocas áreas laborales que no tiene una regulación clara. Si bien existe una ley que nos respalda como músicxs (El Estatuto del Ejecutante, Ley 14.597), realmente al no estar Reglamentada pierde fuerza en el contexto actual. Esto conlleva a que la actividad musical sea precarizada e informal y por tanto, no se valore como cualquier otro ámbito laboral. Hoy en día, hay una lucha constante por exigir un salario digno, contratos laborales legales y escritos, igualdad entre honorarios de hombres y mujeres, entre otros factores que eliminen la informalidad y la desigualdad; sin embargo, la misma necesidad

por sobrevivir nos ha llevado a aceptar los términos que los espacios imponen a lxs músicxs, así estos sean desiguales y deplorables.

Trabajo de Entrevistas a Trabajadores y Empleadores de la Ciudad de La Plata

Nos hemos planteado una serie de preguntas para abordar estos temas y poder direccionar la investigación en una serie de entrevistas en la ciudad de La Plata. Nuestra fuente principal de datos son las entrevistas realizadas a músicxs empleadxs y a lxs empleadorxs de los espacios.

Metodología:

Muestra: Gracias a la diversidad de personas dentro del rubro musical que hay en la Ciudad de la Plata pudimos recopilar entrevistas de:

1.músicxs solistas que fueran mujeres y/o disidencias

2.músicxs pertenecientes a bandas mixtas o de solo mujeres

3.dueñxs y/o encargadxs de la contratación de músicxs para espacios musicales.

La lista de entrevistadxs es:

- Victoria: cantautora, guitarrista, estudiante de la licenciatura y profesorado en música popular de la UNLP. (Músicx empleadx).
- Manu: Tecladista integrante de la agrupación musical ´´La Santa Juana ´´.
- Sofía: músicx integrante de la banda ´´Junta extraordinaria´´, estudiante de la tecnicatura en sonido y grabación de la UNLP (Músicx empleadx)
- Renata: cantautora solista, Estudiante de la Tecnicatura en sonido y grabación de la UNLP (Músicx empleadx)
- Mario: Dueño y persona encargada de contratar lxs músicxs para los diferentes ciclos musicales realizados en el bar/espacio cultural ´´PURA VIDA´´ (Empleadorx)
- Nico: Dueño y persona encargada de contratar lxs músicxs para los diferentes ciclos musicales realizados en el centro cultural Alihuen (Empleadorx)
- Ciudad de gatos: persona encargada de contratar lxs músicxs para los diferentes ciclos musicales realizados en el espacio cultural Ciudad de Gatos. (Empleadorx)

Instrumentos de recolección: Para la investigación recurrimos a los diferentes medios de comunicación virtuales existentes (mail, WhatsApp, Instagram, etc) para poder realizar las entrevistas, ya que varios de los entrevistados tienen una disponibilidad de tiempo muy reducida para poder concretar una entrevista presencial con formato tradicional (audio y/o video).

El Cuestionario:

1. para los espacios de producción musical (bares, centros culturales, etc).

- ¿Qué tipo de acuerdo trabajan desde el espacio para lxs músicxs?

- ¿Conocen la ley de cupo femenino en eventos musicales? ¿Consideras que esta ley ha influido en la programación que sos parte?

2. para lxs músicxs entrevistados.

- ¿Qué tipo de acuerdo reciben desde el espacio ustedes como músicxs?

- ¿Conocen la ley de cupo femenino en eventos musicales? ¿Como ha impactado la ley de cupo

en su experiencia y trayectoria laboral, formativa, personal y artística a nivel y/o colectivo?

Consideraciones

1. para los espacios de producción musical (bares, centros culturales, etc).

- *¿Qué tipo de acuerdo trabajan desde el espacio para lxs músicxs?;* Pensamos que, aunque existe la ley de trabajo de los ejecutantes musicales, hay un gran vacío legal que hace que no se cumpla o que se cumpla a medias. Creemos que, dependiendo del lugar, el nivel de informalidad al contratar a músicxs varia. Si es una institución grande como un teatro o una gran productora de eventos y festivales, posiblemente se harán contratos escritos, legales y supervisados por las entidades de control que corresponda. Sumado a esto se le añaden sus debidos impuestos, retenciones y demás tanto a empleadxs como empleadorxs. Por otro lado, están espacios más pequeños como, por ejemplo: bares, locales, restaurantes, centros culturales autogestivos, etc. que, al no contar con un brazo financiero fuerte o un respaldo económico grande eligen la informalidad como método de contratación de músicxs para sus programaciones. Entre estos métodos están los acuerdos verbales, ventas de entrada, pagos que no es con dinero. Etc.

Desde nuestra posición como músicxs y futuros técnicxs en sonido y por nuestra experiencia en el campo laboral pensamos y consideramos necesario mencionar que en general, en estos acuerdos, tanto formales como informales, casi siempre existe una precarización y explotación del músicx y de su trabajo como empleadx.

- *¿Conocen la ley de cupo femenino en eventos musicales? ¿Consideras que esta ley ha influido en la programación que sos parte?;* Pensamos que, a día de hoy, gran parte de las personas que integran el ambiente musical en la ciudad de la plata (en este caso empleadorxs) conocen la existencia de una ley de cupo femenino en la música, pero que no saben detalladamente que es o cuáles son sus parámetros. Desde el roll de los empleadorxs, consideramos que deben estar más enterados de la existencia de esta ley, ya que, al estar vigente, como cualquier ley debe ser cumplida a cabalidad, ya que, si no, pueden ser multados por las entidades de control. Por otro lado, también sabemos que muchos de los espacios no cumplen las normativas para ejercer, por lo tanto, pueden o no cumplir la ley de cupos en sus programaciones.

2. Para lxs músicxs entrevistadxs.

- *¿Qué tipo de acuerdo reciben desde el espacio ustedes como músicxs?;* Al ser la misma pregunta que se les hizo a los empleadorxs, pero esta vez desde la perspectiva de les músicxs, la respuesta es la misma.

- *¿Conocen la ley de cupo femenino en eventos musicales? ¿Como ha impactado la ley de cupo en su experiencia y trayectoria laboral, formativa, personal y artística a nivel y/o colectivo?;* Pensamos que, a día de hoy, gran parte de las personas que integran el ambiente musical en la ciudad de la plata (en este caso empleadxs) conocen que existe una ley de cupo femenino en la música, pero que no saben detalladamente que es o cuáles son sus parámetros. Por ello creemos que muchas personas no le dan la importancia que debería tener. Por otro lado, sobre el impacto en la vida de lxs músicxs que lxs ampara esta ley, creemos que en lo laboral, formativo y artístico ha influenciado para dar más visibilidad, oportunidades, inclusión, respeto y por sobre todo a creado un lugar seguro en el cual respaldarse para seguir conquistando derechos. Desde el ámbito personal nos es imposible realizar una hipótesis objetiva ya que a cada persona le influye de diferente forma por sus costumbres, culturas, ambiente, etc.

Resultados

Para analizar las entrevistas las dividiremos en 2 grupos, empleadxs y empleadorxs. De esta forma tendremos ambas perspectivas.

(i) - Empleadxs.

Entrevista Victoria

1. siempre han sido acuerdos verbales, nunca he firmado un contrato escrito o algo parecido. usualmente me ofrecen cobrar una entrada en puerta, o a la gorra, y eso se reparte entre los diferentes artistas que se presenten esa noche. Me pareció bien por el hecho de que estoy arrancando en mi carrera como músicx, para poder ganar experiencia. Recién ahora estoy poniéndome más exigente y tratando de que se pague mejor mi trabajo.
2. La segunda pregunta me parece complicada de contestar ya que no me considero una artista a un nivel grande como para ser relevante en la industria musical. A mí la ley no sé qué tanto me afecta ya que los espacio donde quiero tocar, me lo procuro yo, armándose de contactos, conociendo personas que hacen música y me invitan a tocar con ellos, así que realmente nunca he sido participe de algún festival o algún ciclo en el que la ley me respalda, realmente ha sido mi propio esfuerzo y amigos musicxs los que me han dado la posibilidad de presentarse en distintos escenarios. Si siento que entre nosotrxs nos apoyamos, entre mis amigas artistas y entre amigues que son disidencia nos apoyamos todavía más y tratamos de abrir ese mundo porque es necesario abrir esos espacios. Desde un nivel laboral soy autogestora, generalmente soy yo la que voy a los espacios, les escribo y demás. Algunos tienen más trabas que otros o algunos son más abiertos que otros, pero en general he tenido una buena respuesta por parte de los espacios.

Entrevista Manu (integrante agrupación La Santa Juana)

1. En cualquier grupo de trabajo el primer acuerdo implícito es manejarse con respeto y responsabilidad para con las demás personas. Luego reconocer objetivos en común, proyectar, trabajar y disfrutar de la música. No hay contratos de trabajos firmados, pero si decisiones tomadas en común, donde todos aportamos ideas y nuestro punto de vista. Se arregla verbalmente los pagos de los shows a los respectivos músicos, mientras existe también la posibilidad de ser contratados por el Instituto Cultural, por ejemplo, y en esos casos el pago es por contrato. Para esas situaciones hemos realizado las diferentes maniobras burocráticas con abogados y/o escribanos que se requieren para poder manejarnos.
2. Somos conscientes de la existencia de la ley de cupo femenino en eventos musicales, en este momento somos 6 hombres y 5 mujeres en la banda, y creemos que es muy importante este tipo de leyes. Creemos que toda ley que aporta derechos necesarios como este (hace bastante tiempo ya), tienen un impacto favorable, pero primero también un proceso donde también las instituciones tienen que adaptarse rápido. Colectivamente creemos que facilita un poco más el espacio de trabajo y es un camino a seguir.

Entrevista Sofia

1. No firmamos ningún acuerdo, todo fue de palabra. Se nos invitó a participar del festival por un cachet de 10 mil pesos, a lo que aceptamos no por el dinero que no nos alcanzó ni para cubrir el flete, sino por la masividad del evento.
2. Hay de todo, en espacios donde se nota que hay mayor consciencia social al respecto se pueden ver mujeres y disidencias en los escenarios, sobre todo en el Under, se cumple bastante. En festivales más masivos como eventos de la ciudad de La Plata no sucede. Las mismas bandas de siempre conformadas por hombres en su totalidad. Si obvio que influye porque ahora se conoce más al respecto y al menos las artistas conocemos este derecho. Pero, aun así, todavía falta que se cumpla la ley en la mayoría de los casos.

Entrevista Renata (Esta fue respondida en formato de audios de WhatsApp; por ende, aquí escribimos una transcripción completa)

Audio1: (...) Básicamente con respecto a contratación, bueno, Ciudad de Gatos es el lugar más conveniente para les músiques de la ciudad, porque tiene el arreglo de que toda la ganancia, toda la puerta, todas las anticipadas, es 100% para los músicos; no se quedan con ningún porcentaje, no te cobran nada y además te dan consumiciones y comida para toda la noche y son bastante buenos con eso. (...) Tipo te dan muchas consumiciones y si les pedís más te dan más. Son muy copados en ese sentido. Por eso es como que de los lugares Under es como el más beneficioso para la artista, digamos. Tampoco te cobran sonido ni nada; todo, todo es gratis. Es un bar, obviamente; no es una sala de conciertos.

Audio2: Y en ese sentido, ciudad de gatos no, nunca te va a hacer un contrato ni nada. (...) Solamente te va a escribir por Instagram y ya. O vos escribirle por Instagram a ellos, o sea no sé cómo hace la gente que quiere tocar ahí por primera vez. Yo básicamente ya tengo como el contacto de la gente de ahí y es como que ya está implícito que... O más bien ellos me dieron lugar a que yo pueda hacer no sé, 3, 4 fechas por año en el lugar y yo ya sea como parte de esa agenda que ellos crean. Es más, como una agenda, ¿entendés? que ellos van gestionando, una agenda cultural. En cambio, en el Teatro Ópera nunca van a venir a decirte: ¿che querés tocar en el Ópera? No. O sea, es completamente diferente. O sea, la gran diferencia, es porque Ciudad de Gatos es un bar con una agenda cultural y bandas que tocan; y el Teatro Ópera es un teatro, básicamente.

Audio3: Ahora voy con el Ópera. En el Ópera es completamente al revés, o sea, nunca van a llamarte ellos ni armar una agenda. Ellos, es como que tienen un lugar básicamente que te alquilan; y vos tenés que ir con tu productora o tu productor, tu mánager, o también hay productoras: por ejemplo, Gonna Go, que está con el Teatro Ópera, entonces organiza movidas ahí. Por ejemplo, no sé, en una época organizaban un festival que se llamaba el "Freedom" y llevaban a cada edición del Freedom a cuatro proyectos y bueno, eso lo organizaba la productora; pero nunca va a ser una agenda el teatro ópera ¿entendés?, lo que quiero decir.

Audio4: Y ahí sí, obviamente te hacen firmar, (...) Y sí hay un acuerdo más en cuanto a porcentajes, tipo que el lugar se queda con el 30% de la ganancia y tenés que cubrir un piso, y si no cubrís el piso tenés que ponerlo de tu bolsillo, entonces vos firmas todo eso. Pero eso, no es nada más que eso. O sea, para mí es raro lo que plantea (Continúa en el siguiente audio)

Audio5: O sea, se me hacen raras las preguntas porque no podés comparar Ciudad de Gatos con el Teatro Ópera. O sea, todos saben que uno es un bar y el otro es una sala de conciertos a la hora de ir a trabajar ahí, entonces nadie va a esperar otra cosa. O sea, me imagino que por eso surge su pregunta igual. Obviamente, como músicos independientes siempre vamos a preferir tocar en Ciudad de Gatos porque no nos saca nada, ¿entendés? En cambio, si vas a un lugar más grande, sí, te van a cobrar el 12% de SADAIC, te van a cobrar los seguros, seguridad, taquillero, todo.

Audio6: Con respecto a la ley, sí. Obviamente desde que está la ley, hay más mujeres en los escenarios. Más allá de porque vengan a hacerte una denuncia, que no va a pasar, (como te digo, en Ciudad de Gatos nadie va a venir a hacer una denuncia) ... Se suben más para estar en esa de "yo soy de los de la nueva ola que recontra respeta la ley de cupo", más que nada por eso, porque hay como una exigencia social de que eso se respete en un sentido de que: Che, esto ya está acá, no podés ignorarlo y... Es más por eso; ¿entendés? En lo que yo veo. Obviamente en un ambiente súper moderno y súper Ciudad de La Plata, ciudad de estudiantes joven, con una agenda cultural muy amplia. Obviamente si vos vas a lugares de viejos tocando rock, no existe la Ley de cupo, no deben ni saber lo que es. Yo te estoy hablando de esto, ¿no? de este ambiente "indie", juvenil, "Cool" de La Plata, o Capital.

(ii) - Empleadorxs

Entrevista Mario ´´Pura Vida´´

1. Los procesos de contratación son personalmente o por teléfono. No hay contrato en sí, sino un acuerdo de palabra sobre la fecha a determinar. Honorario fijo no hay, sino que se les da el 100% de taquilla, eso en los eventos en Pura Vida. Lo que son producciones fuera de pura vida, como el festival ´´Nuevos vientos´´, se buscan sponsors o alguien que ponga la plata para los gastos de sonido y toda la técnica y cache(gastos) de la banda(s) que tocan en el festival.
2. Si, conocemos la ley, por lo general se vino acomodando en los últimos 2 años. No hay necesidad de recurrir a un cupo femenino porque hay un montón de bandas femeninas e indirectamente lo cubrís sin necesidad de estar pensando en el cupo femenino. Si, creció la participación de mujeres músicxs en los ciclos y festivales. Creció por una cuestión no solo de la Ley de cupo femenino, sino que también aparecieron un montón de bandas después de la pandemia, llámese femenino, trans, etc.

Entrevista Nico ´´Alihuen´´

1. El arreglo con les musiques es al bordereaux , alihuen percibe el 10% en concepto del alquiler de equipos y comida y consumiciones para les artistas.
2. Conocemos la ley y se cumple en el marco de las producciones de Alihuen como lo es el ciclo Resonante.

Entrevista Ciudad de Gatos

1. El acuerdo con artistas cuando realizan fechas en cdg es el 100 % de la taquilla, más técnica, iluminación y sonidista que ponemos nosotrxs .Tmbien brindamos comida y bebida para todxs lxs integrantes. Y en otras fechas que producimos nosotrxs se paga cashe congeniado entre las partes
2. Si!. En nuestro caso la ley es anterior a nuestro inicio de producción de festivales. La tenemos en cuenta para algunas programaciones, aunque por lo general esa paridad se da naturalmente. Solo cabe recordar los line up de los últimos festis AiRE donde las mujeres y disidencias fueron protagonistxs (Ibiza pareo, Valentina spirito, la puta ama, Carmen sanchez viamonte, electrochongo) y ninguno de estos casos fueron seleccionados por cuestiones de género sino meramente artística.

Conclusiones

Vinculando nuestras primeras hipótesis con las entrevistas realizadas, lo investigado en este trabajo, y la bibliografía y cursada del seminario, hemos concluido en las siguientes ideas:

1): Sobre las relaciones laborales de músicxs empleadxs y contratadores empleadorxs, en diferentes estratos sociales de la Ciudad de La Plata: De las entrevistas, podríamos hacer diferenciaciones y puestas en común con respecto a muchas cosas. En la entrevista de Victoria, en la respuesta a la pregunta 1, podemos ver que es recurrente y normal, en los ámbitos donde estaba ejerciendo, trabajar sin un piso mínimo de dinero dictado y respetado; “trabajar con acuerdos verbales, con venta de entradas, o a la gorra”. Y esto es validado por ella misma también, diciendo que por la poca experiencia tenida y que recién empezaba a salir a tocar a lugares, no le parecía del todo incorrecto.

Si bien es lógico a simple vista lo que Victoria dice, podemos relacionar este conjunto de ideas al texto de Gullermo Quiña “*Culturepreneurship y condiciones del trabajo en las industrias creativas. Una aproximación a partir del caso de la música independiente”*, (citado en la bibliografía) y ser críticxs buscando otras alternativas para visibilizar su condición de trabajadorx.

Se puede ver cómo hay una lógica propia de lx músicx estudiante, no recibido, o “todavía no famoso o consagrado”, de comparación o similitud con la de “un empresario emprendedor”, (“en un primer momento con su empresa y utilizando su fuerza de trabajo por todavía no poder eco-

nómicamente usar la fuerza de trabajo ajena"). Es decir, si bien es lógico que una persona que tenga años de experiencia en "x" rubro, gane más que una que recién empieza a trabajar, en vez de exigirse un mínimo sueldo base para luego ir sumando valor por años de experiencia, directamente se normaliza que no tenga valor remunerativo el trabajo. O sea, que no sea considerado su trabajo como trabajo en sí. La diferencia es que las condiciones económicas generales de un artista músicx estudiante no son para nada comparables a las de un empresario emprendedor.

Además de que en lo económico no sea comparable el empresario emprendedor con un artista que comienza su trabajo en diferentes ámbitos, estas lógicas de trabajo tienen que ver con un proceso de flexibilización laboral neoliberal a escala global, en las cuales lxs artistas son de los más afectadxs, se vuelven trabajadorxs "creatives" (Quiña), y toman el roll necesario del "emprendedorismo forzado" (en breve explicaremos qué esto, también tomado del texto de Quiña) que podemos ver en esta entrevista, para sobrevivir en el mercado laboral, o para subsistir.

En otra entrevista vemos una respuesta similar que viene al caso, la de Sofía en la pregunta 1: también habla de que (si bien ahí sí recibieron un monto, pero considerándolo muy inferior al valor de su trabajo) la decisión por la que tocaron fue la masividad del evento: vemos a les músicxs tomando decisiones en una economía que en general, en vez de dar protección a les trabajadores artistas, estos se dejan a un "libre criterio" (que termina respondiendo a los intereses del mercado) de que sea más valorado un músicx por la cantidad de gente que lo vaya a ver y no por su condición de trabajadorx.

Emprendedorismo forzado (Quiña): Este roll o figura de "emprendedor" con respecto al artista específicamente, es "forzado" porque no es su elección, sino que necesariamente tiene que hacerlo para subsistir.

Además, podemos ver en las entrevistas de Victoria y Manu el integrante de la Santa Juana, que lx artista toma lógicas autogestivas relacionándose con otrxs músicxs y trabajadorxs de la cultura para apoyarse mutuamente, trabajando horas extra, creando y produciendo (relacionemos con la autoexplotación, concepto de "precarización de sí" de Quiña), y tomando decisiones que según Quiña podrían ser acordes a la economía neoliberal. Sin embargo, en breve ahondaremos con respecto a la figura de músicxs autogestivxs y quizá no concordemos con la visión de Quiña en ciertos aspectos.

Estas dinámicas de trabajo que vemos mayoritariamente en las entrevistas, se dan sin apoyo o regulación reglamentada por ley que se adapte a esta figura de músicxs y actualice época y contexto: la ley 14.597 del ejecutante musical, NO está reglamentada, y no responde a los intereses ni comprende las tan diversas figuras de músicxs del presente. Tampoco tiene perspectiva de género, y hay más críticas que podrían hacerse, como debatimos en clase en este seminario. Es por eso que se derogó su implementación, que duró tan solo un año, de 2005 a 2006, a pedido de músicxs muy influyentes y que representaban a una gran porción de lxs músicxs del país, los cuales no eran representados ni beneficiados por esta ley. Se creó también una comisión técnica, para actualizar la ley y adaptarla y completarla, pero esta última nunca se activó realmente.

También, en la mayor parte de las entrevistas, con respecto a la pregunta 1, (exceptuando a Sofía) podemos ver que, si bien los contratos en lugares pequeños entrevistados suelen ser de palabra, sin papel, o diferentes a un contrato como del que habla Renata con el Teatro Ópera, terminan siendo mayoritariamente los más convenientes para lxs músicxs entrevistadxs, que podrían representar más a un sector de músicxs autogestivxs. Por ejemplo, en las entrevistas a Mario de Pura Vida, a la persona encargada de Ciudad de Gatos, y a Renata hablando de Ciudad de Gatos, en donde hablan de que lx artista se lleva el 100% de la recaudación, es mucho más beneficioso para un artistx autogestivo y con pocos recursos económicos, con un público no muy grande, que firmar un contrato con el Teatro Ópera, en donde se deben respetar determinados porcentajes, como los que detalla Renata en su entrevista.

En esta última entrevista, Renata habla de que el Teatro Ópera se "alquila"; organiza eventos

determinada productora, no exactamente el Teatro en sí; unx tiene que ir a promocionarse y pedir tocar porque desde el mismo Teatro no llamarían a artistas o no formularían una agenda propia, sino que en todo caso esto lo harían las productoras.

Entonces se puede intuir (si bien no adentramos en detalle al momento de hacer la entrevista), por lo menos en los eventos que ella fue partícipe, que el contrato del Teatro Ópera tiende a ser más parecido a un Contrato de Locación de Servicios, (CLS), en vez de un Contrato de Trabajo (CT). Es decir, se omite la relación de dependencia que diferencia estos dos contratos: se omite la subordinación de lx músicx trabajando y beneficiando a la administración del Teatro Ópera. Entonces, lx músicx trabajador, no es considerado como trabajador, y no es valorado su trabajo. Además de que no goza de los derechos de un CT en comparación de un CLS.

En síntesis, entonces con lo presentado sobre las relaciones laborales de músicxs empleadxs y contratadores empleadorxs, en diferentes estratos sociales, percibimos ciertas contradicciones.

Según Quiña, la autogestión en general estaba atravesada y reproducía dinámicas, ideas y prácticas flexibilizadoras con respecto a lxs trabajadorxs autogestivxs. Sin embargo, exceptuando en la entrevista de Sofía, los bares pequeños y centros culturales se vieron aquí más convenientes para lxs músicxs autogestivxs, por la cuestión de que, si bien el acuerdo era de palabra, estos últimos se llevaban el mayor porcentaje de dinero. También vimos las perspectivas autoexplotadoras que podemos tener lxs mismes músicxs (o técnicos de grabación además, como en nuestro caso) con respecto a nuestro trabajo, y romantizar tanto nuestros objetivos y realización, que ponemos por debajo las condiciones mínimas laborales que debe gozar unx trabajadorx. También vimos la No reglamentación de la Ley del ejecutante musical 14.597 y su deuda con respecto a la regulación de los derechos de lxs músicxs. Entonces, podríamos decir que, debido a todas estas contradicciones, al poco apoyo de las leyes y el estado, y al viraje ideológico y práctico hacia lo neoliberal a nivel global, y la consecuente complejización de la lucha de lxs trabajadorxs, hay que seguir buscando herramientas y deconstruyendo ideologías para que se validen a lxs músicxs como trabajadores, y a nivel general como trabajadorxs a todxs lxs artistas.

Podríamos diferir con Quiña con respecto a la autogestión, que puede haber de diferentes maneras, cooperativamente, diciendo que en realidad también es en respuesta a un vacío legal y al poco apoyo del estado y su valoración de lxs músicxs como trabajadorxs. Y que probablemente desde esta misma se puede organizar y luchar para que en un futuro lo más cercano posible, se reglamente una Ley por parte del estado que ampare a lxs músicxs como trabajadorxs, y que atienda las necesidades actuales de lxs músicxs. Como por ejemplo reformar la Ley 14597 para adaptarla a nuestro contexto social y en beneficio de lxs músicxs trabajadorxs.

Para finalizar con este punto, proponemos que haya un apoyo general de la sociedad y así seguir trabajando y luchando para que haya un cambio por parte del estado, para tener una nueva Ley 14597 que contemple todas las necesidades que amparen y otorguen los derechos y la condición de trabajadorxs a lxs músicxs. Así también culturalmente se visibilice a lxs músicxs como trabajadorxs, que se valore nuestro trabajo como cualquier otro y gocemos de los mismos derechos.

2): Sobre la Ley de cupo femenino y la experiencia de lxs entrevistadxs con respecto a este tema:

En las entrevistas hay muchas perspectivas, unas coincidentes y otras más críticas. En común, tanto de músicxs empleadxs como de empleadorxs, la respuesta en cuanto a si habían notado cambios desde que se implementó en 2019 la Ley de cupo femenino y acceso de artistas mujeres a eventos musicales nº 27539, fue que sí los había generado, y había más paridad de género en donde debía cumplirse; esto confirma parte de nuestra hipótesis que planteamos al principio del texto. Sin embargo, en cuanto a las respuestas de lxs músicxs empleadxs, hablaban también sobre ámbitos específicos: que según el lugar y contexto del festival, algunas veces se cumplía y otras seguían apareciendo mayoritariamente proyectos conformados por hombres: por ejemplo, cuando Renata habla desde su experiencia y carrera, y mencionando al ámbito "Indie", "cool", platense en general, dando a entender que están al tanto de lo que sucede y

en constante movimiento actualizándose, y los festivales suelen cumplir perfectamente la ley. En cambio, contrariamente, Sofía también desde su carrera y experiencia, habla de que sigue habiendo eventos masivos en los que debería cumplirse esta ley, y sin embargo no se hace.

Con respecto a los lugares empleadorxs, mayoritariamente a quienes entrevistamos hablaban de su lugar de trabajo y no en general. Y si bien algunxs dijeron que sí implementaban la ley y notaban grandes cambios en sus festivales respectivos, también hubo otrxs que mencionaron que al momento de crear agendas, a veces no tenían que pensar en la Ley de Cupo porque dado el progreso y la lucha de las mujeres músicas, y la implementación de la Ley de Cupo desde 2019, ahora había más proyectos musicales de mujeres y disidencias, y por esta razón se armaba equitativamente el festival con respecto al género, de manera casi sin pensarlo.

Aquí es de vital importancia el siguiente punto para nuestra conclusión, y es lo central y más importante de la misma: El logro de la paridad de género en festivales y eventos musicales, así como el logro de la implementación de la ley de cupo femenino, la hicieron y la siguen dando a través de su lucha, las mujeres. No es que fue una idea del estado primeramente. Es decir, en las perspectivas de lxs empleadorxs, por ej: tanto Ciudad de Gatos como Mario de Pura Vida, se menciona que esta paridad a partir de la Ley de cupo femenino sancionada en 2019, ha aumentado a tal punto, han aumentado los proyectos de mujeres y disidencias de tal manera que, según dicen lxs entrevistadxs, ya sin siquiera pensar tanto en la paridad de género, ésta se da y se cumple la Ley de cupo naturalmente.

Esta es la señal rotunda de lo que ha logrado la lucha, porque antes de esta Ley pasaba todo lo contrario. Además, es la confirmación de los datos recopilados en los informes hechos por el INAMU, mostrado antes en el marco teórico que hicimos. Sin embargo, no todas las entrevistas fueron tan optimistas. Sofía menciona que, en eventos incluso más masivos, siguen triunfando las mismas bandas conformadas por hombres de siempre. Y esto lo podemos pensar también en los roles asignados en estas bandas, en cómo puede todavía haber pocas mujeres y/o disidencias, y encima si lo hay son probablemente las cantantes, y tienen un grupo de hombres atrás que tocan los instrumentos armónicos y percusiones. Esto lo charlamos en muchas clases del seminario. Así como también las situaciones con técnicas sonidistas mujeres y disidencias, en las cuales los hombres constantemente las ponen a prueba, les ofrecen ayuda sin parar como si no pudieran resolver situaciones, hacen chistes a sus espaldas, las sexualizan, y un largo etcétera de actitudes machistas. Esto lo vimos con ejemplos en los videos vistos respectivos a este tema en las clases, y si bien hubo grandes avances con respecto a estas situaciones para que ya no se reproduzcan, basta con buscar ámbitos no tan “indie” o de universitarixs de La Plata para ver cómo siguen sucediendo. (Aunque en estos ámbitos también pasan, incluso por los hombres que dicen estar “re deconstruidos”).

Además de lxs músicxs mismxs (y eventos y con lxs artistas en general comprometidxs) que hacen ámbitos en donde quizá más se ha visto los avances con respecto a la paridad de género, hablemos también de los cargos que participan de los eventos musicales y la publicidad de lxs músicxs, como mánagers, organizadores de eventos, dueños de locaciones grandes, en donde mientras más arriba esté el cargo, menos paridad de género hay. El llamado “techo de cristal”, que como mencionamos anteriormente en el marco teórico, volvemos a mencionar aquí. Así como entre todas las otras injusticias, reside también la brecha salarial, en donde por cargos de igual valor, se le paga menos a una mujer o disidencia que a un hombre.Hablando también con respecto a la lucha y organización de las mujeres músicas e investigando, mencionamos entre otras organizaciones a la Agenda de Género que las mujeres músicas y el INAMU hicieron a partir del 2018, llevando a cabo logro tras logro: como la encuesta nacional mujeres de la música; los foros que alcanzan a todas las regiones del país; y hecho el primer informe de Género y Música, el Relevamiento artístico de la actividad musical: Análisis del Registro Único Nacional de personas músicas con perspectiva de género. Citamos un vídeo respecto a la Agenda de Género en la bibliografía.

Para finalizar, la confirmación del funcionamiento y los resultados de la Ley de cupo femenino en las entrevistas fue en general rotundamente sí. Sin embargo, por supuesto que aún estamos en una transición y falta todavía, como vimos en la entrevista de Sofía y Renata, hablando de cómo cambiaba el cumplimiento de esta ley dependiendo los contextos de los festivales. Así como también dependen algunos géneros, como lo detallado en el cuadro del informe del INAMU utilizado en nuestro marco teórico, en donde se cumple la Ley de Cupo pero con el mínimo por ciento (en folklore y popular, por ejemplo).

Referencias

Silguero Correa, F. (2012). *El Estatuto del Ejecutante Musical (Ley 14.597): Vigencia de la norma y necesidad de reforma. Revista Derecho del Trabajo, 1*(1). Ediciones Infojus.http://www.infojus.gov.ar/_pdf_revistas/DERECHO_DEL_TRABAJO_A1_N1.pdf

Bulloni, M., Justo von Lurzer, C., Liska, M., & Mauro, K. (2022). Mujeres en las artes del espectáculo: Condiciones laborales, demandas de derechos y activismos de género (Argentina, 2015-2020). *Descentrada. Revista Interdisciplinaria de Feminismos y Género,* 6(1), e161. En Memoria Académica. Disponible en: https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.13773/pr.13773.pdf

Eckmeyer, M. (2019). La historia de la música como cultura afirmativa. Variaciones musicales sobre Herbert Marcuse. *Arte E Investigación*, (15), e018. https://doi.org/10.24215/24691488e018

Quiña, G. M. (2018). Culturepreneurship y condiciones del trabajo en las industrias creativas: Una aproximación a partir del caso de la música independiente. *Revista Latinoamericana de Estudios del Trabajo*, Asociación Latinoamericana de Estudios del Trabajo.

Congreso de la Nación Argentina. (1958). *Ley del Ejecutante Musical, 14.597*. http://www.argentina.gob.ar/normativa/nacional/ley-14597-106501

Congreso de la Nación Argentina. (2019). *Ley de Cupo Femenino y Acceso de Artistas Mujeres a Eventos Musicales, 27.539.* http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/330000-334999/333518/norma.htm

LA FIGURA DE EMPRENDEDOR EN LA ACTIVIDAD DEL DJ
Reflexiones acerca del rubro y la necesidad de crear espacios colectivos

Alejo Madrid - Gisela Magri

Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Artes

Resumen

Este trabajo consiste en el análisis de la actividad de Disc Jockeys (en adelante DJ) partiendo de la experiencia del DJ Juan Cruz Marquez en la ciudad de La Plata. A través del relato de su experiencia en el rubro, su trayectoria y sus objetivos, se reflexiona en relación a la figura de emprendedor, la especificidad del trabajo artístico en tanto fenómeno social y la creación de ciclos autogestivos como espacios de visibilización y subsistencia. Determinado como un trabajo colectivo, se deduce la importancia de los actores sociales que permiten la eficiencia para con la actividad y el rol determinante del público.

Palabras clave

DJ, trabajo, emprendedor, ciclos, subsistencia.

Introducción

Juan Cruz Marquez es un músico, productor y DJ que actualmente reside en la ciudad de La Plata. Sus comienzos musicales remiten desde muy temprana edad y ha pasado por diversos proyectos musicales tales como solista, bandas de rock y de folclore. A mediados del 2021 comenzó su carrera como DJ de música electrónica tocando principalmente los géneros Progressive House y Melodic Techno, participando de distintos eventos, ciclos y compartiendo cabina con diferentes DJs y productores como Mayro, Varese, Come to me y demás. En 2022, junto con otros productores y DJs creó las productoras “INTRA” y “11.11”, la primera de ellas realiza diversos eventos multidisciplinarios y festivales relacionados con la cultura electrónica, las artes escénicas y el arte digital. La segunda, es una productora de música y entretenimiento que realiza eventos con otros ciclos y artistas, algunos de ellos por ejemplo Daniel Melero, Eze Ramirez, Emiliano de Marco y otros. Un año después, creó su ciclo “Behind Me”, en el cual es residente y sobre el cual me interesa indagar para los fines de este trabajo. Luego de esta breve introducción sobre las experiencias y recorridos de la persona a entrevistar, transcribo algunas de las respuestas a las preguntas realizadas.

Entrevista

En un primer bloque, conversamos sobre su trabajo poniendo en foco lo personal, es decir, el tipo de remuneración recibida, los gastos, la organización y demás cuestiones que conlleva el trabajo como DJ. Asimismo, en un segundo bloque se aludió al trabajo colectivo, la participación de productoras y más precisamente la creación de un ciclo musical autogestivo. Las preguntas en relación a esto fueron:

Al momento de recibir una oferta de trabajo, ¿qué consideras al armar un show y su respectivo presupuesto? ¿Cuáles son tus requisitos y si se cumplen o no?

En términos formales, ¿el trabajo tiene algún sustento legal o necesitas la intervención de terceros? ¿Qué tipos de contratos operan en el rubro?

Marquez comenta: *"Al armar un show hay varios aspectos que considero, obviamente la parte artística, selección musical de acuerdo al criterio estético que elijo para la ocasión, o que la ocasión impone en varios casos, como el vestuario por ejemplo. Respecto al presupuesto, tengo en cuenta la cantidad de tiempo que me lleva armar los sets como los armo, generalmente estoy todos los días seleccionando nueva música y los últimos días antes del o los eventos la descargo, ordeno y hago la selección final. La cual suele ser lo que más tiempo lleva hasta practicar diferentes formas de mezcla, climas y variaciones que puedo aplicar. También el tipo de show en el que voy a participar, no es lo mismo un festival o fiesta de una productora grande ya consolidada a la de una que recién empieza, o la de algún evento más particular que no tenga la banca que otros si. Otro de los puntos a tener en cuenta es el momento en el que toco, no es lo mismo estar abriendo una fecha para otro artista que ser el artista principal, en este último caso, siempre será un poco más ya que el evento en sí gira en torno a la imagen y presentación de uno mismo, por ende es más caro.*

Respecto a si los puntos anteriores se cumplen, la verdad uno siempre está en la lucha porque así sea, siempre negociando y tratando de llegar a lo mejor para uno, sin lastimar a lxs demás, pero no siempre se cumplen y la mayoría de las veces terminamos cobrando menos o tocando en condiciones que no son óptimas.

Este trabajo tiene el sustento legal que tienen la mayoría de los músicos o artistas del rubro, sobre todo si las producciones que suenan son propias del artista, aunque en muy pocos casos eso sirva. Respecto a contratos, en muy pocos lugares y/o eventos suelen tenerlos, los casos más puntuales que recuerdo al momento son festivales o eventos organizados por organizaciones estatales o instituciones formales con todos sus ingresos y movimientos declarados. Los demás, boliches, fiestas o cualquier otro tipo, en su mayoría no trabajan con contratos, a no ser con artistas internacionales o nacionales grandes que ellos mismos ponen su contrato como condición para la contratación.

Se puede concluir entonces, que se autorregula el trabajo como DJ y establece cierta libertad en el, es decir, si bien se considera el tiempo que demanda el armado de un show y el tiempo ejecutado que este implica, también se valoriza el tipo de evento y el lugar que ocupa en el *Lineup.* No hay ningún mínimo o máximo que determine la actividad. A su vez, en cuestiones formales, tampoco hay una regulación del trabajo. Esta flexibilidad laboral y la indeterminación de los tiempos de trabajo, son algunas de las dimensiones que involucra la actividad artística, ocupando "*un rol central en los mecanismos del capitalismo postfordista para la explotación de la vida y la producción de valor.*" (Del Marmol, Basanta, 2020, pp 299).

Luego, en el segundo bloque conversamos con respecto a su ciclo y la productora INTRA, las preguntas fueron: ¿qué te llevó a la creación de "Behind me"? ¿Cuáles son los objetivos personales y para con el ciclo? ¿Tuviste que aprender herramientas por fuera de lo musical, más ligadas al contenido audiovisual, al marketing y a las redes sociales, por ejemplo? ¿Cómo es la relación con otros sujetos que trabajan en la organización y la producción?

En base a esto último, ¿de qué manera se organizan, si es que las hay, las cuestiones más formales o legales de un ciclo autogestivo en tanto productor cultural del mismo? ¿Qué tipos o formas de contratación hay?

El entrevistado responde:

"Behind me fue creado en base a la necesidad de un espacio de residencia donde poder tocar y plasmar las ideas que en otros lugares no entran. Al ser mi ciclo propio, tengo la libertad de probar y hacer cosas que quizás en otros ámbitos, como por ejemplo INTRA, productora de la que formo parte con 7 personas más, no pude, sobre todo por tener que llegar a acuerdos con otrxs y que esas ideas se terminan deformando. En la mayoría de los casos esto último nombrado resulta para bien, aunque a veces muchas de estas cuestiones quedan pendientes en mi y por eso las intento plasmar en Behind me.

Los objetivos personales, aparte de los antes nombrados, son generar un espacio cuidado y con una curaduría fina en el cual la gente confíe y se sienta identificada, ya sea desde lo artístico o desde lo humano. Teniendo en cuenta esto, desde lo personal usarlo como dije antes como un lugar de residencia donde tocar y hacer mis presentaciones bajo el concepto que yo elija, por ende bajo toda la dirección de arte que se adapte a lo que yo toco, usando el ciclo también como trampolín para poder llegar a gente que antes no, o para generar material personal, etc.

Tuve que aprender varias herramientas que antes no tenía en cuenta, tanto para Behind me, para INTRA, como para mi carrera personal. Hoy en día el marketing digital, las redes sociales y todo lo relacionado es sumamente importante ya que el 90% o más de la difusión está ahí, así como el perfil de presentación de artista de cada unx, el registro de los eventos que participe y demás. Al igual que en cualquier aspecto de nuestra carrera, hay cuestiones más técnicas como las antes nombradas, o las herramientas que uno aprende y usa respecto a redes y demás, y hay otras donde se les puede dar un enfoque más artístico y disfrutarlo casi tanto como la música, como por ejemplo generar material de fotos o videos, donde intento plasmar la estética que siento y el concepto que estoy queriendo transmitir, ya sea desde la estética del ciclo o de INTRA, desde la música, temática de la ocasión, etc.

La relación con las otras personas que forman parte va de acuerdo al tipo de evento o mi participación en él, no es lo mismo un evento en el que me contratan para tocar y ya, como un evento organizado por mi o por una de mis productoras. En este último caso, la relación con el personal es mucho más fluida y directa ya que hay miles de decisiones en conjunto, estéticas, técnicas, etc., y que sin una comunicación mutua serían muy difícil de ejecutar. Todo esto, siempre respetando el lugar de cada uno y confiando en que cada cual sabe lo que hace, por algo está en el puesto, y dando así lugar a la creatividad y el juego, cuestiones sumamente importantes para favorecer lo artístico.

Respecto a cuestión de declaraciones de ingresos y organizaciones legales, hace ya unos meses con INTRA estamos registrados como un cooperativa, teniendo así la posibilidad de facturar, y trayendo consigo todos los beneficios de estar registrados en el estado como una cooperativa con la posibilidad de realizar eventos, contratos, etc. Por lo tanto, si se requiere de cuestiones legales, ya sea gestionar contratos, contratar artistas internacionales, declarar ingresos, etc. lo hacemos a través de INTRA por todo lo antes nombrado. Esto también aplica para Behind me, si necesito hacer cualquiera de estas cosas, lo hago a través de la cooperativa INTRA. En caso de no necesitar, ya sea porque el lugar donde se realiza el evento es más chico entonces no hay tanta facturación, o porque es con artistas conocidos que se hace todo de palabra, directamente se hace sin facturar más que lo que el mismo venue declara como movimientos dentro de su espacio."

De este relato me interesa destacar varias cuestiones, como la necesidad de crear un espacio de residencia (y/o subsistencia me atrevo a decir), la idea de trabajar colectivamente en la toma de decisiones para cumplir con los objetivos y la realización del trabajo en sí (funcionando como una cooperativa), y la inevitable tarea de aprender y utilizar de herramientas más ligadas al marketing digital para poder visibilizar y sostener la actividad. Se observa, nuevamente, el carácter flexible que requiere el trabajador y la excesiva libertad creativa que se transforma en una dependencia de obligaciones y tareas.

La figura de emprendedor

Según Guillermo Quiña (2016), el concepto de la figura de emprendedor está asociado a aquellas actividades y comportamientos que emplean los trabajadores culturales en el ámbito de la gestión cultural en las políticas de las llamadas "industrias creativas" bajo la lógica de una gestión de índole privada. Esto hace referencia en parte al propósito económico de la cultura que ha ido tomando en los últimos años, como aquel carácter de emprendedor que los trabajadores y productores culturales independientes toman con el fin de generar recursos económicos pese a su contribución a la cultura en términos artísticos o estéticos.

Estos comportamientos de alguna u otra manera son tomados por la mayoría de los trabajadores y productores artísticos, sean independientes o no, como por ejemplo las y los DJ, estas prácticas y conductas se observan precisamente a la hora de armar un ciclo independiente de música. Es decir, la creación de un movimiento cultural autogestivo como un evento con una propuesta musical y una estética en particular, en donde se toman decisiones en base a la música, que artistas se presentan, la conceptualización y la puesta en escena, con fines en un primer momento de esparcimiento cultural pero también con un interés económico. Estas cuestiones están caracterizadas por tener un tipo de funcionamiento como una pequeña empresa independiente, la cual se mantiene y regula pese a su propio esfuerzo y en gran parte a la necesidad de crear y habitar un espacio para poder emplear la propia actividad artística. Entonces, por un lado, está la cuestión artística, la promulgación de cultura, la relación con el mercado y el beneficio económico, pero por otro lado, como una forma de visibilidad y mecanismo de subsistencia. Quiña (2020) indica lo que dice Oakley (2014) como una suerte de última opción que los artistas y trabajadores de la cultura en general, en el contexto de las industrias culturales y creativas, toman para poder sostener su actividad. Dice: ..."*son trabajadores forzados al cuentapropismo con contratos a término, inestables y fuera de los convenios que regulan la actividad. En otras palabras, es una estrategia de supervivencia antes que una pequeña inversión privada por parte de los trabajadores culturales*." (Quiña, 2020, p 206).

Trabajo colectivo

Unas de las preguntas realizadas a Juan Cruz Marquez, fue en relación a qué tipos de conocimientos tuvo que aprender por fuera de lo musical. La respuesta estuvo orientada a herramientas más de marketing digital, que no tienen que ver con la música, pero que de alguna manera hoy en día, con las redes sociales, las plataformas digitales y la globalización en sí, son más que necesarias para subsistir en el mercado musical.

La contratación de personas de otros ámbitos artísticos y disciplinas, tales como dirección de arte, fotógrafos, técnicos y demás que menciona Marquez en la entrevista, lleva a analizar otro de los aspectos que entran en juego en la actividad de DJ: el aspecto social. En una primera instancia, el trabajo de DJ pareciera ser extremadamente individualista, es decir, si uno piensa el hecho en sí, es sólo una persona con un *pendrive* y una gran biblioteca de música la cual tras su desempeño como trabajador, recibe la totalidad de una remuneración. A su vez, en la mayoría de los casos crea un ciclo y toma un rol más de productor, y por supuesto, la imagen y posición escénica que toma frente a una multitud. Sin embargo, resulta imposible pensar en la efectividad de un trabajo tan libre en tales condiciones sin tener en consideración el trabajo de otras personas. Es cierto que, de alguna forma o en comparación con otros trabajos presenta una mayor libertad y por ende una flexibilidad mayor, pero la diferencia está principalmente en que, en muchas ocasiones, se trata de un evento que necesita si o si la comunicación mutua entre pares y la intervención tecnológica con sus respectivas personas especializadas en ella. Es importante mencionar que aunque parezca obvio, la tecnología es el principal eslabón de este rubro. Sin ella, sin los equipos profesionales de gran fiabilidad sonora, los equipos para tocar y los equipos de luces y aquellos ligados más a la puesta en escena, involucran un personal especializado y distintos roles en ellos. El movimiento cultural de la música electrónica necesita

de dispositivos, son indispensables tanto el sonido como las luces, y sus respectivos operadores.

Del Marmol y Basanta, en el texto "*El arte no paga*" (2020), mencionan algunas revisiones hechas por diferentes autores y autoras en base a la especificidad del trabajo artístico como un fenómeno social. En síntesis, identifican cinco aspectos que en el trabajo de DJ y la creación de un ciclo musical autogestivo se puede observar. A saber, es un trabajo que funciona como *medio* para la participación en el mercado, un mecanismo de habilitación de quienes lo hacen y, a medida que aumenta el público que asiste y demás, es visto como un *proceso formativo* que implica el *reconocimiento* de los actores sociales involucrados. Es un evento que implica la creación de un espacio para la *integración social* y como generador de *relaciones sociales*. En el cual, el o la DJ, aquel artista en la escena que interactúa con el público, reacciona e improvisa en la música dependiendo de la respuesta de la audiencia. Gaimaro (2023) en su publicación "*Trayectorias juveniles en torno a la música electrónica*" hace mención a esto: "*La improvisación es un elemento importante para comprender esta performance, ya que permite al DJ cierto margen de flexibilidad para adaptarse al espacio y público en el momento. Esto permite construir y reconstruir el set de acuerdo al ánimo de la gente, resolver imprevistos propios de toda performance, resolver problemas técnicos de manera rápida y eficaz." (Gaimaro, 2023, pp. 10).*

Algunas conclusiones

En este trabajo se revelaron algunas cuestiones que se desprenden de la actividad del DJ. Por un lado, la figura de emprendedor que optan los productores y trabajadores de este rubro es, más que una decisión a modo de microempresa, una necesidad a modo de subsistencia. En la cual, la creación de un ciclos autogestivos funcionan como herramientas que necesitan de una propuesta estética, en donde la diferenciación genera una identidad en la escena musical para el reconocimiento por parte del público. Por otro lado, se reflexiona sobre el trabajo artístico como un fenómeno social en donde diferentes sujetos sociales hacen la efectividad del rubro, siendo así necesariamente un trabajo en conjunto. Incluso, se mencionó que es indispensable para la actividad la participación del público. Es tan protagonista como lo es el o la DJ, el sonido y el/la Video Jockey (artista visual que se encarga del control de luces y proyectores), ya que si no hay interacción o respuesta, el trabajo no cumple las expectativas y las críticas negativas aumentan. Aquí está el desempeño del trabajador, a través de la improvisación, reconocer al público y cuál es su demanda, hacer un equilibrio entre sus gustos personales musicales y lo que exige la multitud.

Se hizo mención de las y los VJ, trabajo que ha ido profundizando y tomando una responsabilidad mayor en la actividad en los últimos años, quizás las nuevas tecnologías, herramientas y la necesidad de crear contenido visual, pese a la multiplicidad de imágenes que impulsó la pandemia Covid-20, han sido determinantes para ampliar las posibilidades y los métodos del lenguaje visual. Estos interrogantes quedarán para futuros estudios.

Referencias

Del Marmol, M., & Basanta, L. (2020). *El arte no paga: Reflexiones sobre el trabajo artístico en el contexto del capitalismo contemporáneo*. En Trabajo y Sociedad, Núcleo Básico de Revistas Científicas Argentinas (Caicyt-Conicet), N° 35, Vol. XXI, Santiago del Estero, Argentina.

Guadarrama Olivera, R. (2014). *Multiactividad e intermitencia en el empleo artístico. El caso de los músicos de concierto de México*. En Revista Mexicana de Sociología, 76(7), 7-36. México.

Gaimaro, T. (2022). *Trayectorias juveniles en torno a la música electrónica. Un acercamiento al circuito autogestivo de DJs y productores musicales platenses*. XI Jornadas de Sociología de la UNLP; Sociologías de las emergencias en un mundo incierto.

Quiña, Guillermo (2018) - *Culturepreneurship y condiciones del trabajo en las industrias creativas. Una aproximación a partir del caso de la música independiente*.

DINÁMICAS DE LAS RELACIONES LABORALES EN EVENTOS AUTOGESTIVOS
Estudio de caso del evento en “La Maga, Club de Arte”

Camila Marino - Nicoletti Adriel - Gisela Magri
Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Artes

Resumen

En el presente trabajo de investigación, exploraremos las dinámicas de las relaciones laborales que se desarrollaron durante un evento autogestivo programado para el 21 de junio de 2024 en La Maga, Club de Arte. Este evento fue organizado por los proyectos musicales Manu Stoichevich, Agus Acu y Ecliptika, en colaboración con el propietario del establecimiento. Se analiza cómo las responsabilidades y beneficios se distribuyen entre los músicos y el espacio cultural, y cómo estas relaciones afectan la equidad laboral y económica en el ámbito cultural. El evento mostró una distribución desigual de tareas: los músicos se encargaron de la promoción, venta de entradas y gestión del sonido, mientras que el propietario proporcionó el espacio y equipos. Las entrevistas revelaron que Manu y Agus enfrentan desafíos económicos y organizativos. El trabajo finaliza con una guía para organizar eventos.

Palabras clave

Eventos autogestivos, relaciones laborales, distribución de responsabilidades, comunicación, proyectos culturales.

INTRODUCCIÓN

En el presente trabajo de investigación, exploraremos las dinámicas de las relaciones laborales que se desarrollaron durante un evento autogestivo programado para el 21 de junio de 2024 en La Maga, Club de Arte. Este evento fue organizado por los proyectos musicales Manu Stoichevich, Agus Acu y Ecliptika, en colaboración con el propietario del establecimiento. La investigación se centra en cómo las responsabilidades y beneficios se distribuyen entre lxs músicxs y el espacio cultural, y cómo estas relaciones afectan la equidad laboral y económica en el ámbito cultural.

METODOLOGÍA:

Para llevar a cabo esta investigación, se realizaron entrevistas detalladas con lxs músicxs involucradxs, Manu y Agus, así como con el propietario de La Maga. Se buscó comprender las experiencias y percepciones de cada parte respecto a la organización y ejecución del evento, así como las expectativas y resultados obtenidos.

EL EVENTO:

El evento en La Maga fue concebido y ejecutado de manera autogestiva, con cada parte involucrada asumiendo roles específicos para asegurar su éxito. Los proyectos musicales se encargaron de la creación del flyer promocional, la venta de entradas, el control en la puerta

para gestionar el acceso del público, y la gestión del sonido durante las presentaciones. Por otro lado, el propietario de La Maga proporcionó el espacio físico adecuado y los equipos de sonido necesarios para las actuaciones en vivo. Además, La Maga se encargó de la venta de alimentos y bebidas durante el evento.

Esta distribución de tareas pone de manifiesto una desigualdad evidente en la distribución de responsabilidades y beneficios. Lxs músicxs asumieron muchas tareas cruciales para el éxito del evento, mientras que el dueño del lugar proporcionó el espacio y los materiales necesarios. Sin embargo, en el contexto de eventos autogestivos, esta dinámica puede ser vista como un trato aceptable, donde lxs músicxs tienen la oportunidad de promover su arte y conectarse directamente con su audiencia, mientras que el lugar proporciona la infraestructura necesaria.

ANALISIS DE ENTREVISTAS:
PERSPECTIVAS DE LOS MÚSICOS:

La entrevista a lxs músicxs Manu y Agus develó varios aspectos claves de sus vidas y carreras artísticas. Ambxs comenzaron a considerar la música como trabajo en diferentes momentos: Manu al empezar su carrera en la facultad (9 años aprox.) y Agus hace seis años, ya estando hace tiempo en la facultad, aunque le tomó tiempo entenderlo plenamente.

> *AGUS - No lo terminé de entender como laburo hasta un tiempito después, que empecé a pensar un poquito más las fechas, a vincularme distinto con la gente con la que organizaba las fechas y eso y dije ahh es laburo viste que de afuera no lo tenés siempre claro.*

En cuanto a las ganancias de sus presentaciones, Manu generalmente no obtiene muchas, especialmente en eventos autogestivos debido a los altos costos y viáticos. Agus trata de ganar dinero, pero no siempre lo espera, especialmente en proyectos emergentes. Considera que la organización y producción personal influyen en las ganancias.

Sobre el registro de sus temas, Manu tiene sus obras registradas en SADAIC y está en proceso de registrar el fonograma, mientras que Agus solo tiene registrado el fonograma y no ha completado el proceso de registro en SADAIC.

En relación con los arreglos para tocar en distintos lugares, Manu prefiere que el 100% de las entradas vaya a lxs músicxs, aunque ha tenido acuerdos de diferentes porcentajes y evita los de 50-50 y, si es posible, los de 70-30. Agus también prefiere que lxs artistas reciban el 100% de las entradas, y que eso le sirva para cubrir los gastos. Aun así ha participado en acuerdos donde las entradas anticipadas se reparten entre lxs vendedorxs y las de la puerta se distribuyen equitativamente.

Ambxs enfrentan desafíos en la producción de sus eventos. Manu encuentra un desgaste en organizar eventos y prefiere concentrarse en su arte, aunque reconoce la necesidad de involucrarse en este tipo de tareas debido a la falta de recursos para contratar personal. Agus, por su parte, disfruta la producción, aunque reconoce que esto conlleva un trabajo adicional que puede generar estrés. Aprecia las fechas con cashe porque le permiten enfocarse en la música y no en todas las tareas no musicales.

> ***AGUS:*** *- Para mi lo que hay es un hueco entre el espacio, la persona que hace música, y la persona que produce el evento como que siento que ni el músico ni la persona que tiene el espacio se quiere hacer cargo de la producción -tener los equipos, convocar a la gente, hacer el flyer, difundir- como que siento que es un rol no tan explícito, y yo como música a veces espero que el lugar se haga cargo de un montón de cosas, el lugar espera que yo me haga cargo de un montón de cosas, y en realidad es un tercer rol que nadie está teniendo en cuenta*

> ***MANU**: – A mi me resulta muy desgastante la idea de organizar un evento... yo lidio con eso porque **no me queda otra**, porque es un proyecto mío, del que yo me hago cargo y porque no me da la plata para contratar a toda la gente que en realidad debería estar haciendo lo que una persona autogestiva hace Pero en realidad para mi lo ideal es concentrarme en mi arte del resto de las cosas, en un mundo ideal, no debería hacerse cargo el artista, para nada.*

Manu y Agus reconocen la importancia de generar redes de colaboración y subrayan la necesidad de evitar la explotación dentro de estas redes. Resaltan la importancia de construir relaciones de confianza y organizarse con artistas afines para proyectos autogestivos.

> *AGUS: - Siento que son redes que se van generando con tiempo, pero que no está bueno anclarse en decir justo tengo alguien que siempre me va a hacer precio, porque ahí caes en esto de explotar a tu gente, o sea esa red se vuelve una red de explotación y si se potencia un solo proyecto, una sola parte, no esta bueno.*

Finalmente, establecen sus expectativas y objetivos. Manu no espera grandes ganancias económicas y ve su trabajo como una apuesta a futuro para crecer y establecer redes, manteniendo su sustento principalmente a través de la docencia. Agus valora la creación de redes y colaboraciones, y busca un equilibrio entre trabajo remunerado en la música (clases particulares, docencia, recitales, etc), y crecimiento personal y profesional.

> *MANU: - yo no tengo expectativas de salir ganando plata voy a ganar algo, pero no es el objetivo, y no es algo que me pueda mantener; yo ejerzo docencia paralelamente a esto, y eso es lo que me mantiene esto para nada, esto es una apuesta al futuro, es una ganancia por otro lado la que busco, porque si no sí que me llevaría decepciones en el tema económico es una búsqueda por mi parte de crecer redes, de que la gente que me escucha a mi los escuche a ustedes y viceversa*
>
> *...yo creo que siempre hay que insistir en esto de organizarse, no se si necesariamente de esta romantización de "artistas organizades" todo el tiempo, pero si de artistas afines, con ideas parecidas armar redes afines y un poco forma parte de eso esta fecha para mi también.*

PERSPECTIVAS DEL DUEÑO DE LA MAGA

El propietario de La Maga comenzó a trabajar con músicxs desde el año pasado, impulsado por su deseo de crear un club de artes para la movida artística de la ciudad de La Plata. Siempre deja las entradas a lxs artistas para evitar confusiones y malentendidos, con la condición de que lxs músicxs se comprometan a llevar público. Él proporciona el lugar y el sonido, obteniendo sus ganancias de la venta en la barra.

El propietario entiende que pueden surgir conflictos entre lxs músicos y lxs dueñxs de los locales, ya que "lxs músicxs suelen ser muy exigentes". A pesar de ello, se esfuerza por hacer que la experiencia sea lo más grata posible. Sobre la organización de esta fecha en particular, opina que todo fue "medio caótico" debido a la falta de entendimiento mutuo y a que él se siente sobrecargado con todas las tareas del club.

> *DUEÑO: - Los músicos, naturalmente, tienen sus demandas y necesidades y vamos a decir la posta, sin ofender no?, pero la mayoría son muy exigentes, y a veces eso puede ser un desafío logístico y emocional. Yo intento mantener una comunicación abierta y estar disponible para resolver cualquier problema que surja Pero muchas veces la organización de eventos puede volverse caótica más ahora que ando a mil todo el tiempo y estoy muy estresado estos días esto recién se está armando y hay mucho por acomodar.*

Se maneja con estos tipos de arreglos económicos porque considera que son los más justos. Para tener otros tipos de arreglos y contratar músicxs de forma regular, necesitaría otra infraestructura. Reconoce no estar asociado a otros centros culturales, lo que considera un gasto de energía innecesario.

> *Entrevistadxr: - ¿Estás asociado con otros centros culturales de La Plata?*
>
> *DUEÑO: - No no me puse a pensar mucho en eso. Con todo el desarrollo que tuvo La Maga, no tuve tiempo para más asociaciones. Prefiero concentrarme en lo que logramos hasta ahora acá. Es muy desgastante trabajar con otros espacios igual el barrio siempre es bienvenido al espacio, y de hecho entran gratis siempre.*

UN EVENTO INESPERADO EL DIA DEL RECITAL, SUS CONSECUENCIAS E IMPLICANCIAS.

El día del evento, llovió intensamente y La Maga sufrió algunos inconvenientes edilicios, lo que llevó al propietario a decidir suspender el evento y reprogramarlo para la semana siguiente. Esta decisión generó malestar entre lxs músicxs, ya que no estaban informadxs de que en caso de lluvia el evento se reprogramaría, lo que les obligó a devolver varias entradas.

Luego de reprogramar la fecha, surgió un nuevo inconveniente: el día estipulado (sábado 29 / 6) se jugaba un partido de Argentina en la Copa América. Para adaptarse a esta situación, se decidió proyectar el partido antes del evento musical, lo que corre de lugar el evento musical en sí para transformarlo en otro evento, con otra impronta. Esos siete de días de reprogramación fueron complejos en términos de comunicación entre lxs musicxs y el lugar: El día martes 25, a 5 días del evento, el espacio lanza una difusión para ir a ver el partido, sin anunciar el valor de la entrada, y sacándole el protagonismo al evento organizado por nosotrxs.

La justificación del dueño de la Maga, fue que ese día iba a poder vender más, y que además se había puesto en gasto al alquilar un proyector para pasar el partido. Todas estas decisiones fueron tomadas sin consultarnos a nosotrxs, que a priori éramos lxs organizadorxs del evento. En consecuencia surgió un largo intercambio de mensajes por whatsapp donde nosotrxs expusimos que las condiciones del contrato no eran esas, que no se podía poner el partido de fútbol por encima de la fecha nuestra, ni realizar cambios a último momento sin consultarnos a nosotrxs. Finalmente, aclarada esa situación el evento continuó como estaba previsto.

CONCLUSIÓN

La experiencia descrita en este estudio de caso, revela desafíos significativos pero también oportunidades claras para mejorar las prácticas laborales y colaborativas. La distribución desigual de responsabilidades y beneficios entre lxs artistas independientes y espacios culturales subraya la necesidad urgente de promover una equidad más robusta en torno a la colaboración. Esto no solo mejoraría la satisfacción general y las relaciones de poder, sino que también fortalecería la cohesión y la eficacia de los proyectos culturales autogestivos.

Guillermo Quiña desarrolla en sus trabajos cómo lxs músicxs independientes se ven obligados a adoptar el rol de emprendedores o gestores, individuales o colectivos, de sus propias carreras, asumiendo riesgos financieros y administrativos en un entorno cultural y económico cambiante y altamente competitivo.

A pesar de la narrativa de colaboración y trabajo en red (muchas veces enaltecida por nosotrxs mismxs en la organización de este evento), existe una clara contradicción entre los intereses del capital (propietarios de locales, promotores de eventos) y los derechos laborales de lxs músicxs. La presión para actuar como emprendedores puede ocultar estas tensiones, haciendo que lxs músicxs acepten condiciones laborales deficientes por temor a perder oportunidades de actuación o financiamiento.[1]

Nosotrxs como artistas, para palear estas problemáticas, consideramos la importancia de una comunicación clara y detallada entre todas las partes involucradas, y esto no debe ser subestimado. La falta de información previa sobre la reprogramación del evento generó malestar y complicaciones adicionales, destacando la vital importancia de discutir y acordar todos los detalles posibles para evitar malentendidos futuros. Establecer canales de comunicación transparentes y efectivos se revela como un pilar fundamental para el éxito y la satisfacción de todxs lxs implicadxs en la organización de eventos autogestivos.

Finalmente, la promoción de redes de colaboración basadas en la confianza y el respeto mutuo, evitando las redes de autoexplotación y explotación de pares mencionada por Mariana del Marmol y Leonardo Basanta, emerge como un elemento crucial para el desarrollo sostenible de estos proyectos en el ámbito cultural. Al fomentar relaciones laborales más equitativas y transparentes, se puede cultivar un entorno donde todxs lxs participantes se sientan valoradxs y motivadxs a contribuir plenamente.

En síntesis, aprender de los desafíos identificados en este evento en particular ofrece una oportunidad invaluable para fortalecer las bases de los eventos autogestivos de este porte y avanzar hacia prácticas más inclusivas y efectivas en el futuro.

Como resultado de esta investigación hemos desarrollado una guia propia, para la organizacion y gestion de eventos autogestivos:

Guía para Negociar Eventos Musicales Autogestivos entre Músicos y Dueños de Espacios Culturales

1. Investigación y Preparación:

- **Investigación del Espacio Cultural:** Antes de contactarte con el dueño del lugar, investigá bien sobre el espacio. Conocé su historial, qué tipo de eventos han organizado y cómo son vistos en la comunidad musical.
- **Entendé tus Necesidades y Expectativas:** Definí claramente qué necesitás en términos de condiciones (fecha del evento, acceso a equipamiento técnico, capacidad del lugar, eventual suspensión del evento, viáticos, etc.) y financieramente (cachet, venta de entradas, porcentaje de ganancias, etc.).

1 *Reestructuración productiva e industria cultural: emprendedorismo, independencia y precariedad en los trabajadores de la música en Avellaneda*. Guillermo Quiña. (530 - 534)

2. Contacto Inicial y Propuesta:

- **Iniciá el Contacto:** Comunicate con lx dueñx del espacio de manera profesional. Podés mandar un mail inicial o llamar para coordinar una reunión.
- **Presentá una Propuesta Detallada:** Prepará una propuesta que incluya:
    - Descripción del evento (género musical, bandas participantes, público objetivo).
    - Fecha y horario propuestos.
    - Estimación de asistentes.
    - Requerimientos técnicos (sonido, iluminación, etc.).
    - Propuesta económica (cachet, venta de entradas, porcentaje de ganancias).
    - Condiciones específicas (seguro, seguridad del espacio, horarios de montaje y desmontaje, comida).

3. Negociación:

- **Escuchá atentamente:** Durante la negociación, escuchá las preocupaciones y requisitos del dueño del espacio. Entender su perspectiva es clave para llegar a un acuerdo beneficioso para ambas partes.
- **Flexibilidad y Compromiso:** Mostrate flexible en algunos aspectos negociables, como fechas alternativas o ajustes en términos económicos. La buena disposición de ambas partes es esencial para establecer una relación sólida.

4. Elaboración del Acuerdo:

- **Documentación por Escrito:** Una vez acordados los términos, asegurate de plasmar todo en un contrato o acuerdo por escrito. Incluí:
    - Detalles del evento (fecha, horario, duración).
    - Responsabilidades de cada parte (promoción, equipamiento técnico, seguridad).
    - Aspectos financieros (cachet, forma de pago, porcentaje de ganancias).
    - Cláusulas legales y seguro correspondiente (en caso de que existan).

5. Ejecución y Seguimiento:

- **Cumplimiento de Compromisos:** Asegurate de cumplir con todos los compromisos acordados, como la promoción del evento y el respeto a los horarios y condiciones del espacio.
- **Comunicación Continua:** Mantené una comunicación abierta y constante con lx dueñx del espacio antes, durante y después del evento. Esto facilitará resolver cualquier problema que pueda surgir de manera rápida y efectiva.

6. Evaluación Post-Evento:

- **Feedback y Agradecimientos:** Luego del evento, pedí retroalimentación al dueño del espacio y a las bandas participantes. Agradecé su colaboración y consideración.
- **Análisis de Resultados:** Analizá los resultados del evento en términos de asistencia,

ingresos y experiencia general. Esto te ayudará a aprender y mejorar para futuras negociaciones y eventos.

Consideraciones Adicionales:

- **Aspectos Legales:** Asegurate de cumplir con todas las leyes y regulaciones locales, especialmente en términos de licencias de eventos y seguridad.
- **Resolución de Conflictos:** Si surgen discrepancias durante las negociaciones o ejecución del evento, intentá resolverlas de manera constructiva y profesional.

Referencias:

Del Marmol, M., & Basanta, L. (2020). *El arte no paga: Reflexiones sobre el trabajo artístico en el contexto del capitalismo contemporáneo*. En **Trabajo y Sociedad**, Núcleo Básico de Revistas Científicas Argentinas (Caicyt-Conicet), N° 35, Vol. XXI, Santiago del Estero, Argentina.

Quiña, G. M. (2018). Culturepreneurship y condiciones del trabajo en las industrias creativas: Una aproximación a partir del caso de la música independiente. *Revista Latinoamericana de Estudios del Trabajo*, Asociación Latinoamericana de Estudios del Trabajo.

Quiña, G. (2016). *Reestructuración productiva e industria cultural: Emprendedorismo, independencia y precariedad en los trabajadores de la música en Avellaneda*. En *Actas del II Congreso de la Asociación Argentina de Sociología*. Asociación Argentina de Sociología, Villa María.

ANEXO: Entrevista a les músicos

-¿Hace cuanto que tomaron la "noción de laburo" como músicos?

MANU: - Cuando empecé a estudiar la carrera de música en la facultad; empecé a decir, bueno, me voy a dedicar a esto Por lo tanto eventos en los que participe, fechas en las que toque, forman parte de este camino mío, como músico, como artista y por lo tanto como laburo.

AGUS: - Yo me considero laburante hace 6 años porque yo ya estaba en la facultad, empecé a hacer música y sentía que no lo terminé de entender como laburo hasta un tiempito después, que empecé a pensar un poquito más las fechas, a vincularme distinto con la gente con la que organizaba las fechas y eso y dije ahh es laburo viste que de afuera no lo tenés siempre claro.

- ¿ Y obtienen ganancias de sus fechas ?

MANU: - Generalmente no más en el rubro del teatro en las fechas de música es muy poco lo que suelo ganar, y de hecho le tengo que descontar el tema del viático entonces se me tritura mucho lo que yo gano Sobre todo porque se trata de cosas más autogestivas, donde tengo que andar moviendo mucho todo yo, o yo con otras personas entonces se nos licúa mucho en gastos generales.

AGUS: - Y yo trato de que sí pero depende mucho de qué fecha, o sea, hay fechas que las encaro más en plan llegar a un nuevo público o por ahí "de onda" abro para alguien que ya tiene la fecha organizada entonces, si bien estaría buenisimo cobrar un caché, que igual, por suerte tuve fechas en las que me invitaron con un caché y fui y buenísimo... Pero si, a veces siento que al ser proyecto emergente o que está arrancando como que no espero una retribución económica en todas las fechas como que siento que a veces está la inversión en eso pongo el viático, le pago a alguien para que me ayude con un registro, o pasando visuales o escenografia... pero siempre apunto a que vaya creciendo.

Yo siento que si te organizas bien hay manera de que la plata llegue pero siento que no se puede esperar eso de todas las fechas cuando es un proyecto emergente como que de las que saqué plata, fue de las que encaré para que me den una plata, siento que es muy de cómo te producís y cómo te organizás

- ¿Tienen sus temas registrados?

MANU: - Sí, en SADAIC tengo las obras, y el registro fonográfico, pero como aún este no se me registró no puedo registrarme como intérprete Hace un mes hice el trámite, mandé todo pero todavía no me aparece para obras; para una canción me ha tardado como un año

AGUS: - Yo tengo registrado solamente el fonograma, lo de SADAIC no lo hice todavía no me acuerdo bien como se llama creo que CAPIF? Que te dan como un código de productor tengo eso nada más porque quería tener mi propio código para que no se le quede One RPM Lo de SADAIC de colgada no lo hice, no me puse con transcribirlo a tiempo con el turno y al final no lo hice.

– **¿Cuáles son los arreglos que suelen tener con los lugares a la hora de tocar?**

MANU: - Suele ser a veces me ha tocado que las entradas van por completa cuenta nuestra, es decir el 100 por ciento para los músicos y si no a veces un 30 por ciento que se queda el lugar, y el 70 para los músicos Después me han ofrecido 50-50 y yo me alejé de esos arreglos y de hecho en lo posible trato de alejarme del 70-30 también.

AGUS: - Yo suelo arreglar el 100 por ciento para les artistas a mi me gusta hacer: primero sacar lo que sea viáticos o gastos compartidos y esas cosas y después dividir en partes iguales pero también a veces estuve en fechas que por ahí no las organizaba yo que el arreglo -me llamó la atención, pero no me pareció mal-, era que las anticipadas se repartían entre quienes las vendían y lo de la puerta se repartía equitativamente no está tan mal, es medio azaroso igual porque en el compartir público no sabes bien quien va de parte de quién y eso, por ahí es medio raro. También en el repartir equitativamente está bueno que esté equitativamente puesto el tiempo y la energía en todo lo que es producir la fecha, porque no es solo tocar.

AGUS: - Para mi lo que hay es un hueco entre el espacio, la persona que hace música, y la persona que produce el evento como que siento que ni el músico ni la persona que tiene el espacio se quiere hacer cargo de la producción -tener los equipos, convocar a la gente, hacer el flyer, difundir- como que siento que es un rol no tan explícito, y yo como música a veces espero que el lugar se haga cargo de un montón de cosas, el lugar espera que yo me haga cargo de un montón de cosas, y en realidad es un tercer rol que nadie está teniendo en cuenta, o por la autogestión o porque es como un rol muy de manager o no se, que depende también del proyecto o del espacio

-Y a ustedes que les gusta más, organizarse entre compas y armar un evento o que los contraten así con un cashe ?

MANU: - A mi me resulta muy desgastante la idea de organizar un evento yo lidio con eso porque no me queda otra, porque es un proyecto mío, del que yo me hago cargo y porque no me da la plata para contratar a toda la gente que en realidad debería estar haciendo lo que una persona autogestiva hace Pero en realidad para mi lo ideal es concentrarme en mi arte, y un poco de difusión para que tenga un toque humano, personal, y porque forma parte de la estética de une pero después, del resto de las cosas, en un mundo ideal, no debería hacerse cargo el artista, para nada.

AGUS: - A mi me pasa que el rol de producción me gusta, me gusta producir la fecha porque a mi me interesa pero bueno, como artista terminás haciendo doble o triple laburo, y llegás como más estresada, tensa a la fecha Yo por eso a veces agarro fechas con cashe porque voy más tranquila, me puedo enfocar en la música al fin.

MANU: - En la música hay como una cosa tan flexible con las espacialidades, con lugares hay tantas posibilidades, no hay una cosa tan institucionalizada como en otras áreas, y eso da libertades y también complicaciones.

– **Y en ese sentido entonces ¿cómo ven esta fecha, la organización de esta fecha?**

AGUS: – Para mi nuestra parte como artistas, siento que dentro de todo nos repartimos las tareas y eso, por ahí la comunicación con el espacio no fue lo más fluído digamos El arreglo y eso me parece que es lo que se puede esperar del espacio, como que hay otros espacios que tienen su propia convocatoria entonces se pueden esperar otros arreglos

Y ahí se me juega algo de esto de las redes no? como decir bueno, como artista emergente o proyectos autogestivos, poder recurrir a alguien que te hace precio o hace las cosas de onda en parte esta bueno en el sentido de generar una red; como vos me hiciste un flyer yo después te ayudo en otra cosa, etc a mi pasó con mi maquilladora, que al principio no le pagaba y ella se copó porque le gustaba mi música y la propuesta y ya cuando empecé a tener un cashé o fechas que sabía que iba a tener una entrada de plata más piola, la tenía en cuenta y le pagaba bien Siento que son redes que se van generando con tiempo, pero que no está bueno anclarse en decir justo tengo alguien que siempre me va a hacer precio, porque ahí caes en esto de explotar a tu gente, o sea esa red se vuelve una red de explotación y si se potencia un solo proyecto, una sola parte, no esta bueno.

Entonces en ese sentido siento que tuvimos una buena red dentro de todo, pero que es lo que podemos en el contexto en el que estamos porque mil pesos más la entrada por ejemplo le podríamos pagar mucho mejor a la persona de sonido, a la que hace las fotos

MANU: - Yo creo que también está esta cuestión de otro laburo que tenemos la gente en la autogestión que es tener un ojo biónico que ve a través del alma, o de las intenciones de la gente con que se organiza y ya más o menos vas aprendiendo y te vas dando cuenta con quienes trabajar y uno arma una red de confianza y entonces, el resto uno lo adapta, porque uno tiene intención, tiene voluntad de que funcione Entonces las cosas que pueden parecer un obstáculo, medio que priman las ganas de hacer la fecha porque esta seria mi primer fecha, es un proyecto emergente yo no tengo expectativas de salir ganando plata voy a ganar algo, pero no es el objetivo, y no es algo que me pueda mantener; yo ejerzo docencia paralelamente a esto, y eso es lo que me mantiene esto para nada, esto es una apuesta al futuro, es una ganancia por otro lado la que busco, porque si no sí que me llevaría decepciones en el tema económico es una búsqueda por mi parte de crecer redes, de que la gente que me escucha a mi los escuche a ustedes y viceversa yo creo que siempre hay que insistir en esto de organizarse, no se si necesariamente de esta romantización de “artistas organizades” todo el tiempo, pero si de artistas afines, con ideas parecidas armar redes afines y un poco forma parte de eso esta fecha para mi también, y uno acumula fechas así por lo menos para mi punto de vista.

ENTRE LA MÚSICA, EL TRABAJO Y LAS REDES

Malen Ramírez - Leandro Vargas - Joaquín Blas Pérez
Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Artes

Resumen

Este estudio investiga cómo las tecnologías de difusión modernas (YouTube, Facebook, Instagram, TikTok) impactan la producción musical y la autogestión laboral, centrando su análisis en los conceptos de "emprendedorismo" y "autoexplotación" en el ámbito artístico. A través de una encuesta y una entrevista con un profesional del sector, se revela que las redes sociales son esenciales para los músicos, quienes deben asumir roles múltiples como marketing y producción, lo que a menudo lleva a la autoexplotación. Aunque las plataformas son valoradas por su capacidad para la difusión y el aprendizaje, los músicos jóvenes reportan que no esperan beneficios económicos directos y atribuyen sus fracasos a la falta de constancia y estrategias adecuadas. La entrevista con Fabricio Gómez destaca que, a pesar de que las redes pueden generar ingresos indirectos, requieren una gran inversión de tiempo y esfuerzo. A pesar de las desventajas económicas, los músicos prefieren estas plataformas por su amplio alcance, lo que resulta en una significativa inversión de recursos.

Palabras clave:

Música, trabajo, redes sociales, difusión, autogestión.

Introducción

Nuestro trabajo tiene como idea inicial reflexionar sobre el impacto de las nuevas herramientas tecnológicas de visibilización y difusión que emergen en el s.XXI (YouTube, Facebook, Instagram y Tiktok,etc) en la práctica y producción musical así como en la autogestión laboral. Todo esto vinculado a los conceptos abordados en clase y lecturas, de "emprendedorismo" y "autoexplotación" en el trabajo artístico. Intentaremos dilucidar además dentro de tales herramientas, dualidades entre aspectos positivos y negativos de las mismas.

Tomaremos como punto de partida nuestra propia experiencia, una encuesta virtual y una entrevista a una persona dedicada al trabajo musical en redes.

Desarrollo

Creemos que las redes sociales hoy actúan como un filtro para les artistas de la música. El que no está en las redes promocionando su trabajo o generando contenido se está quedando atrás. Pero no es solo eso, sino que también hay una concepción latente de que hay una manera correcta de hacerlo.

Existen lógicas funcionales para las empresas de redes, que ganan audiencia, dinero y en especial, contenido gratis y libre de uso muchas veces, que los músicos independientes producen como posicionamiento de un posible crecimiento como artistas y frente a un ideal de un mercado que está de su lado.

Son muchas las veces que el músico se auto establece en la figura del emprendedor contemporáneo y romantiza ser su propio jefe en vistas a perseguir su libertad creativa. Se relaciona intrínsecamente con el texto de Guillermo Quiña acerca del emprendedurismo y la terciarización en el ambiente del trabajo artístico. El trabajador se debe desenvolver en multiplicidad de áreas y tareas que podrían ser llevadas a cabo por otros trabajadores y segmentar la labor.

En las redes pasa algo parecido. Se propone que el mismo artista debe ser su propio equipo de marketing, productor, asesor de imagen, etc.

La creatividad y originalidad son conceptos puestos en juego en este desarrollo de contenidos. Cuanto más elementos novedosos mejor. Cuanto mejor entiendas el algoritmo (móvil) mejor aprovechas la red. Tomamos como ejemplo una página de Instagram @Independizamusica. Se trata de una página distribuidora de noticias y playlists que tiene una red de 40K seguidores. Sin embargo, a pesar de ser esa su función como página web, de alcance, en Instagram se dedican a un pseudo-coaching de artistas. En varios posts incentivan y motivan a sumergirse en el camino de conocer el algoritmo y jugar a su favor. Mientras que esto supone ser positivo, la subtrama es que se convierte en un arma de presión social con la que les artistas reproducen lógicas de autoexplotación y autocastigo. En principal, proponen pensar que las oportunidades siempre van a aparecer y si no se saben aprovechar es debido a que no tenemos el correcto entendimiento del algoritmo y/o de redes multimediales sociales generales.

Hoy en día la función primordial de generar redes de contactos y amistades en las redes sociales mutó a través de varias ramas. Una de ellas es la publicidad, Instagram, por ejemplo, te permite armar un plan de promoción, eligiendo diferentes poblaciones mediante tags e inyectando plata pseudo proporcionalmente al alcance a recibir. Hoy redes como Titkok, Instagram y Facebook son y pueden ser consideradas herramientas para conseguir trabajo y en muchas oportunidades, también limitaciones. Se da como ejemplo la experiencia nuestra de entrar a convocatorias de artistas para microfestivales a nivel local y que se nos requiera como parte del currículum, un link con nuestras redes y la cantidad de seguidores contabilizados. En muchas ocasiones con un umbral a modo de filtro que determina quiénes participan y quiénes no de la oportunidad de trabajo.

Encuesta y entrevista

Se realizó una encuesta que distribuímos a un grupo de personas músicas, no alcanzó a nadie mayor a 45. La mayoría comprendidas entre 18 y 25 años de edad, y un grupo menor entre 26 y 35, por último muy poquitas personas de 36 a 45 años.

La misma apuntaba a evidenciar el valor otorgado por les mismes músiques al uso de las redes sociales para aportar crecimiento en su desarrollo musical y laboral.

La mayoría sostiene que es importante y muy importante para el desarrollo musical la utilización de las redes sociales, tanto para difundir contenidos y lograr mayor alcance, como para adquirir conocimientos.

Les preguntamos sobre las expectativas en cuanto a crecimiento económico indirecto y directo en función de tiempo y trabajo invertido en tales plataformas, casi nadie espera un rédito económico directo, sí de forma indirecta pero aún así no son la mayoría.

Les preguntamos además sobre los motivos que le otorgan al hecho de no alcanzar con ciertas expectativas vinculadas a su actividad, y notamos que la gran mayoría se lo adjudica a la poca constancia en la utilización de las redes, o poseer pocas herramientas para las estrategias de marketing aplicadas a redes, o no contar con un plan a mediano y corto plazo para la correcta explotación de ventajas que proveen las plataformas. Nadie nombra o adjudica cierta responsabilidad al sistema en el que se está inmerso.

La mayoría por otra parte se siente no tan cerca de “pegarla”. Y por último un reducido grupo comprendido entre 26 y 45 años que no persigue dicho objetivo.

Entrevista virtual a Fabricio Gómez, músico e influencer argentino, 26 años, chaqueño.

¿Utilizas redes sociales como herramienta para tu trabajo musical? ¿Cuál o cuáles usas?

- F.G.: Sí, utilizo YouTube, Instagram, Facebook y TikTok.

¿Desde qué año la utilizas como tal?

- F.G.: Desde el 2020 utilizo las redes sociales de forma laboral, pero desde 2016 comparto contenido en YouTube, no con fines laborales, si no más como entretenimiento.

¿Alguna vez sentiste presión en dedicarle aún más tiempo a dicha red?

- F.G: Si, todo el tiempo uno siente esa necesidad de invertir más horas y energía pero como todo trabajo freelancer, no solo en las redes entendiendo que el sistema funciona de ese modo.

Y un poco te envicias, todo está construido para que uno consuma.

¿Crees que tuviste que entrenarte, estudiar o entender algoritmos para tener éxito en las redes?

- F.G.: Eso de entender al algoritmo es más humo que otra cosa, no creo que alguien lo entienda, es más una cuestión de hacer contenido que esté bueno, que a la gente le sirva. Pero si es verdad que a medida que avanza el tiempo, las plataformas se van moviendo de otra forma y uno tiene que estar ahí al pie del cañón para entender qué es lo que vende.

¿Te consideras creador de contenidos? ¿O más bien utilizas la red como medio de difusión y alcance de proyectos previamente existentes?

- F.G.: Me considero creador de contenido principalmente. Pero también he utilizado para difusión de cosas previamente existentes.

¿Notas algún tipo de crecimiento/impacto positivo en tu remuneración a partir del tiempo invertido en dicho espacio?

- F.G.: Sí, noto crecimiento en mi remuneración gracias a las redes.

¿En ese caso, podrías vivir de la remuneración que conseguís a partir de las redes sociales y plataformas?

- F.G.: Sí, podría vivir de las redes sociales, lo hago. Pero de manera indirecta, en el sentido de que no vivo de la monetización de mi página de YouTube o mi página de Facebook, si no que vivo gracias a la difusión y llegada a más personas de mi trabajo y servicios que brindo , no de la plataforma en sí.

Este tiempo invertido en las redes sociales, ¿Creés que resta tiempo al estudio o perfeccionamiento en tu área?

- F.G.: Obviamente si, te quita tiempo de las demás áreas de tu vida, que depende más que nada de cómo lo manejes vos, uno decide cuánto dedicarle y cuantas cosas dejar de lado gracias a esto, porque llega un punto en que se convierte un trabajo y tenés que dedicarle tiempo y esfuerzo.

AUTORES, DISCUSIONES Y CONCLUSIONES

Federico Moreno en “Industria musical en la era digital : distribución del discurso democratizador y apropiación de los beneficios económicos” cita varios trabajos en lo que se utilizaron dispositivos de encuestas y entrevistas similares a la de este escrito. De hecho la información recaudada a 161 músicos participantes del festival de ARDE ROCK en 2015 dió resultados muy parecidos. Sin embargo, Moreno conversa acerca de las expectativas del músico independiente (y enlaza continuamente con Guillermo Quiña sobre este concepto), frente a las NTIC, denominadas nuevas tecnologías de la información y comunicación. Es esto a lo que en este escrito se hace referencia como plataformas de redes sociales.

Moreno trata la importancia del “estar al día” y cómo esto permite el beneficio de los grandes actores globales de la industria musical, es decir, los sellos discograficos, Editoriales, Gestoras de derechos, entre otras. Es a partir del crecimiento del negocio digital en las redes, que estas entidades debieron actualizar las estrategias de sacar provecho y generar contratos que tengan en cuenta a estas nuevas formas de difusión y generación de contenido (merchandising, licencias, publicidad).

Guillermo Quiña en “Culturepreneurship y condiciones del trabajo en las industrias creativas. una aproximación a partir del caso de la música independiente” propone tomar consciencia de

la figura del emprendedor, del músico independiente que debe venderse, publicitarse y situarse en un rol activo de “ser tu propio jefe”. Moreno, en relación a esto, anuncia una mirada crítica sobre una charla de un representante de CD BABY, una distribuidora musical de EEUU, en el MICA. En esta charla, se expone cómo las redes sociales hoy en dia no son sólo para promocionar contenido, sino que también se puede generar dinero mediante links de difusión. Mantenerse constantemente produciendo contenidos para dichas redes, a la par de cualquier otra actividad musical por fuera de las NTIC, promueve la idea de “ser empresario de uno mismo”. Esta es no obstante, una mirada positiva de este rol activo, con que los autores de este escrito se enfrentan a través de lo comprendido en este seminario.

Siguiendo por este camino, otro concepto que nos facilita Moreno es el del “Gap Value”o “Brecha de Valor”. Esta brecha es generada a partir del beneficio de las plataformas y su utilización para difusión de contenidos por parte de les usuarios y lo que se paga por derecho a les creadorxs del mismo. Este supone una diferencia sustancial para los grandes actores de la industria en relación con las plataformas digitales masivas, como lo es el caso de Youtube, y nosotres creemos también de Facebook, Instagram y Tiktok. Si bien Spotify es un estándar para les músiques independientes, es verdad que hoy en día se reconoce que no es una gran herramienta de monetización para les músiques emergentes. *Gustavo R. Ameri* en “La industria de la música en Argentina: de la creación y consumo entre tendencias y plataformas” sostiene “...Cada vez circula más información acerca de los intrincados entramados por medio del cual las plataformas manipulan a los usuarios en busca de un único y exclusivo beneficio que es el económico, sin que las reglamentaciones puedan dar solución a las problemáticas que generan. El control social y manipulación de los comportamientos son algunas de las características de funcionamiento que ejercen las plataformas digitales sobre los usuarios con fines netamente comerciales a cambio de una supuesta satisfacción que brinda su uso.”

Youtube fue ajustando estas políticas, por las continuas acusaciones legales en su contra, pero la pregunta subyace: ¿Por qué es que les músiques siguen eligiendo estas redes sociales en donde no hay una gran ventaja a nivel del negocio económico? Las fuentes de Moreno y de nuestros dispositivos de investigación (encuesta y entrevistas) nos permiten inferir en que, más allá de la brecha de valor, son éstas plataformas los sitios más visitados, en donde el alcance puede ser masivo, y las posibilidades de vincular contenido y conectar con el público son mas grandes que en otras como Soundcloud o Spotify, por ejemplo. Les músiques independientes, consideran a estas actitudes como acciones legitimadoras y por ende, dice Quiña, este fenómeno termina siendo funcional a las grandes industrias, con parcial consciencia les trabajodorxs creatives aceptan estas condiciones frente a la necesidad de volcar sus obras dentro del mercado digital a través de sus redes para potenciar la actividad musical.

Nosotres creemos, luego de hacer un análisis acerca de la temática abordada y de los resultados de nuestros dispositivos, que les músiques independientes priorizan la posibilidad de la difusión en sitios masivos, a pesar de que esto signifique una inversión desproporcionada de tiempo, energía, creatividad y contenido, en relación a su crecimiento económico dentro de los mismos.

Por otra parte hemos notado en los discursos de les propies artistas un énfasis en la idea de méritos alcanzados producto de su gran esfuerzo por lograr su objetivo deseado, y su contracara: quien no los logra se auto adjudica incapacidad del dominio de marketing y otras tareas de gestión así como la falta de inversión de más trabajo para cubrir aquellas expectativas en relación a su crecimiento profesional.

La pregunta permanece: ¿Estos mecanismos de autoexplotación son del todo conscientes al momento de integrarse en la escena comercial de las redes sociales masivas?

Referencias

Moreno, F. (2019). Industria musical en la era digital: Distribución del discurso democratizador y apropiación de los beneficios económicos. *Revista Intercambios, 4*(2), 78-87. Disponible en RIDAA-UNQ Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto de la Universidad Nacional de Quilmes: http://ridaa.unq.edu.ar/handle/20.500.11807/4281

Ameri, G. R. (2022). La industria de la música en Argentina: De la creación al consumo entre tendencias y plataformas. *Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación, (165)*. https://doi.org/10.18682/cdc.vi165.7023

Quiña, G. M. (2018). Culturepreneurship y condiciones del trabajo en las industrias creativas: Una aproximación a partir del caso de la música independiente. *Revista Latinoamericana de Estudios del Trabajo*, Asociación Latinoamericana de Estudios del Trabajo.

LÍMITES Y DESAFÍOS DEL ARCHIVO DEL MUSEO DE ARTE Y MEMORIA. REFLEXIONES DESDE LA MUESTRA «CUATRO MIRADAS, CUATRO FOTÓGRAFOS»

Mariana Goya - Josefina Rivelli Esponda - Miguel Ángel Rivero - Pilar Marchiano
Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Artes

Resumen

A partir del archivo de la exposición «Cuatro miradas, cuatro fotógrafos» (2005-2006) del Museo de Arte y Memoria (MAM), se exploran las problemáticas y los desafíos del acceso al archivo, y se introduce la reflexión sobre la difusión y democratización de los archivos digitales. Por último, se desarrolla la importancia de la colaboración entre los archivistas y las comunidades de expertos y no expertos, a fin de hacer del archivo un instrumento de activación de la memoria social.

Palabras clave

Archivo, Museo de Arte y Memoria, acceso, memoria social.

Esta investigación parte del encuentro con el archivo correspondiente a la exposición «Cuatro Miradas, Cuatro Fotógrafos», presentada en el Museo de Arte y Memoria (MAM) de La Plata, entre diciembre de 2005 y marzo de 2006, en la que se abordaron diferentes perspectivas de la representación fotográfica de ámbitos carcelarios, presentadas por cuatro artistas: Santiago Hafford, Isabel de Gracia, Gian Paolo Minelli y Adriana Lestido. Por una parte, este análisis evidencia las diferentes materialidades que transita el archivo, ya que adquiere modalidades físicas y digitales. Por otro lado, ofrece una oportunidad de tomar conciencia de los desafíos presentes en los archivos en general con respecto al diseño y proyección de las estrategias de acceso y difusión de sus contenidos, poniendo en consideración los intereses, perspectivas y voluntades de los diversos actores sociales involucrados.

En nuestro análisis abordamos la perspectiva de Andrés Tello (2018), quien concibe al archivo en constante evolución, y explora sus dinámicas inherentes de poder y los desafíos asociados a su acceso. Asimismo, se examinan los planteos de Joaquín Barriendos Rodríguez (2020) con respecto a las tensiones que se manifiestan entre la archivística de los museos de arte contemporáneo, sus categorías descriptivas y modos de conceptualización, y el conjunto de agentes participantes, desde dentro y desde fuera de la institución museística. La cooperación entre los archivistas y las comunidades de expertos y no expertos puede transformar las estructuras de la información y contribuir a la preservación de la memoria social y la activación política y estética de la documentación artística.

El archivo del Museo de Arte y Memoria

En primera instancia, analizando el archivo en sí, el material al que obtuvimos acceso consta de un soporte físico y otro digital. Por una parte, accedimos a un archivo de catálogos, folletería e impresos de cada muestra o actividad, articulado de acuerdo con el «principio de respeto del orden original» o «*principio de procedencia*» (Tello, 2018, p. 46). Este material es conservado físicamente en carpetas y folios, ordenado por año y por evento. Por otra parte, la institución conserva registros fotográficos digitales de las piezas exhibidas en las diferentes muestras, así como documentación de los eventos, inauguraciones y acciones vinculadas a la actividad

del museo. Parte de este material digital puede observarse en la página web del Museo, bajo los apartados de las secciones «*Historia del MAM*» (CPM, 2017a), y «Catálogo *del MAM*» (CPM, 2017b), manteniendo un tipo de ordenamiento cronológico para el caso de las exposiciones, y un ordenamiento alfabético del registro de la colección patrimonial de la institución. El material accesible a través de la página web está presentado a modo informativo y promocional[1] y para obtener acceso más detallado al material documental se debe consultar al personal del Museo a través de sus medios de contacto institucionales.

La muestra cuyo archivo analiza este artículo, "Cuatro Miradas, Cuatro Fotógrafos", reúne la obra de Santiago Hafford, Isabel De Gracia, Gian Paolo Minelli y Adriana Lestido y representa fotográficamente las condiciones de vida en diversas cárceles, abordadas desde diferentes perspectivas y en varios contextos sociales, históricos y de género. El archivo de esta exhibición representa en soporte digital aquellas obras que fueron expuestas físicamente en su oportunidad (entre los meses de diciembre de 2005 y marzo de 2006).

El trabajo de Santiago Hafford presenta fotografías periodísticas a color realizadas en 2002, y retrata a jóvenes reclusos en comisarías y cárceles superpobladas, aguardando la resolución de sus casos judiciales sin sentencia firme [Figura 1]. Observamos a hombres solitarios o en grupos, enmarcados y fragmentados por los elementos del entorno carcelario (barrotes, pasillos, puertas blindadas), intensificado en el tipo de encuadre y la luz con los que trabaja el fotógrafo. Algunos de ellos observan a (y son observados por) la cámara con expresión impasible, a veces desaprensiva, esperan.

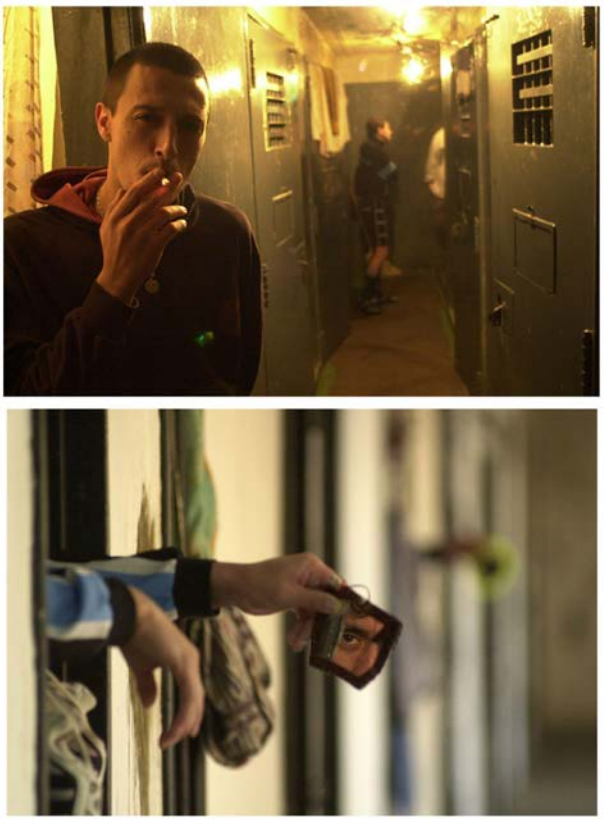


Figura 1. Santiago Hafford. *Cárcel de Olmos* (2002). Muestra «Cuatro miradas, cuatro fotógrafos» (Selección). Archivo del Museo de Arte y Memoria

1 A través del siguiente se puede acceder al sitio web del MAM donde es posible visualizar y descargar el catálogo digital de la muestra «Cuatro miradas, cuatro fotógrafos» www.comisionporlamemoria.org/museo/project/cuatro-miradas-cuatro-fotografos/

Isabel De Gracia, cuya producción data de 2003, aborda las problemáticas de los cuerpos y las relaciones en un contexto de ausencias y carencias, a partir de prisioneras de la Cárcel de Mujeres de Los Hornos [Figura 2]. En sus imágenes se registran escenas de un carácter íntimo, con el foco puesto en los rostros de las mujeres, rodeadas del entorno que han construido en el aislamiento de la prisión, sugiriendo en sus rasgos y miradas las memorias de su pasado, la dureza de su presente y sus anhelos de un porvenir.

Figura 2. Isabel De Gracia. (2003) Muestra «Cuatro miradas, cuatro fotógrafos» (Selección). Archivo del Museo de Arte y Memoria

Por su parte, Gian Paolo Minelli, cuya obra consta de fotografías, tomadas entre los años 2000 y 2002, de espacios de la Cárcel de Caseros [Figura 3] aborda la problemática del encierro y la vida carcelaria a través de los rastros que han dejado en las paredes y los pisos de sus celdas, pasillos y patios ya abandonados. Sus imágenes recorren la arquitectura brutal de la prisión desierta y destinada a la demolición con una mirada arqueológica, tratando de rescatar de estos vestigios algunos indicios de las pulsiones humanas de libertad y supervivencia en la opresión del ambiente punitivo.

Figura 3. Gianpaolo Minelli. Serie *Cárcel de Caseros 2000-2002*. Muestra «Cuatro miradas, cuatro fotógrafos» (Selección). Archivo del Museo de Arte y Memoria

Finalmente, Adriana Lestido presenta un ensayo fotográfico realizado entre los años 1991 y 1993 sobre la situación de mujeres presas con sus hijos en la Cárcel de Mujeres n° 8 de Los Hornos [Figura 4]. Instantáneas realizadas con una aproximación documental, en blanco y negro, sus fotografías visibilizan las condiciones físicas, emocionales y sociales de la vida de las presidiarias, sus relaciones y sus familias dentro de la prisión, habilitando una reflexión sobre las historias de postergación, dolor, soledad, amor y esperanza de estas mujeres.

Figura 4. Adriana Lestido. Serie *Mujeres presas* (1991-1993)
Muestra «Cuatro miradas, cuatro fotógrafos» (Selección). Archivo del Museo de Arte y Memoria

En su recorrido total, la muestra ofrece, a través de las miradas de estos artistas, un retrato de los conflictos, las vivencias y las problemáticas que los contextos de encierro nos presentan como comunidad, pero también desplazan al ámbito carcelario del espacio anecdótico o periodístico e integran estas cuestiones a nuestra sensibilidad de lo humano, lo íntimo y lo personal, invitándonos a una reflexión y a una toma de posición frente las ramificaciones que esta situación adquiere en relación con la defensa los derechos humanos, en sintonía con la misión del Museo de Arte y Memoria.

En este punto es oportuno repasar brevemente la historia y los vínculos institucionales del Museo. El MAM fue creado en el año 2002 bajo la coordinación del Área de Comunicación y Cultura de la Comisión Provincial por la Memoria (CPM). A su vez, la CPM es una entidad autárquica establecida en 1999 por el Poder Legislativo de la provincia de Buenos Aires con el objetivo de trabajar sobre el pasado reciente argentino (particularmente el período abarcado por la dictadura cívico-militar de 1976-1983) y la defensa de los derechos humanos, además de investigar, gestionar y custodiar el fondo de archivo desclasificado de la Dirección de Inteligencia de la Policía de la provincia de Buenos Aires (DIPPBA). Es en base al mandato fundamental de transmisión de la memoria de la CPM que surge la iniciativa de establecer el MAM, con la colaboración de artistas y otros agentes culturales, y con el impulso de las investigaciones sobre el archivo de la DIPPBA. (Larralde Armas, 2015; Raggio & García, 2019)

Así, el Museo se propone utilizar el arte como un vehículo de concientización, difusión, educación y reflexión, no sólo sobre el período histórico 1976-1983 (la represión a movimientos políticos o sociales, los detenidos desaparecidos y la lucha de las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo, la guerra de Malvinas y la defensa de la democracia), sino también sobre las problemáticas de los derechos humanos en general, tales como la violencia policial, la discriminación sufrida

por minorías como el colectivo LGBTQ+ o los pueblos originarios, o, como en el caso que nos convoca, los contextos penitenciarios.

En este marco, cabe señalar que, dada la historia institucional relativamente corta del Museo, así como su dependencia de otros organismos, el archivo presenta un carácter incipiente y se ha formado en función de las necesidades y posibilidades que se han ido presentando oportunamente. Así, este archivo se compone de los registros históricos y documentales de las actividades del Museo (materiales impresos, fotografías, registros en video, textos de difusión, etc.), algunas de las cuales no han sido producidas por el Museo en sí, sino por otras instituciones y reparticiones. Esto explica que, razonablemente, existan faltantes de algunos documentos, sobre todo aquellos pertenecientes a los inicios de la institución, o que estén pertinentemente en posesión de la CPM, en la medida que es detentora de un *poder arcóntico* superior.[2] Por otra parte, en vista de los ingentes esfuerzos del equipo de archivo del MAM, reconocemos que no podemos considerar al archivo simplemente como un depósito de documentos históricos, sino también como un espacio de constante evolución y reinterpretación. «El archivo mismo es irreductible, en tanto aquello que el archivo resguarda no puede ser identificado o clasificado de una vez por todas» (Tello, 2018, p. 44).

Acceder al archivo

Esto nos introduce a una reflexión sobre la cuestión del acceso, dado que, como mencionamos, este archivo consta de elementos físicos (catálogos e impresos) [Figura 5] y elementos que han sido almacenados de forma electrónica (copias digitales de las fotografías presentadas en la muestra). Sin embargo, esta diversidad de soportes del material no afecta a los aspectos topológicos y nomológicos del archivo, ya que como señala Tello (2018) la articulación entre estos ya no descansa en una "domiciliación" determinada. La aparición del elemento digital amplía el alcance del espacio archivístico y reconstituye la topología del archivo en sí, en cuanto que "la residencia estática del archivo como almacenamiento permanente está siendo reemplazada por una dinámica de stock temporal, un archivo del tiempo, en tanto que lugar topológico de constante transferencia de datos" (Ernst en Tello, 2018). Por otro lado, el archivo sigue sujeto a los principios nomológicos que establece el *poder arcóntico*, que funciona como un guardián que habilita la llegada (*accessus*) sea al espacio físico material o a los reservorios digitales en que se almacenan los elementos. A pesar de que el MAM es un espacio público y que la información está parcialmente expuesta en sus espacios de difusión, es precisa la gestión del personal administrativo del Museo para aproximarse más en detalle al material o conocer su totalidad; «sus operaciones de jerarquización y clasificación de las inscripciones sociales permanecen intactas» (Tello, 2018, p. 59).

2 En su consideración de lo que denomina *economías del poder*, Andrés Tello (2018) toma conceptos de Derrida para señalar la presencia de la figura de *arcontes*, los guardianes y portadores de autoridad hermenéutica sobre el archivo, desde cuya posición se lo instituye, ordena, clasifica y conserva. Se evidencia así un «despliegue del *poder arcóntico* y su singular economía de los registros instituye una organización jerárquica de las inscripciones, los signos y los cuerpos que operan efectivamente en un espacio-tiempo determinado» (pp. 55-56).

Figura 5. Piezas gráficas promocionales de la muestra «Cuatro miradas, cuatro fotógrafos». Archivo del Museo de Arte y Memoria

Asimismo, han despertado nuestro interés las tensiones que la disponibilidad del material digital hace surgir en los usos y prácticas posibles en el archivo. Aunque algunas de las fotografías presentadas en la muestra pertenecen al patrimonio del Museo, otras han sido facilitadas por los artistas o sus respectivos propietarios a propósito de esta exposición. Por otra parte, las copias digitales archivadas de este material surgen de una necesidad de documentación de carácter histórico, educativo y de difusión, y no representan necesariamente derechos de reproducción o de propiedad sobre las obras por parte del Museo. En el caso de los elementos archivados específicos que abordamos, se nos permitió acceder a un repositorio electrónico bajo determinadas condiciones, a saber, que las imágenes no deberán ser exhibidas ni compartidas más allá de los alcances del presente trabajo. Esta exigencia responde a un criterio de respeto por la propiedad intelectual de las obras y los deseos expresos de los artistas, pero también a un compromiso de discreción, a fin de salvaguardar la filiación de las personas retratadas.

La muestra, en su sentido original de operación artística, presentada en un espacio museístico cuyo mandato apela a la concientización y reflexión, exhibe material fotográfico que, en casos como el de Santiago Hafford, es de carácter periodístico o, como ocurre con las fotografías de Isabel De Gracia y Adriana Lestido, es el producto de indagaciones biográficas o experienciales de la vida en el contexto carcelario; vale decir, expone los cuerpos y las identidades de personas reales, cuyas vidas han seguido adelante por fuera del espacio artístico/estético/institucional. Podemos entender así que tanto las operaciones artísticas como su posterior devenir archivístico presentan ramificaciones sociales, con un impacto real asociado a las mismas preocupa-

ciones institucionales por la defensa de los derechos humanos. Además, superada su utilización en el contexto museístico, las fotografías resguardadas en el archivo en formato digital, al mismo tiempo que habilitan la posibilidad de materialización, investigación, vinculación y recontextualización, presentan vulnerabilidades en cuanto a su copia, distribución y exposición por fuera del control archivístico. Se impone entonces un imperativo ético en las prácticas ejercidas sobre el material en soporte electrónico.

Desde luego, hoy en día el uso de la tecnología digital es un recurso ineludible desde el punto de vista económico y espacial; bien sabido es que los archivos materiales suponen un espacio físico donde almacenarlos, con sus respectivos requisitos y costos asociados: estanterías, ambientes controlados, iluminación, materialidades específicas de almacenaje que eviten el deterioro del documento, etcétera. No obstante, el soporte informático también presenta preocupaciones compartidas en términos de espacio (físico y virtual), así como problemáticas en torno a los recursos y costos necesarios para su implementación, por cuanto que sus propiedades de almacenamiento y conservación son en algunos sentidos más vulnerables y efímeras que en el soporte corpóreo tradicional. Por otro lado, como bien señala Andrea Giunta (2010), este impulso hacia la digitalización va acompañado de un discurso de *universalización* que propone desde el giro tecnológico «la idea de que es posible poner todo online y lograr así una democratización perfecta de los documentos de aquello que fue.» (p. 8) Sin embargo, debemos reconocer a su vez que esto presenta como consecuencia inevitable la multiplicación y potencial vulneración de las condiciones originales de los archivos.

> La idea de accesibilidad opaca la posibilidad de que el archivo como tal no exista si no está ligado a una memoria acumulativa que la investigación desclasifica y descalza para proyectarle un nuevo orden o una relación con otros archivos; en otras palabras, el hecho de que con su proyecto cada investigador construye un archivo nuevo (Giunta, 2010, p. 8).

Tello (2018) también ha señalado cómo la resignificación del material archivístico a la categoría de *información* ha llevado la problemática del acceso al terreno de los derechos de propiedad, y más particularmente, a la propiedad intelectual. Si bien en nuestro caso no opera la lógica de explotación capitalista, que moviliza exigencias legales e institucionales que condicionan el acceso a la información (registros de derechos, patentes, etcétera), es importante subrayar que el MAM, en la medida que es un espacio de gestión artística y cultural, se inserta en una serie de prácticas y relaciones de orden social que regulan las condiciones y alcance de su archivo; por ejemplo, el debido respeto a la voluntad de los artistas como propietarios intelectuales de sus obras, y por lo tanto, árbitros del uso y difusión que estas reciban. En este sentido, entonces, observamos que «el poder arcóntico viste también el traje de aquellos que resguardan los derechos de propiedad sobre el conocimiento, la cultura y los bienes inmateriales» (Tello, 2018, p. 60).

Comunidades de sentido colaborativas

La visión dinámica de Tello (2018) en torno al desarrollo continuo de los archivos, las complejidades inherentes a las economías de poder y los obstáculos asociados al acceso remarcan la complejidad de la práctica archivística contemporánea, y ponen de manifiesto la necesidad de desarrollar perspectivas o estrategias que aborden estas tensiones. A tal fin nos parece oportuno incorporar algunos postulados de Joaquín Barriendos Rodríguez (2020) quien, tomando como faceta de discusión paradigmática los pormenores lingüísticos y epistemológicos que presentan para la archivística los métodos de catalogación en diversas áreas del arte contemporáneo latinoamericano, introduce el concepto de *comunidades de sentido,* que nos abre una puerta al examen crítico de las relaciones entre el archivo, sus poderes arcónticos y aquellos que lo acceden. El autor relaciona el concepto de *sentido* con «el papel de los sentidos y lo sen-

sorial en los procesos de construcción de lo común, las comunidades y la subjetividad social», (Barriendos Rodríguez, 2020, p. 118), por lo que «comunidad de sentido significa que el tipo de igualdad y libertad que se obtiene en la experiencia estética ha de convertirse en la forma de existencia de la comunidad: una forma colectiva de existencia que no se reduce a un asunto de forma y apariencia, sino que ha de encarnarse en formas de vida y en la materialidad de la experiencia sensorial cotidiana» (Hinderliter, Kaisen, Maimon, Mansor & McCormick, como se citó en Barriendos Rodríguez, 2020, p. 118). El autor propone la posibilidad de que las prácticas archivísticas representen territorios de disputa que resulten «en un aliado de los programas públicos de vinculación social de un museo, de tal suerte que crezcan sus comunidades de sentido y, con ello, se alimenten la fuerza política, la memoria social y la activación estética de la documentación artística», así como «la creación de comunidades híbridas de sentido en las que participen, además de los profesionales de los museos, los artistas, curadores, activistas e investigadores ajenos a esas instituciones» (Barriendos Rodríguez, 2020, p. 118).

El escenario de prácticas de la ciencia archivística, ilustrado en su análisis por las tiranteces en el seno de los lenguajes especializados (*thesaurus*), plantea un reto bipartito; por un lado, ponen en cuestión el servicio que ofrecen las instituciones que custodian los archivos en relación con la participación de las comunidades de expertos que dan sentido, ordenan y diseñan la visibilidad de los saberes. Por otro lado, las *humanidades digitales* (la comunidad de humanistas y científicos sociales) se enfrentan a una escasa capacitación e influencia sobre las complejidades de la documentación, la arquitectura de la información o los imaginarios archivísticos, como para involucrarse en los procesos de conceptualización, modelación y transformación del archivo. Este desafío requiere una construcción colectiva y desjerarquizada de las categorías y prácticas archivísticas, que proponga «la *idea del archivo* y de los procesos de catalogación como un lugar de negociación, como una comunidad o esfera pública» (Barriendos Rodríguez, 2020, p. 121).

Desde luego, esta apertura colaborativa no carece de objeciones. La confrontación de estructuras archivísticas verticales, profesionales y legitimadas, de vocabularios controlados (*taxonomía*), ante procedimientos colaborativos de *etiquetado social*, propiciados por la cultura digital, que crea categorías de forma descontrolada, desterritorializada y horizontal (*folksonomía*), presenta complejidades de implementación que superan los objetivos de este trabajo. Pero con esto el autor intenta subrayar que, en este modelo cooperativo propuesto, cuando disminuyen el control y la estandarización, aumentan la diversidad, la multidireccionalidad y la pluralidad. Las problemáticas sociales, de la memoria y de los derechos humanos que son objeto de museos como el MAM, que presentan escenarios en constante transformación, exigen una ampliación dinámica de las categorías, definiciones y tratamientos de los materiales del archivo, que sea fruto de aportes especializados y comprometidos; por eso es relevante reflexionar sobre esta preocupación del autor, es decir, «la falta de diálogo entre quienes construyen el edificio de la información (los cubos o estructuras primarias del conocimiento) y quienes se valen de dicho edificio para ejecutar la crítica del mundo social (la performatividad político-social del archivo y la finalidad del servicio público de los museos)» (Barriendos Rodríguez, 2020, p. 122-123).

Un archivo activo

En conclusión, esta problematización de la participación colaborativa posible en las dinámicas del archivo abre un camino para su actualización, para mantenerlo vivo, relevante y accionable, en diálogo con el contexto social y político que lo contiene. El archivo de un museo de arte puede transformarse en un espacio de reflexión, negociación, identificación y construcción de lo común, y llegar a ser una herramienta «para la activación de la vida política y para la ruptura del consenso a la hora de dar cuerpo y sentido a la memoria social». (Barriendos Rodríguez, 2020, p. 131) Para lograrlo, es fundamental la participación de las diferentes comunidades de sentido involucradas (archivistas, investigadores, curadores, artistas, activistas y públicos no expertos) y que sus diferentes lenguajes y objetivos encuentren un terreno común.

> De esta manera, las categorías documentales que utilizan y problematizan los museos de arte se convertirían en verdaderos territorios en disputa, y la gestión documental podrá desbordarse hacia la creación de vínculos sociales y comunidades de sentido más involucradas con el servicio público de los museos y con el desarrollo de las humanidades digitales (Barriendos Rodríguez, 2020, p. 132).

En conjunto, estas consideraciones arrojan luz sobre la compleja red de tensiones y valoraciones éticas que delinean el paisaje archivístico contemporáneo, invitando a una reflexión continua sobre la preservación y difusión responsable del patrimonio artístico. Es esencial mantener una mirada crítica y proactiva sobre el funcionamiento y el acceso de los archivos, y su influencia en la configuración de significados políticos y su mediación social y cultural.

Referencias

Barriendos Rodríguez, J. (2020). Archivos del común: la catalogación colectiva en los museos de arte. *Intervención. Revista Internacional de Conservación Restauración y Museología*, *11*(21), 151-184. https://revistaintervencion.inah.gob.mx/index.php/intervencion/article/view/6338/7789

CPM. (2017a, febrero 2). *Historia del MAM*. Museo de Arte y Memoria. https://www.comisionporlamemoria.org/museo/mam/

CPM. (2017b, abril 24). *Catálogo del MAM*. Museo de Arte y Memoria. https://www.comisionporlamemoria.org/museo/catalogo/

Giunta, A. (2010). Archivo. Políticas del conocimiento en el Arte de América Latina. *Errata#*, (1), 20-37.

Larralde Armas, F. (2015). *Relatar con luz: El lugar de la fotografía en el Museo de Arte y Memoria de La Plata (2002-2012)* [Universidad Nacional de La Plata]. http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.1143/te.1143.pdf

Raggio, S. y García, R. (2019). La Comisión Provincial por la Memoria. Reflexiones en torno a la relación pasado presente en una experiencia temprana de institucionalización de las políticas de memoria en la Argentina. *Clepsidra. Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria*, *6*(12), 108-127.

Tello, A. M. (2018). Una archivología (im)posible. Sobre la noción de archivo en el pensamiento filosófico. *Síntesis. Revista de Filosofía*, *1*(1), 43-65.

CAMINOS
FOTOGRAFÍA Y ARCHIVO EN EL MUSEO DE ARTE Y MEMORIA

Pablo Meza - Alejandro Pignatelli - Vita Rocío Richetti - Elena Sedán
Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Artes

Resumen

En el siguiente trabajo se revisita el material de archivo sobre exhibiciones de Lucila Quieto, Helen Zout y Adriana Lestido realizadas en el Museo de Arte y Memoria (MAM) de la ciudad de La Plata, dependiente de la Comisión Provincial por la Memoria (CPM). Reflexionaremos sobre la curaduría, el archivo y la fotografía como construcción de la memoria visual y su papel en la representación de la experiencia de las mujeres en contextos traumáticos.

Palabras clave

Archivo, pasado reciente, fotografía, memoria.

«La forma en que construimos el pasado predetermina las formas en que experimentamos el presente e imaginamos el futuro.»

Griselda Pollock (2008)

«Incapaz de luchar contra tanto pasado abrió los ojos y se enderezó.»

Julio Cortázar (1966)

Lucila Quieto[1] no tenía una foto familiar. La muestra «Arqueología de una ausencia» (2004) consistió en rearmar fotos familiares de padres desaparecidos y sus hijos. «Para mí el trabajo fue reparador. Reparó esa obsesión que tuve durante años de no tener la foto. Ahora la tengo. Eso es buenísimo. Había cerrado un ciclo. Encontré en un recurso técnico la forma de resolver una angustia, una fantasía de muchos años» (Quieto, 2009).

1 Lucila Albertina Quieto nació en la ciudad de Buenos Aires en 1977, es fotógrafa profesional egresada de la Escuela de fotografía creativa Andy Goldstein.

Figura 1. Lucila Quieto, *Arqueología de una ausencia*, 2004. Museo de Arte y Memoria

Helen Zout[2], curadora de su propia muestra «Imágenes robadas, imágenes recuperadas» (2004), toca, sacude e interroga, a través de sus fotos, sobre temas profundos de la última dictadura cívico-militar. «Entonces reconozco a mucha gente que no está con nosotros ahora, porque está desaparecida, y todo eso creó como ausencias, como signos de interrogación» (Zout, 2012).

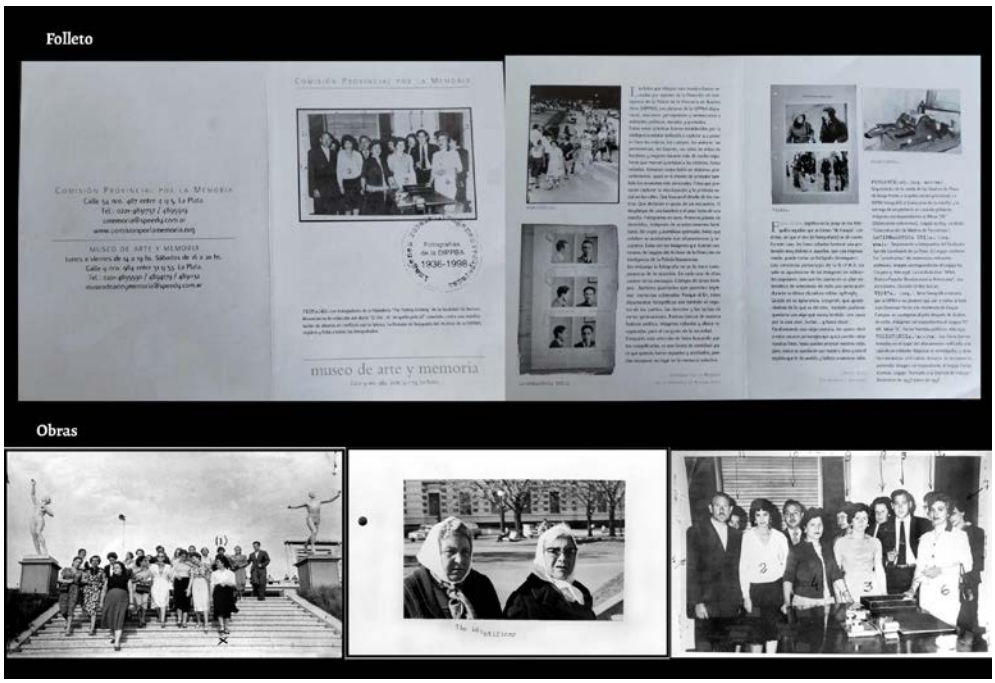


Figura 2. Helen Zout, *Imágenes robadas, imágenes recuperadas*, 2004. Museo de Arte y Memoria

2 Helen Zout nació en 1957 en Carcarañá, provincia de Santa Fé. Fue cofundadora de la fotogalería Omega en 1980. Desde hace 30 años realiza trabajos fotográficos vinculados a problemáticas sociales y de salud mental.

En «Madres e hijas y el amor» (2009), resulta de gran valor el vínculo cercano y humano que genera Adriana Lestido[3] con los retratados antes de tomar las fotos; al ser sujetos privados de su libertad, la cuestión de los derechos humanos es fundamental. «Con la distancia, fue una locura haberme quedado en el país. Tuve mucha suerte, un dios aparte, y sobreviví. De lo que sí me acuerdo muy bien es de la oscuridad donde estaba inmersa y de que nunca sabía si la mañana siguiente iba a llegar» (Lestido, 2013).

Figura 3. Adriana Lestido, *Madres e hijas y el amor*, 2009. Museo de Arte y Memoria

Veintiún años de memoria

El Museo de Arte y Memoria (MAM), dependiente de la Comisión Provincial por la Memoria (CPM), es un organismo de derechos humanos que se encuentra en funcionamiento desde hace veintiún años. Es una institución pública de extra-poderes y opera de manera autónoma y autárquica. La CPM comienza su marcha cuando se cierra el archivo de la Dirección de Inteligencia de la Policía de la provincia de Buenos Aires (DIPPBA), que funcionó desde 1936 hasta 1998, con la idea de desclasificar, hacer público y digitalizar dicho archivo, en una clara acción política impactante para analizar los eventos más dolorosos de la historia de la Argentina.

Desde sus inicios el museo estuvo en línea con la agenda cultural y de comunicación de la CPM. En los últimos años, se han organizado exposiciones anuales con temas específicos. En ocasiones, los asuntos son sugeridos tanto por la comisión o las personas a cargo del museo como por artistas colaboradores, cuyos perfiles se caracterizan por su compromiso y conciencia política.[4]

Este enfoque permite abordar diversas perspectivas y enriquecer el espacio museológico, con la visión única de artistas comprometidos con la realidad social y política de la Argentina y

3 Adriana Lestido nació en Buenos Aires en 1955. Realizó estudios de cine y fotografía en 1979 en la Escuela de Cine y Técnicas Audiovisuales de Avellaneda. Además, trabajó como fotoperiodista para La Voz, Página12 y la Agencia Diarios y Noticias entre los años 1982 y 1995.

4 Laura Ponisio, directora del MAM, nos recibió en el primer encuentro y compartió la historia del museo y brindó detalles sobre su funcionamiento y las distintas articulaciones con la CPM.

en algunos casos de América Latina. La colaboración entre la comisión y los artistas garantiza una diversidad de expresiones artísticas que ofrecen reflexiones profundas sobre cuestiones pertinentes a nuestro pasado reciente y a la lucha por los derechos humanos.

Desde hace años, además de su sede en el centro de la ciudad de La Plata, tiene incidencia en el territorio al tener muestras itinerantes que recorren distintas instituciones del país. Dos de las artistas presentes en este trabajo, Zout y Quieto tienen sus obras dentro del programa de exposiciones itinerantes. Para organizar la red de muestras que itineran, el museo realiza, a través de un archivo de excel un seguimiento de las producciones solicitadas, utilizando una planilla donde figuran todos los meses del año, se lleva un registro de las que están disponibles o reservadas (previa solicitud) y también se le informa a la institución solicitante la cantidad de piezas, dimensiones de cada una y peso total de las obras que componen la muestra.[5]

En su decimoquinto aniversario, se produjo un catálogo que ofrece una mirada retrospectiva a las exposiciones anteriores, preservando tanto el material analógico, como invitaciones, folletos y copias impresas; además de objetos y obras que se han digitalizado. Con este conjunto se conformó un libro impreso, que a su vez está disponible en la página web del museo para descargar en formato pdf.[6]

Por otro lado, su colección está conformada principalmente por donaciones de artistas, de las que suele haber una muestra estable de piezas seleccionadas, que conforman el patrimonio del museo. Asimismo, se puede acceder utilizando el sitio web del museo, allí se encuentran en orden alfabético los nombres de los y las artistas cuyas obras son parte de la colección del MAM.

La construcción de archivos

Ahora bien, ¿qué pasa en estos casos con la curaduría y la noción de archivo? El curador, aquí, asume el lugar de un restaurador de la experiencia con el propósito de activar la memoria. Como señala Joaquín Barriendos (2009), día a día aumenta la tendencia de los museos de arte a exponer experiencias radicales de los años sesenta para convertirlas en paradigmas de otras historias desplazadas del canon. El problema, en este sentido, radica en la forma de exhibirlas más que en el hecho de hacerlo.

En el caso del MAM, el archivo es reciente, desde el año 2017 se clasifican y organizan los datos sobre todas las muestras realizadas en el espacio en orden cronológico. En las carpetas físicas se agrupa por año el material que produjo el área de comunicación para la difusión de cada exhibición: folletos, tarjetones, postales,texto de mano, entre otros. En tanto, en carpetas de soporte digital se ordenan, además de esas piezas gráficas digitalizadas, material de prensa de las exposiciones, fotografías tomadas mientras estuvieron expuestas las obras, fotografías de las muestras itinerantes en los distintos espacios, como así también formularios de solicitud de muestras itinerantes y documentos legales de las obras donadas. Estas carpetas están disponibles en todas las computadoras del museo para uso del personal, ya que dichos dispositivos están conectados en red y pueden ser consultados, modificados o ampliados por el grupo de trabajadoras del MAM.[7]

Modificar y ampliar el archivo institucional implica un proceso continuo de actualización y revisión. Esto no sólo abarca la incorporación de nuevos materiales y documentos provenientes de exposiciones recientes, sino también la digitalización de registros pasados, la mejora en la categorización de los archivos existentes y la integración de tecnologías avanzadas para facilitar el acceso y la consulta. Además, requiere un esfuerzo colaborativo por parte del personal del museo para asegurar que los registros sean completos, precisos y representen la historia y las

5 Enlace a muestras itinerantes: https://www.comisionporlamemoria.org/museo/muestras-itinerantes/

6 Catálogo del Museo de Arte y Memoria: https://www.comisionporlamemoria.org/museo/catalogo/

7 En el caso de nuestras visitas al archivo del museo fue Luciana Figuretti quien nos recibió y mostró cómo funciona el archivo del museo.

actividades del museo. Este proceso es fundamental para mantener la relevancia del archivo y garantizar que siga siendo una herramienta valiosa para la investigación y la preservación de la memoria cultural de este tipo de instituciones.

La fotografía como acto de construir memoria

En las tres muestras con las que trabajaremos, en conjunto con lo archivado por el MAM, hay un hilo en común: su relación con la memoria. Más precisamente en los trabajos de Zout y Quieto, su producción está en diálogo con el pasado reciente de la Argentina, pasado traumático, donde la fotografía — con su polisémica condición de huella, fantasma, prueba, documento, ficción, veladura, resto de una experiencia— hace manifiesto un complejo repertorio de interrogantes (Longoni, 2013, p. 8).

La muestra en donde Zout tuvo el rol de curadora, permitió construir el relato de la larga persecución que llevaron a cabo los agentes de la DIPPBA (entre los años 1936 y 1998) sobre militantes políticos, sociales y gremiales. Es una muestra que pone el foco en los rostros, los cuerpos, los andares, las pertenencias, los lugares y las vidas de miles de hombres y mujeres durante más de medio siglo, no siendo un dato menor que varios de esos años transcurrieron en democracia. Son imágenes que evidencian centenares de legajos del archivo de la DIPPBA. Rastros únicos de nuestra historia política; las imágenes robadas ahora son recuperadas y se hacen públicas para el conjunto de la sociedad (Museo de Arte y Memoria, 2004).

Los archivos recuperados por la artista nos hablan de cómo los centenares de legajos de la DIPPBA, luego de que ésta cerrase, fueron recuperados para transformar su sentido, ya que estos registros fotográficos son también el rastro -y resto- de los sueños, las derrotas y las luchas de varias generaciones. En las salas del museo, las imágenes se agruparon en tres ejes temáticos: movilizados, botín y perseguidos; dentro de esta última, se encuentra la fotografía denominada *Mirada*, por Helen, donde vemos el rostro de Mirta Mabel Barragán quien fue secuestrada junto a su pareja en agosto de 1977, ambos permanecen desaparecidos. Se observa como su mirada se dirige hacia abajo, enfatizada por el primer plano, una expresión facial que sugiere contemplación, serenidad o introspección. La postura ligeramente inclinada hacia abajo refuerza esta impresión. No hay contacto visual con el espectador, lo cual invita a una interpretación más introspectiva y personal de la imagen, en lo que sería quizás una actividad cotidiana, pero dicha cotidianidad se rompe al saber que era producto de una persecución. Bajo el sello de *Secreto* se encuentran en el archivo de la DIPPBA alrededor de 80 fotos con los rostros y datos de militantes del Partido Comunista Marxista Leninista Argentino, al cual pertenecía Mirta Mabel.

Figura 4. *Mirada* (s/f). Helen Zout, Imágenes robadas, imágenes recuperadas, 2004.
Museo de Arte y Memoria

Parafraseando a Natalia Giglietti (2015) se podría afirmar que, durante este proceso simultáneo de recuperación y abandono de la materialidad de los documentos, surge, al menos, una tensión destacada: la que involucra la imagen y la palabra. En esta operación, la escritura (sellos, informes) adquiere características visuales, convirtiéndose en imagen, y la imagen resultante de este cambio se convierte en una presentación, al menos de dos significados que se descomponen a través de una nueva materialidad. Esta exhibición y desarticulación revela cómo funcionaron estos documentos en el momento de su creación (lo secreto) y en el momento de su reconocimiento (lo público).

Con Quieto lo archivístico puede resultar de índole más íntima, ya que se trata de montajes de fotografías familiares. Entra aquí en juego la ficción y lo real y, sobre todo, las nociones de memoria y recuerdo.

Las particularidades de la desaparición como forma de violencia estatal hacen que la dolorosa ausencia del desaparecido plantee en su entorno dificultades para su tramitación aún mayores que las que requeriría una muerte. La desaparición, cuyo mismo estatus parece impedir la realización del duelo, es una suspensión (de la muerte), una pura espera (Blejmar, Fortuny & García, 2013).

Al igual que Zout, los archivos han dejado de ser cosa del pasado; se resignifican en un pasado-presente activo. Las imágenes, en Quieto, funcionan como premisa de una querible verdad. Una mujer sonríe delante de una proyección de una fotografía en la que aparece un grupo de personas sonriendo y compartiendo, tal vez, un brindis. La superposición de las dos imágenes crea un efecto visual interesante y simbólico, la figura en primer término está parcialmente en sombra, lo que crea un contraste marcado entre ella la proyección y su sombra, que parece enfatizar aún más la sonrisa. Mediante esta yuxtaposición crea una conexión visual y emocional con el pasado perdido, representando la búsqueda de identidad y memoria.

Figura 5. Lucila Quieto, *Arqueología de una ausencia*, 2004. Museo de Arte y Memoria

Ahora bien, en el caso de Lestido, lo archivístico, en función con la contemporaneidad y su tendencia hacia la globalización, de la cual habla Andrea Guinta (2010), entra en crisis. En uno de los panfletos que archiva el Museo de Arte y Memoria, dice:

> Para Lestido, el verdadero creador es aquel que cumple con el borramiento del yo en la propia obra ( ) La suya es una obra narrativa imprescindible para comprender no sólo a las víctimas de la injusticia sino también las relaciones no siempre visibles entre lo íntimo y lo social (Saccomanno, 2009).

Una escena íntima de una madre y su hija durmiendo juntas. La foto está tomada desde un ángulo ligeramente superior, lo que permite una vista clara de ambas figuras en un encuadre cerrado que enfatiza la cercanía física y emocional. El cuerpo de la madre se encuentra en una posición diagonal en la imagen, lo que dirige la mirada del espectador a lo largo de la fotografía, donde la iluminación suave y con cierta difusión suma intimidad y conexión, al capturar casi de manera documental un momento de intimidad familiar.

Figura 6. Adriana Lestido, *El amor* (1992-2005). Museo de Arte y Memoria

¿Cómo logran las imágenes capturar, construir y tocar experiencias o sentimientos, que deberían ser comunes a una sociedad? Claro, importan los personajes y sus climas, pero, ¿cuáles son sus sentidos? No sólo se trata de la representación visual de la experiencia de las mujeres en el encarcelamiento, sino también cómo estas obras desafían y reconstruyen las narrativas dominantes.

Curaduría transformadora

Teniendo en cuenta lo propuesto por Linda Nochlin (2007) sobre que el arte ocurre en una situación social y atraviesa y se encuentra atravesado por ésta, podemos trazar un vínculo con las muestras de las tres artistas seleccionadas a partir del uso de la fotografía como construcción y reconstrucción de una memoria visual de ese pasado reciente y de la imagen como "índice innegable de un pasado que fue y que ningún negacionismo puede borrar" (Blejmar, Fortuny & Garcia, 2013, p. 14).

Al abordar la noción de archivo, resulta relevante considerar la perspectiva de Griselda Pollock (2008) en su análisis sobre la intervención feminista y las transformaciones estéticas del trauma. Pollock plantea una redefinición del papel del curador, quien, bajo esta óptica, no sólo restaura la experiencia, sino que también se convierte en un agente que busca activar y reconstruir memorias, especialmente aquellas marginadas o relegadas, algo que es un hilo conductor en las tres muestras trabajadas anteriormente.

Pollock resalta la tendencia de los museos a exponer las experiencias radicales de décadas pasadas como paradigmas, pero enfatiza que el problema no reside simplemente en la exhibición en sí, sino en la manera en que se lleva a cabo. En este sentido, Pollock desafía a considerar la noción de archivo no como un objeto estático, sino más bien como un proceso dinámico, haciendo hincapié en la importancia de la historia del uso de los archivos, su democratización y su relación con la memoria colectiva.

En el contexto del pasado reciente de la Argentina, se podría sugerir una mirada que va más allá de la mera accesibilidad. Pollock enfatiza que un archivo no se limita a su existencia física, además su relevancia radica en la acumulación de memoria que es desclasificada e interpelada en investigaciones individuales. Desde esta perspectiva, cada investigador no sólo consulta un archivo preexistente, sino que contribuye a la construcción de nuevos archivos, aportando así a la reconfiguración y reinterpretación de la memoria colectiva.

Referencias

Blejmar, J., Fortuny, N. y García, L. I. (2013). Introducción. En *Instantáneas de la memoria. Fotografia y dictadura en Argentina y américa Latina* (pp. 9-21). Libraria. https://www.academia.edu/24570766/Instant%C3%A1neas_de_la_memoria_Fotograf%C3%ADa_y_dictadura_en_Argentina_y_Am%C3%A9rica_latina>

Cortázar, J. (1966). *Todos los fuegos el fuego*. Editorial Sudamericana.

Giglietti, N. (2015). El jardín de los senderos que se bifurcan. La desclasificación en Volupsa Jarpa. *Nimio,* (2), 53-58. http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/nimio/article/view/78/122.

Giunta, A. (2010). Archivos. Políticas del conocimiento en el arte de América Latina. *ERRATA. Revista de Artes Visuales*, (1), 20-38. https://issuu.com/revistaerrata/docs/revista_de_artes_visuales_errata_1_issuu

Nochlin, L. (2007). ¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres? En C. Reiman e I. Saenz (Comps.), *Crítica feminista en la teoría y la historia del arte* (pp. 17-43). Universidad Iberoamericana.

Pollock, G. (2008). Desde las intervenciones feministas hasta los efectos feministas en las historias del arte. Análisis de la virtualidad feminista y de las transformaciones estéticas del trauma. En X. Arakistain, y L. Méndez: Producción artística y teoría del arte. En *Nuevos debates I* (pp. 43-63). Centro Cultural Montehermoso Kulturunea.

Pollock, G. (2013). Intervenciones feministas en las historias del arte. Una introducción. En *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte* (pp. 19-50). Fiordo.

BORDANDO PASADOS Y PRESENTES: #INAKAYALVUELVE. EL ARCHIVO HISTÓRICO DEL MUSEO DE LA PLATA ACTIVADO POR SEBASTIÁN HACHER

Abril Ferreyra - Eliana Grilotti - Elizabeth Lima - Pilar Marchiano

Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Artes

Resumen

El proyecto *#Inakayalvuelve* (2018), llevado a cabo por el periodista y bordador Sebastián Hacher, implica la utilización de fotografías antropométricas de los prisioneros mapuches que sobrevivieron a la Campaña del Desierto en 1885 en la Argentina. Estas imágenes, pertenecientes al Archivo Histórico del Museo de La Plata, fueron capturadas con el propósito de emprender un estudio objetivo-antropológico de los «tipos» indígenas. Su obra nos invita a repensar la noción del archivo y a reflexionar sobre cómo ese concepto es activado a partir de su implementación en el ámbito artístico desde la incorporación del bordado colectivo.

Palabras clave

Archivo, fotografía, mapuches, bordado.

El poder del archivo

En un contexto de conformación del Estado nacional a finales del siglo XIX, se inició el desarrollo de diversos establecimientos como parte del proceso de modernización y urbanización, tal como ocurrió con el Museo de La Plata. Como explica John Tagg (1998):

> La combinación de evidencia y fotografía en el siglo XIX estuvo estrechamente vinculada a la aparición de nuevas instituciones y prácticas de observación y archivo. Estas prácticas eran esenciales para la reestructuración del Estado local y nacional en las sociedades industrializadas de la época y para el desarrollo de instituciones disciplinarias (p. 12).

A lo largo de la historia, el Museo de La Plata contó con un archivo administrativo que funcionaba bajo la responsabilidad de diferentes oficinas ubicadas dentro del edificio. No obstante, en la década de 1990, se tomó la decisión de desactivarlo parcialmente debido a la necesidad de destinar el espacio para otros fines. Como resultado, una gran cantidad de material se dispersó por diversas áreas del Museo y solo se conservaron cinco bolsas de consorcio con documentos administrativos. Ante esta situación, en 1998 se estableció un nuevo Archivo Histórico bajo la supervisión del antropólogo Máximo Farro, quien continúa en su función como archivista. Gracias a las relaciones que estableció con los empleados del Museo, logró recuperar parte del material disperso y constituyó así el actual Archivo Histórico.

El contenido de este archivo se encuentra organizado cronológicamente, almacenado en carpetas y cajas, y catalogado en un inventario analítico. Además, se conservan fotografías en papel, albúminas y negativos en placa de vidrio, que pertenecían al antiguo Archivo Fotográfico General del Instituto del Museo.

Las colecciones relacionadas con el Archivo Fotográfico habían sufrido daños debido a malas condiciones de almacenamiento. Por esa razón, parte de su colección de fotografías se ha estabilizado, clasificado, digitalizado y microfilmado con el apoyo de dos subsidios otorgados por el *Endangered Archives Programme de la British Library* (EAP), por consiguiente los archivos digitalizados se encuentran disponibles en su base de datos. Esta medida permitió no solo preservar los materiales afectados por hongos y conservación inadecuada, sino también la posibilidad de su consulta y exploración en el futuro. Los negativos de placa de vidrio no pueden tener copias de seguridad debido a sus características materiales, por lo que su destrucción supondría la pérdida irreversible de las colecciones.

Como indica Tagg (1988), «la naturaleza indicial de la fotografía» (p. 9) es compleja e irreversible. Esto significa que la imagen fotográfica se origina a partir de un proceso técnico, cultural e histórico que involucra mecanismos ópticos y químicos específicos. La fotografía como evidencia no depende de un hecho natural o existencial, sino de un proceso social y semiótico. El valor de prueba de una fotografía está relacionado con prácticas institucionales y relaciones históricas particulares que incluye tanto su elemento material como su sistema discursivo.

En el caso de las colecciones fotográficas del Archivo Histórico, el uso que se les otorgaba era de «objetos de intercambio que circularon por redes internacionales donde funcionaron como vehículo de comunicación y soporte material de datos en bruto para el estudio comparado de los "tipos raciales" y como objetos para el montaje de exhibiciones» (Farro, 2012, p. 70).

El proyecto *#Inakayalvuelve* realizado por Sebastián Hacher, utiliza imágenes pertenecientes a los pueblos mapuches que fueron prisioneros en el Museo de La Plata como consecuencia de la Campaña del Desierto encabezada por Julio Argentino Roca. Estas fotografías de frente y de perfil de los indígenas patagónicos fueron tomadas después de la campaña de 1883 y la derrota final de los grupos originarios que resistían la expansión del Estado en sus tierras. Los indígenas fueron trasladados a Buenos Aires en calidad de prisioneros y vivieron en condiciones difíciles en el Tigre y en la isla Martín García en el Río de la Plata. Algunos de ellos regresaron a la Patagonia, mientras que otros terminaron en el Museo de La Plata, donde fueron exhibidos como una colección viviente. Las fotografías que utilizó el periodista para su obra, estimamos que fueron encargadas por Francisco Pascasio Moreno para un estudio de «tipos» de indígenas, las cuales fueron tomadas por el fotógrafo inglés Samuel Boote.

A los pueblos originarios se los consideraba sujetos de estudio en el contexto de un enfoque científico, particularmente en la segunda mitad del siglo XIX. Esta perspectiva se evidencia en la creciente atención a la tipología de sus cuerpos y rostros, especialmente plasmada a través de fotografías. Estas fueron utilizadas por diversas disciplinas, como la criminología y la antropología para identificar de manera efectiva a los indígenas para su estudio. Sin embargo, como lo explica Farro (2012), en el campo de la antropología física, en lugar de utilizar mecanismos efectivos de control social a través de la identificación individual, se empleaba la fotografía para retratar a individuos que se consideraban representantes o muestras de un tipo étnico o racial específico.

En la época del positivismo del siglo XIX, se creía firmemente que la técnica fotográfica, al capturar directamente la imagen de una persona o cosa, representaba de manera objetiva la realidad de los hechos. Se sostenía que existía una conexión inmutable entre la fotografía y la verdad, lo que impulsó la utilización de estas imágenes como identificatorias en los Estados modernos como parte de sus mecanismos de poder.

Tanto delincuentes como indígenas eran objeto de una cuidadosa observación y medición. En la corriente de pensamiento predominante de la época, la imagen fotográfica, desprovista de cualquier intención artística, se consideraba como una confirmación tautológica de una realidad preexistente, respaldando la existencia de un orden establecido en el que los elementos anómalos eran simplemente confirmatorios. En esencia, funcionaban como evidencia de los hechos, demostrando que las características físicas de los delincuentes e indígenas, congeladas en el momento de la toma, eran inalterables.

Las fotografías de frente y de perfil, al capturar un instante preciso, actuaban como una detención del tiempo y condensaban las circunstancias vinculadas a la vida de los retratados en datos definitivos. A diferencia de otras fotografías tomadas de indígenas en años anteriores o contemporáneamente, las imágenes de esta índole se presentaban de manera más objetiva, sin la influencia de una puesta en escena. Sin embargo, aún exhibían sutilmente la iconicidad de la imagen fotográfica, a través de elementos como un fondo sin adornos, primeros planos, la elección de la vestimenta o la desnudez de los sujetos, lo que contribuía a crear una sensación de realidad. No obstante, es importante recordar como todo registro institucionalizado tiene un carácter de autoritarismo, de selección y exclusión de ciertos temas.

Por otro lado, podemos establecer que se desarrolla una representación del poder, no en relación con el contenido de los sujetos retratados, sino de la antropología como disciplina dominante y a la fotografía como herramienta fundamental para retratar los hechos. Como indica Veronica Tell (2017), la historia que cuenta la fotografía incluye a los narradores, quienes son testigos y autores de los sujetos detrás de las cámaras. La fotografía fue considerada como una forma de penetración de la «civilización», ingresó como un medio eficaz para la apropiación simbólica de los «nuevos» territorios y para establecer un relato de ese tiempo de inflexión (Tell, 2017, p. 16).

Bordando historias mapuches

La producción de Sebastian Hacher tiene como objetivo reavivar la historia y la memoria de los eventos vinculados con la Conquista del Desierto en la Argentina, al mismo tiempo que busca dar visibilidad a los prisioneros mapuches mediante la exposición de sus fotografías bordadas [Figura 1]. Este proyecto abarca diversas etapas. En un principio, el periodista se dedicó a buscar material relacionado con el tema en la *British Library*, comenzando con archivos de calidad media.[1] Durante una exhibición en Los Toldos, provincia de Buenos Aires, el antropólogo Máximo Farro, a cargo del Archivo Histórico del Museo de La Plata, compartió información sobre la disponibilidad de fotos en alta resolución y la posibilidad de crear gigantografías, marcando un punto de inflexión en el trabajo.

1 Archival records from *'Faces drawn in the sand': a rescue project of Native Peoples' photographs stored at the Museum of La Plata, Argentina - major project* (EAP207) https://eap.bl.uk/project/EAP207/search El material del archivo del Museo de La Plata se encuentra en la página de la *British Library* por un subsidio de la *Endangered Archives Programme* (EAP).

Figura 1. Sebastián Hacher, *InakayalVuelve* (2018). Anverso y reverso. Extraído de https://issuu.com/bexmagazine/docs/patagonia/s/10527287

Una vez localizadas las fotografías, Hacher las sometió a un proceso de mejora y retoque con la ayuda de *software* de edición, como Photoshop, lo cual incluyó ajustes de niveles, contraste y blancos para mejorar su calidad y visibilidad [Figura 2]. «Me gusta que en la jerga de los fotógrafos al acto de darles color se le llame "iluminarlas"» (Hacher, 2017, s. p.). Estas imágenes mejoradas se imprimieron en papel de alta calidad, específicamente en papel de algodón de 300 gramos, y se montaron en bastidores de madera debido a su considerable tamaño (50 x 60 cm), asegurando su estabilidad durante el bordado.

Figura 2. Sebastián Hacher, *Pintar una foto* (2018) (imagen de la izquierda). Extraído de https://inakayal.revistaanfibia.com/index.php/2018/10/03/pintar-una-foto/ Fotografía original de la serie *Retratos de pueblos indígenas de la Patagonia* (1882-1906), identificador: EAP207/1/1/17 (Imagen de la derecha). Extraído de https://eap.bl.uk/archive-file/EAP207-1-1-17

La obra implicaba la tarea de bordar las fotos, una labor que requería un procedimiento especial de bordado colectivo, realizado por dos personas de manera coordinada para evitar dañar las impresiones. Aunque al principio, el artista no estaba seguro de la razón detrás de esta técnica, con el tiempo comprendió que lo hacía para rescatar estas imágenes de la oscuridad en la que fueron tomadas y devolverles la fuerza que les había sido arrebatada. El trabajo en conjunto, que implica una especie de danza colaborativa entre dos personas, se convirtió en una parte esencial del plan.

Hacher compartió sus fotos intervenidas en el Centro Cultural Matienzo junto con la profesora y licenciada de artes visuales Mariana Corral, quien documentó el proceso a través de una crónica. Sin embargo, el proyecto continuó evolucionando con la contribución del escritor Adrián Moyano, quien compartió un relato de Katrülaf, uno de los sobrevivientes de la Conquista del Desierto, que narró su experiencia en 1902. Este testimonio arroja luz sobre la marcha de la muerte de los prisioneros mapuches y generó la idea de «rebobinar» ese camino inverso, sembrando *chemamulles*, las primeras estatuas mapuches que señalaban los lugares sagrados.

Para llevar a cabo esta idea, Hacher trabajó estrechamente con la comunidad Epu Lafken, ya contando con la disponibilidad de las fotos originales en alta resolución y la idea de trasladar la actividad a Bariloche para conmemorar el aniversario de la muerte de Inakayal.[2] Emprendió viajes a diversos pueblos de la Patagonia, llevando consigo las fotos para bordar junto con

2 Antonio Modesto Inakayal (o Inacayal) nació en Tecka, provincia de Chubut, en la década de 1830. Fue uno de los principales líderes del pueblo tehuelche, considerado cacique (lonko) de su pueblo, que vivió en la zona norte de la Patagonia argentina. Durante las décadas previas a la conquista había logrado mantener relaciones amistosas con el gobierno argentino. Una vez desatada la Campaña del Desierto y las hostilidades contra su pueblo, resistió hasta el final, siendo uno de los últimos lonkos en sobrevivir y entregarse al ejército del general Julio Argentino Roca. Tanto él como el resto de los sobrevivientes fueron trasladados a Buenos Aires. Falleció por causas desconocidas en 1888, en el Museo de Ciencias Naturales de la ciudad de La Plata, Argentina.

comunidades y personas interesadas en participar en el proyecto. Cada comunidad o grupo de personas reaccionó de manera única ante las imágenes y el proceso de bordado [Figuras 3 y 4]. Las fotos en alta resolución tuvieron un profundo impacto, permitiendo identificar y conectar de manera más personal con los prisioneros mapuches retratados. Durante las sesiones de bordado, se escuchó música mapuche y se utilizaron palabras y frases en el *mapuzungun*, la lengua originaria de la comunidad. Esto no solo sirvió para mantener viva la lengua y la cultura, sino también para que los participantes compartieran sus experiencias personales relacionadas con el idioma. En definitiva, a través de la manipulación de fotografías y el bordado colaborativo, Hacher no sólo activó el archivo, sino que también presentó la información de manera creativa, reinterpretando la historia y reavivando la memoria de un pasado trágico.

Figura 3. Fotografía del taller (2018)**.** Extraído de https://www.facebook.com/inakayalvuelve/photos

Figura 4. Fotografía taller (2018). Extraído de https://www.facebook.com/inakayalvuelve/photos

Es interesante que el pasado, a partir de este encuentro de la comunidad, comience a cobrar sentido desde el presente (Pollock, 2006). La toma de material histórico y su retiro de aquel espacio institucionalizado para releer lo acontecido abre paso a una *nueva historia,* asumida por las generaciones actuales de mapuches quienes, a través de la práctica artística, activan su legado hacia el futuro. Uno donde las comunidades mapuches tienen un papel activo en la narración y construcción de su propia historia, A través del arte, como el bordado de imágenes, los mapuches no solo preservan su herencia cultural, sino que también la reinterpretan. Esto permite la inclusión de voces y perspectivas previamente silenciadas, contribuyendo a una visión más plural y diversa de la historia y la cultura. El bordado de imágenes corresponde a una de las tantas formas de escribir *las historias del arte,* lo que, en palabras de Griselda Pollock (2016), corresponde a un acto «político de lo que somos, lo que hemos sido y podríamos ser» (p. 1). Lo que antes poseía un carácter de *topo-nomología* en términos de Jaques Derrida (2006), de localización autoritaria de los archivos, incuestionables, gracias a la toma y acción llevada a cabo por Sebastián Hacher tienen la posibilidad de ser resignificados por aquellos grupos antes omitidos en la construcción de nuestra historia.

Hal Foster (2016) señala que el arte de archivo no se limita a la recopilación de información histórica, sino que a menudo implica manipular, analizar y presentar esa información de manera creativa. Hacher, a través de la manipulación de fotografías de los mapuches, su «iluminación» y luego la intervención a través del bordado, activa el archivo en dos aspectos: por un lado, al modificar el material y, por otro, al llevar esas fotografías para bordarlas junto con las comunidades mapuche, logrando presentar esa información y reinterpretarla.

Por otro lado, se considera el concepto de representación que plantea Roger Chartier (1994), a partir de los dos sentidos que la conforman: la demostración de una ausencia y la exhibición de una presencia. En el caso del proyecto de Hacher, la representación se hace visible a partir de la utilización del bordado y las marcas que dejan por detrás de las fotografías, generando a su

vez una ausencia a partir de la presencia de los indígenas retratados. Esto se produce ya que la fotografía ampliada en blanco y negro no se presenta solo de frente, sino que es colocada sobre un bastidor que luego se exhibe de tal manera que se puedan apreciar ambos lados.

En *#InakayalVuelve* no hay un único patrón en los bordados, a pesar de que todos los individuos siguen la consigna de la actividad colectiva, los resultados ejecutados son variados. Si tomamos como referencia la obra del cacique Sayweke [Figura 1], el bordado se materializa alrededor de la figura del lonko, como envolviéndolo en una manta. No es cualquier figura geométrica la que se elige, sino la Cruz andina, conocida en algunos casos como *Chakana* o *Ngümin*, que en las culturas andinas es el símbolo más común y representa la eternidad de dichas culturas. Generalmente, es usado por el lonko o jefe de una comunidad indígena. En esta producción predominan las lanas rojas y esto también tiene una significación en la cultura mapuche, ya que «el rojo, [...] se asocia a la sangre y hace referencia al poder del hombre que porta la prenda» (Mege Rosso, 1990, p. 40). Mientras que la cruz central es azul, «color básicamente positivo, que representa a la divinidad sublime» (Mege Rosso, 1990, p. 24).

El reverso del bordado no replica el patrón del fondo, sino que introduce una textura que contrasta con la superficie lisa del soporte, pero delimita la figura. La obra explora la dualidad y la conexión entre la imagen y la intervención manual. El frente muestra una representación directa del cacique Sayweke, mientras que el reverso revela el esfuerzo artístico y la técnica aplicada, con los nudos y las lanas sueltas. Esta interacción sugiere la identidad de quienes y a quién bordan, destacando la presencia y ausencia del sujeto a través de su silueta vacía.

En el caso de la imagen de la mujer con la niña, la hija de Inakayal [Figura 5], sólo se bordaron las líneas ajadas de la fotografía con un punto también en cruz, pero en este caso es el punto escapulario, un símbolo que no está relacionado con la cultura mapuche. Ocultan o resaltan las líneas que atraviesan el rostro de la mujer, mientras que en el reverso se transforman en un camino. ¿La marcha que tuvieron que emprender desde sus tierras hasta el museo donde las retrataron, clasificaron y maltrataron? Las expresiones de los rostros de ambas personas no pueden ocultar estas verdades. La decisión de Hacher de exponer tanto el frente como el reverso de las obras da cuenta de ese juego de representación que se materializa en una tensión entre la presencia y la ausencia, que revela no solo las historias y memorias de los retratados, sino también las huellas del proceso artístico y la intervención comunitaria, subrayando así la complejidad y profundidad de la identidad mapuche.

Figura 5. Sebastián Hacher, *InakayalVuelve* (año). Anverso y reverso. Extraído de https://issuu.com/bexmagazine/docs/patagonia/s/1052728 La fotografía original pertenece a la serie *Retratos de pueblos indígenas de la Patagonia* (1882-1906), identificador: EAP207/1/1/17. Extraído de https://eap.bl.uk/archive-file/EAP207-1-1-17

A su vez, Hacher tuvo una conexión especial con el ñandutí –un tipo de bordado que implementa en sus trabajos– a partir de su viaje a Paraguay y de las enseñanzas transmitidas por Blanca Quiñonez, considerada una experta tejedora. Esta técnica forma parte de un arte y expresión cultural que genera un cuestionamiento en relación con las prácticas que realizan las mujeres dentro de la comunidad. Además, por medio de esta disciplina artística, Hacher pone en tensión las normas de una sociedad patriarcal que vinculan este tipo de práctica, la del bordado, a un ámbito exclusivamente femenino. Siguiendo a Pollock (2006), esta técnica se puede entender como una práctica artística que permite diferentes intervenciones sobre la construcción social y visual de la diferencia sexual.

Consideraciones finales

Nos parece interesante introducir la noción de Derrida (1996), quien sugiere que el archivo no se limita únicamente al pasado, sino que también tiene implicaciones para el futuro. El archivo debería cuestionar la llegada del porvenir, lo que supone que no solo está relacionado con el almacenamiento de información histórica, sino que tiene un papel en la construcción y el sentido del futuro. Como indica el autor, el archivo «es una cuestión de porvenir [...] la cuestión de una respuesta, de una promesa y de una responsabilidad para mañana» (Derrida, 1996, p. 24). Por lo tanto, esta perspectiva supone que no se puede comprender del todo el significado de un archivo hasta que llegue el tiempo futuro, y este entendimiento es incierto y está sujeto a posibles cambios.

En el caso de #*Inakayalvuelve*, el Archivo Histórico es utilizado y reactivado a partir de un retorno al pasado, reinterpretado por Hacher para generar así una posibilidad a múltiples modificaciones. Esto permite que se trate de un archivo que no se cierra nunca, sino que se abre desde el porvenir.

La obra no solo conlleva una utilización diferente con relación al Archivo Histórico como material artístico, sino que también destaca la importancia de la práctica artística como herramienta para revivir hechos históricos y producir un significado nuevo, a partir de la conexión con las comunidades y sus antepasados que fueron víctimas de la conquista de su territorio.

Es así como la técnica de bordado colectivo se convierte esencial para rescatar las imágenes de la oscuridad en la que fueron tomadas y devolverles la fuerza que les fue arrebatada. El proyecto de Sebastian Hacher, a través del uso de la acción artística, funciona como un puente para bordar pasados y presentes. Es un acto de resistencia, un medio de dar voz a los silenciados por la historia oficial, y una forma de reconstruir la memoria colectiva desde una perspectiva inclusiva y participativa.

Referencias

Chartier, R. (1994). El mundo como representación. En *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural* (pp. 45-61). Gedisa.

Derrida, J. (1996). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Trotta.

Farro, M. (2012). Imágenes de cráneos, retratos antropológicos y tipologías raciales. Los usos de las primeras colecciones de fotografías del Museo de La Plata a fines del siglo XIX. En T. Kelly e I. Podgorny (Dirs.), *Los secretos de Barba Azul. Fantasías y realidades de los archivos del Museo de La Plata* (pp. 69-101). Prohistoria Ediciones.

Foster, H. (2016). El impulso de archivo. *NIMIO. Revista de la cátedra Teoría de la Historia*, (3), 82-101. http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/nimio/article/view/351/586

Hacher, S. (2016). Diario de un bordador. *Revista Anfibia*. https://www.revistaanfibia.com/diario-de-un-bordador/

Mege Rosso, P. (1990). *Arte textil mapuche*. Ministerio de Educación. Departamento de Extensión Cultural y Museo Chileno de Arte Precolombino. https://www.memoriachilena.gob.cl/archivos2/pdfs/MC0035079.pdf

Pollock, G. (2006). Desde las intervenciones feministas hasta los efectos feministas de la historia del arte. En *Producciones artísticas y teoría feminista del arte: nuevos debates I*. Ayto. Vitoria-Gasteiz.

Repositorio British Library. (s. f.). *Registros de archivo de 'Rostros dibujados en la arena': un proyecto de rescate de fotografías de pueblos originarios almacenadas en el Museo de La Plata, Argentina - gran proyecto (EAP207)*. https://eap.bl.uk/project/EAP207/search

Revista Anfibia. (2018). *Inakayalvuelve*. https://inakayal.revistaanfibia.com/

Tagg, J. (1988). *El peso de la representación*. Gustavo Gili.

Tell, V. (2017). *El lado visible. Fotografía y progreso en la Argentina a fines del siglo XIX*. Universidad de San Martín (UNSAM).

ARCHIVAR LO EFÍMERO. COMPAÑÍA DE EXCURSIONES (1970), DE LUIS PAZOS, HÉCTOR PUPPO Y JORGE DE LUJÁN GUTIÉRREZ

Azul Maggi - Candela Pron - Luján Vazelle - Elena Sedán
Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Artes

Resumen

En este artículo se abordan las tensiones que surgen entre arte y archivo tomando el caso de la exhibición realizada en el año 2022 en el Centro de Arte de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP) titulada *Excursión (1970),* basada en la acción realizada en 1970 por el Grupo de Experiencias Estéticas. Se tratará la problemática de cómo archivar una obra efímera y de qué manera se logra exhibir, detectando la forma en la que el archivo pasa de tener un carácter orgánico a uno inorgánico. Además de plantear y desarrollar de qué manera el pasado se activa en el presente.

Palabras clave

Archivo, obra, registro, exhibición, efímero.

En el presente trabajo nos proponemos tratar la exposición realizada por el Archivo de Arte del Centro de Arte de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP) en el año 2022 titulada *Excursión (1970).* Tal exhibición aborda la producción del 1970 que posee el mismo nombre, la cual consistió en llevar dentro de un colectivo a cuarenta críticos de arte y jurados, que se encontraban en el *III Festival de las Artes de Tandil* y en el que también el Grupo de Experiencias Estéticas[1] participaba y competía, con el fin de realizar distintas paradas a medida que se recorría la ciudad. Cada parada se correspondía con una acción, instalación o gesto provocador que cuestionaba el estatuto del arte.

Por su parte, las preguntas planteadas por el Grupo de Experiencias Estéticas que serán desarrolladas a lo largo del trabajo, reflexionan sobre la noción de obra que sigue con vigencia en la actualidad. Esta se realiza a partir de la presentación de un exhaustivo registro fotográfico, objetos, testimonios e investigaciones que logran desmenuzar la trascendencia de la acción para considerar el arte contemporáneo desde nuestra ciudad.

Tal exhibición nos lleva a pensar en una actualización de la acción original representando y reconstruyendo momentos y elementos de lo acontecido. Como expresa Jaques Derrida (1996) el archivo no solamente es el lugar de almacenamiento y conservación de un contenido archivable pasado, sino que su estructura determinará su propio emerger y su relación con el porvenir. Sin embargo, a su vez, se presenta la disyuntiva de si se trata realmente de una reconstrucción o un nuevo sentido que se diferencia de la obra original en un nuevo tiempo y espacio. Por lo que nos surgen interrogantes tales como, ¿Se trata de una reconstrucción o la construcción de un nuevo sentido? ¿Cuál es el límite entre obra y archivo? ¿Cómo el archivo se activa en la exhibición? ¿Cómo se archiva la obra y cómo se muestra? Consecuentemente, nuestro objetivo se basa en analizar dichas tensiones entre archivo y exhibición y de qué manera es posible archivar lo efímero de la acción.

1 El Grupo de Experiencias Estéticas (1970-1972) integrado por Jorge de Luján Gutiérrez, Luis Pazos y Héctor Puppo empieza a realizar obras elaborando su poética bajo los conceptos clave de ruina, memoria, acción, colaboración, libertad, convocatoria, comunicación, experimentación, espacio público, sitio específico y crítica de arte. Sus obras conforman un conjunto narraciones de diversa materialidad (visuales, corporales, sonoros, textuales y procesuales).

***Excursión (1970):* ayer y hoy**

Para poder adentrarnos en la exhibición realizada en el año 2022, debemos tener un mayor acercamiento a la acción de *Excursión* hecha en 1970. La experiencia estuvo a cargo del colectivo de artistas que en aquel entonces se autodenominaba, como menciona Fernando Davis (2013), "Grupo de Experiencias Estéticas" integrado por Jorge de Luján Gutiérrez, Luis Pazos y Héctor Puppo. Como se ha mencionado, esta consistía en un *tour* en ómnibus que llevaba a cuarenta críticos de arte que se reunían en el marco del *III Festival de las Artes de Tandil*. El recorrido proponía una visita a las sierras tandilenses con paradas y elementos que atraían la curiosidad y extrañamiento de los pasajeros, buscando un despertar crítico del estatuto del arte.

A ambos lados del ómnibus un letrero anunciaba: "Compañía de Excursiones S.R.L. de Jorge de Luján Gutiérrez, Luis Pazos y Héctor Puppo. Atendido por sus dueños". Luján Gutiérrez, vestido y personificado como inspector, entregaba a los pasajeros un boleto con un número capicúa para ingresar. Puppo, por su parte, documentaba la acción tomando fotografías.

Una vez iniciado el recorrido, Pazos subió caracterizado de clown y le repartió a los pasajeros una bolsa con la inscripción "Vivir es aceptar todas las tentaciones", conteniendo una manzana en su interior. Ya descendidos en las sierras, los esperaba una mesa con vino mientras que un personaje vestido de etiqueta recitaba "Con vino es vida". En la siguiente parada, se advertía un marco dorado rococó de grandes dimensiones que enmarcaba el paisaje, y se distribuyó una boleta con preguntas que anunciaban: "¿La pintura ha muerto?", "¿El arte debe imitar a la Naturaleza?", "¿Está Ud. viviendo un hecho artístico? ¿Sí o no?". A continuación, de regreso al museo, subió un canillita y distribuyó un diario donde se mostraba el resultado de la votación: "El arte no es una teoría, es un acto de libertad". Una vez dentro del museo, Pazos llevó al grupo hasta una sala que tenía un mural del equipo de fútbol Boca Juniors, donde las caras de los jugadores aparecían caladas, e invitó a quienes estaban a posar detrás del mural para tomarles una fotografía [Figura 1]. Por último, repartió un folleto a cada uno de los críticos, donde el itinerario de la acción era indicado a través de una secuencia de dibujos humorísticos y caricaturescos.

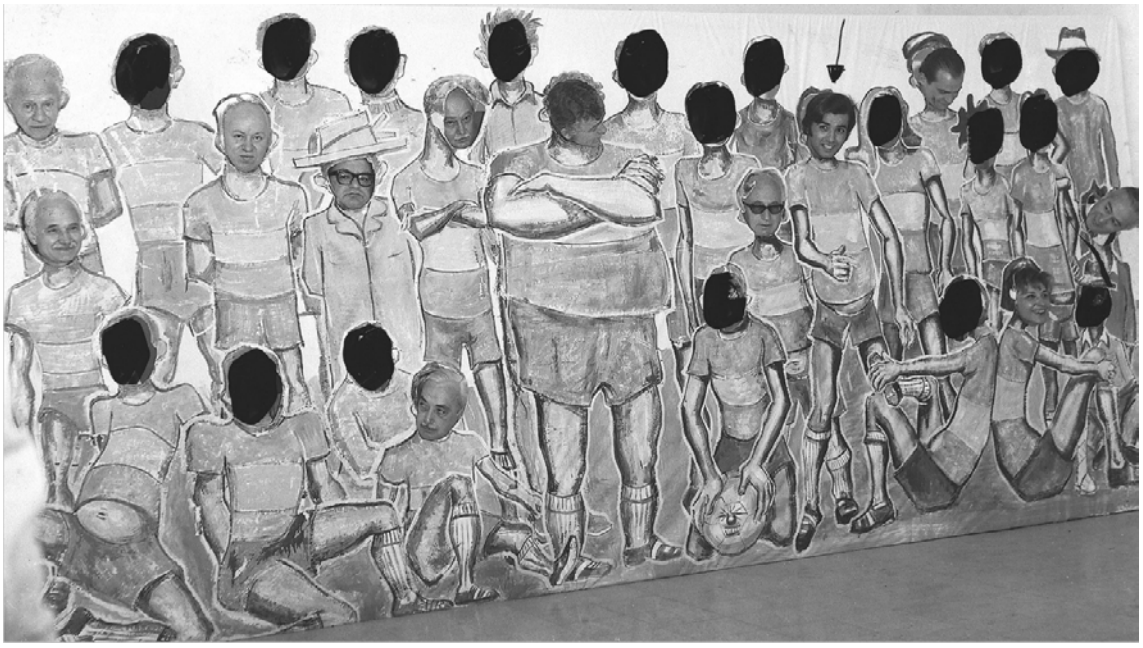


Figura 1. Grupo Pre-Escombros, *Excursión* (1970). Fotografía de grupo de críticos de arte posando en un mural del equipo Boca Juniors. Archivo de Arte Centro de Arte UNLP

Desde el 9 de abril hasta el 7 de mayo de 2022, se realizó la exhibición *Excursión (1970)* a cargo del Archivo de Arte del Centro de Arte UNLP. Esto se pudo llevar a cabo gracias a la colaboración de los tres artistas con registros fotográficos, objetos, testimonios e investigaciones exhaustivas con el fin de repensar el arte contemporáneo desde nuestra realidad.
En la sala C del Centro de Arte UNLP, se dispusieron aquellos elementos originales, o en su defecto reconstrucciones, que formaron parte de la situación de 1970. Se puede observar una habitación ambientada con música de la época en la que se realizó la acción. En una de sus paredes anuncia el título de la exposición -*Excursión (1970)*-, mientras que en otra vemos aquellas preguntas que se realizaron a modo de votación en la acción original [Figura 2]. En el centro de la sala, se nos presenta una mesa -acompañada de dos sillas- en donde se dispone el catálogo del festival, la boleta de votación original, el boleto original, la bolsa que contenía la manzana, la lista de críticos asistentes y la invitación al grupo para ser parte de la VII Bienal de París en 1971. Además cinco álbumes fotográficos permitieron un recorrido documental de la acción [Figura 3]. A unos metros de distancia, se disponía la reformulación de la urna en donde el público pudo emitir su voto conforme a las preguntas formuladas hace cincuenta años. Contra una pared, observamos por último dos mesas de lectura con sus respectivas sillas, en donde estaban colocadas diferentes investigaciones, una copia de un artículo periodístico de la época y el libro de Fermín Fevre, uno de los críticos que estuvo presente en la acción y que la incorpora en su capítulo del reconocido volumen sobre la pintura argentina.[2]

Figura 2. Centro de Arte UNLP, Excursión (1970) (2022). Sala de exposición3

2 Fevre, F. (1975). La crisis de las vanguardias. En AA.VV.,*La pintura argentina* (p.72). Centro Editor de América Latina.
3 Las figuras 2, 3 y 5 fueron extraídas del catálogo de la exhibición con autorización para ser reproducidas en el presente trabajo. El catálogo se puede visualizar y descargar a través de este enlace: https://www.centrodearte.unlp.edu.ar/wp-content/uploads/2023/08/Excursio%CC%81n.pdf

Figura 3. Centro de Arte UNLP, *Excursión (1970)*. (2022) Álbumes fotográficos del registro de Excursión 1970

Escombros de una excursión

El Archivo de Arte del Centro de Arte de la UNLP surge en el año 2019 y se formaliza el 2 de diciembre de 2020 con la resolución de Presidencia UNLP 3966/20. Su aparición se debe a la importancia de resolver la carencia de un archivo que sea propio de la universidad y en el cual se pueda preservar y custodiar documentos de artistas platenses. A partir de la decisión tomada, los trabajadores del archivo destacan la importancia del carácter público que posee y su capacidad de trascender en el tiempo sin importar la gestión que se encuentre en la institución. Las características nombradas, permiten que todo el público estudiantes, investigadores, la comunidad que desee acceder lo pueda hacer y encuentre un archivo integral, que no esté fragmentado y distribuido en diferentes instituciones del mundo, sino que permanezca en el Centro de Arte completo y en un mismo sitio.

Sin embargo, nuestro objeto de estudio no es un archivo tradicional, sino que es un archivo de arte. Como expresan Natalia Giglietti, Elena Sedán, Mnemo Leonardi y Mariana Veneziano (2022) este tipo de archivo:

> Generalmente, por la variedad documental que presentan, estos fondos no suelen responder a la teoría tradicional archivística y requieren tratamientos diferentes para su organización y gestión al combinar, según los casos, métodos archivísticos, bibliotecológicos y museológicos (p.131).

Los documentos que guarda el Archivo de Arte Centro de Arte UNLP han hecho posible la realización de la exhibición de 2022, como mencionan en su página web (Centro de Arte UNLP, s/f), para difundir y dar acceso a la memoria visual y documental de trayectorias artísticas silenciadas, desconocidas o poco frecuentadas por la historia del arte argentino. Dos importantes donaciones a este archivo han sido en 2021y 2022 la de Héctor "Rayo" Puppo y Luis Pazos,respectivamente. Ambos integrantes y miembros fundadores del Grupo Escombros. A lo largo de la investigación pudimos ver cómo, en el caso particular de Héctor Puppo, no sólo era y es artista, sino que también se convirtió en un cronista, documentalista y arconte del grupo del que formaba parte. Su donación incluye más de 100 CDs, publicaciones, informes, catálogos, documentos, registros fotográficos y audiovisuales y negativos de sus acciones desde 1988 a

2004 integrando el Fondo Grupo Escombros- Héctor Puppo. Como desarrolla Derrida (1996) el archivero produce archivo, y es por esto que el archivo no se cierra jamás. Se abre desde un porvenir, desde una promesa y una responsabilidad para el mañana. Dichos elementos están reunidos, conservados y en constante revisión por un grupo de profesionales. Bajo una pulsión de conservación el archivo se encuentra en una contradicción ya que no habría deseo de archivo sin la finitud radical, sin la posibilidad de un olvido que no se limita a la represión. No habría *mal de archivo* sin la amenaza de esa pulsión de muerte, de destrucción. Los documentos son organizados teniendo en cuenta cómo fueron adquiridos los mismos de parte del autor/cedente que los entregó, realizándose algunas modificaciones que ayudan a la organización y descripción de lo conservado.

El archivo original es físico y es posible encontrar una parte del mismo digitalizado en la página web de la institución. Cuenta con copias de fotografías para preservar el estado de las originales que se localizan en un álbum donado por Puppo y, también, se hallan réplicas de otros elementos de la acción que fueron parte de la exposición de 2022 (Figura 6). Pudimos detectar a lo largo de la visita una serie de reglas que determinan la manera en la que se trata al archivo. Se utilizan materiales apropiados para la preservación de los elementos tales como la utilización de cajas plásticas de archivo y para la manipulación de los objetos el uso de guantes de Nitrilo. Tácitamente podemos notar el cuidado, respeto y delicadeza con la cual se manipulan los objetos.

Figura 4. Fotografía de algunas de las piezas que constituyen la Serie Excursión (1970) del Fondo Grupo Escombros. Archivo de Arte Centro de Arte UNLP

La organización que posee dicho archivo sigue dos principios fundamentales para la archivística tradicional y el trabajo con sus registros que se mantiene hasta la actualidad. En primer lugar,

podemos nombrar el principio de procedencia, como expresa Andrés Tello (2018), la práctica de unir los diferentes documentos por fondos, como nuestro caso el Fondo Grupo Escombros que como se puede leer también incluye un orden dentro del fondo que corresponde al nombre del donante. Es un procedimiento sistemático en el cual se identifican, se ordenan y conservan los registros desde su propietario original. Y en segundo lugar se encuentra el orden original en el cual se respeta y apunta a la preservación de la estructura inicial en la que los elementos fueron dispuestos por el productor antes de su conformación como archivo. En este caso el orden no es cambiado sin la autorización de los artistas o sus herederos, que siguen en contacto con la institución aún después de la donación. Luego de desarrollar ambos principios fundamentales de los archivos podemos decir que estos conforman una archivística orgánica donde se relacionan íntimamente. En palabras del autor la procedencia determina entonces el orden de las inscripciones del archivo. Aunque, a partir de la reflexión realizada por Tello (2018) en torno a la formación de una *ratio archivística* moderna la cual devele los acontecimientos "tal como ocurrieron" y cristalice una imagen eterna del pasado, nuestro caso de estudio es sin duda una ruptura de dicha archivística tradicional. En su reflexión, toma el caso "Passagen-Werk" de Walter Benjamin, en este ejemplo el autor no pretende restaurar un archivo sino citar fragmentos de la historia cultural que destruyen los marcos tradicionales como es el caso de la exhibición del archivo que tratamos en el presente trabajo. Los elementos del archivo no se presentan tal cual fueron dispuestos en el mismo, sino que cobran otra organización, un nuevo sentido en el presente. En este proceso se desmonta el orden primigenio que presenta el Fondo Grupo Escombros y se monta en la exhibición un conjunto de tiempos heterogéneos donde el pasado y el presente están en constante tensión. En definitiva, a partir de la noción de archivo tradicional y su orden primitivo se pone de relieve el potencial carácter inorgánico de los registros documentales.

La construcción de una nueva experiencia

El Fondo Grupo Escombros-Héctor Puppo nos sirve como un interlocutor fundamental para establecer un diálogo con aquellos planteos que se realizaban en 1970 y que siguen vigentes hasta el día de hoy. Como menciona Fernando Davis (2013), la acción traía consigo la renuncia a la obra como objeto para pasar a ser una situación lúdica y colectiva, donde se incluía la participación activa del espectador. Lograron poner en tensión elementos pertenecientes al arte asociado a lo tradicional e institucional -como el hecho de que el recorrido partiera desde el museo, que se encontrara dentro de un Festival y compitiendo para el mismo, o incluso el marco rococó utilizado en una de las paradas del recorrido- con una acción que busca el cuestionamiento de estos cánones, expresado en la propia votación que debían hacer. De esta manera, notamos que tales problemáticas, a través de las representaciones simbólicas realizadas en el recorrido de *Excursión (1970),* se retoman y son puestas nuevamente en visibilidad en la exposición realizada por el Archivo de Arte del Centro de Arte UNLP en el 2022.

La pregunta hecha por el Grupo en el 1970 en la votación que anuncia "¿Está Ud. viviendo un hecho artístico?", podemos retomarla partiendo del caso de la exhibición del 2022 bajo uno de los interrogantes planteados: ¿Cómo el archivo se convierte en obra? Tal como escribe Andrea Giunta (2010) los archivos "constituyen el repositorio desde el cual es posible escribir otras historias; sobre todo cuando se trata de la historia del arte entendida como análisis crítico que confronta las obras con las fuentes y los contextos" (s. p.). Es así como el archivo expuesto nos permite nuevas preguntas, confrontaciones y análisis a partir de la revisión de la acción de 1970. Es a través de su exposición donde se pretende activar su potencial poético-político. Como expresa Suely Rolnik (2008) desde los años 60 y 70, especialmente en América Latina, se desarrolla un furor por archivar regido por la geopolítica del arte. Un aspecto de estos tipos de archivo en las dimensiones del territorio institucional del arte es su carácter político que se problematiza. En la muestra se puede evidenciar la disputa latente del destino con sus correspondientes preguntas, su reanudación en el presente y cómo éstas activan su carácter crítico, pero en un nuevo sentido.

Continuando con Giunta (2010), quien expresa que mostrar el archivo es una forma de compartir con los otros y establecer espacios de diálogos e intercambios, entendemos la exhibición del 2022 como una que permite un juego lúdico de cuestionamientos tanto individuales como colectivos. La socialización del archivo en este caso nos deja crear un nuevo sentido experiencial desde el presente, atendiendo a una revisión de la acción pasada y efímera. Siguiendo con la autora, "el curador asume el lugar de un restaurador de la experiencia con el propósito de activar la memoria" (Giunta, 2010, s. p.).

Para Mela Dávila Freire (2011), los archivos podrían "garantizar la divulgación de sus fondos, facilitando el acceso a sus contenidos y favoreciendo las labores de investigación que permitan generar relecturas y descubrir nuevas relaciones entre sus elementos" (p. 8). De esta manera, la exhibición logra afianzar esa divulgación abriendo las puertas al público que esté interesado en conocer sobre *Excursión (1970)* y realizar sus propias interpretaciones.

Archivar y exponer lo efímero

En los últimos años la archivística se encuentra cada vez más en exhibiciones en museos. Como explica Giunta (2010) este magma de documentación reemplazaría a aquellas obras que no se pueden comprar, pero cuya experiencia se puede digitalizar para avanzar hacia la democratización auténtica o posible del conocimiento sobre el arte. Esta problemática que desarrolla la autora describe en cierto punto nuestro objeto de estudio. Una acción como *Excursión* resulta imposible de exponerla en un museo. Debido a su fugacidad, los recursos fotográficos, elementos utilizados en la acción, videos, documentos, entre otras cosas que se encuentran en el Fondo Grupo Escombros nos permite asegurarnos que existió tal experiencia estética. Pero al comprender su condición efímera se puede pensar en maneras de actualizarlas. En el campo de estudios sobre performance, la desaparición como característica particular de este tipo de prácticas genera hondos debates en torno a sus posibilidades de archivación y el lugar que ocupa el registro en su múltiples formas (escrita, visual y audiovisual), el relato oral y la memoria del cuerpo como potenciales documentos (Biffareti, 2022).

La muestra que expone una experiencia se reconvierte en modelo de otras historias. Por un lado, la reconstrucción, entendida como materiales educativos y no objetos reificados (Giunta, 2010), de algunos elementos como los boletos o la bolsa de papel con la manzana. Por el otro, dar cuenta del sistema narrativo en el que fue producida, a través de paratextos, recursos fotográficos y música. El mismo archivo, que parecía estar completo, se vuelve a activar en el presente, como una nueva experiencia, distinta a la original.

Retomando a Derrida (1996) "la cuestión del archivo no es, repitámoslo, una cuestión del pasado. [...] Es una cuestión de porvenir, la cuestión del porvenir mismo, la cuestión de una respuesta, de una promesa y de una responsabilidad para mañana" (p. 24). Es así como en el archivo de *Excursión (1970),* este compromiso del mañana se transforma, en la actualidad, en una responsabilidad del presente de seguir trabajando en conjunto para mantener viva la acción.

Fiel al carácter efímero de la obra, la exposición no trata de crear de manera ilusoria en el espectador la experiencia de que están ante la acción artística del Grupo de Experiencias Estéticas del año 1970, sino que expone los elementos paratextuales que nos permiten afirmar que la obra sucedió (Escobar, Duarte & Bifaretti, 2018).

Al examinar nuevamente los interrogantes planteados como objetivos y desarrollados a lo largo del escrito, podemos ver que la exposición del 2022 *Excursión (1970)* pone en una tensión constante los límites entre exhibición y archivo y obra-documento. Consideramos que tal tensión resulta ser uno de los atractivos principales de la muestra en donde se exalta dicha disputa e invita a que el público tenga un rol activo y sea partícipe de la experiencia.

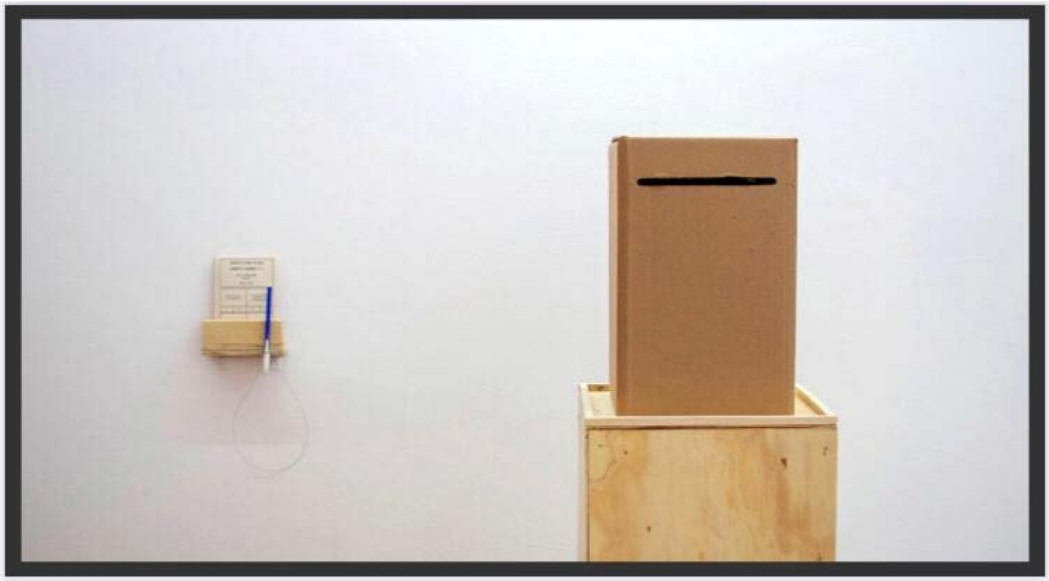


Figura 5. Centro de Arte UNLP, *Excursión (1970)* (2022).
Reproducción de boletas y realización de urna

Al abordar la pregunta *"¿Se trata de una reconstrucción o la construcción de un nuevo sentido?"* El recorrido transitado nos permite dilucidar la construcción de un nuevo sentido en un espacio-tiempo donde lo efímero se congela generando sentimientos, inquietudes y preguntas que no habían surgido, invitando a seguir profundizando tanto el archivo como su muestra y las nuevas formas de arte contemporáneo. Por otro lado, cuando nos cuestionamos "*¿Cuál es el límite entre obra y archivo?*" manifestamos que el límite entre exhibición y archivo se desdibuja proponiendo nuevas formas complejas de preservación de obra y su exposición. Surge entonces un inédito rol que contempla diferentes ramas del arte y la archivística, conformando una tríada de archivista-artista-curador, complementandose a un mismo nivel de importancia.

Finalmente, al interrogarnos sobre *"¿Cómo el archivo se activa en la exhibición?"* Proponemos que el archivo podría activarse una vez que se materializa en formato exhibición, siendo la propia muestra la que da lugar a que lo efímero se actualice en un nuevo presente. Este se presenta como una selección de elementos y momentos "es decir, la acción efímera realizada en 1970" que lleva a la construcción de un nuevo discurso y a la activación de nuevos sentidos. Esto podemos detectarlo, por ejemplo, en las paredes de la muestra que visibilizan las preguntas que buscaban un despertar crítico del estatuto del arte, elaboradas por los miembros de la experiencia y expresadas en la boleta de votación; también en las réplicas de los originales como la bolsa de papel con la manzana y en las fotografías originales del archivo. De esta forma, se reanuda en el presente el pensamiento crítico y se activa el potencial poético-político de la acción.

Referencias

Baez Escobar, L., Bifaretti, M. E., & Duarte, J. F. (2019). *¿Cómo actualizar el acontecimiento? Reflexiones sobre una retrospectiva de Escombros*. Nimio, (5), e007. https://doi.org/10.24215/24691879e007

Centro de Arte UNLP. (s. f.). *Excursión (1970) Jorge de Luján Gutiérrez, Luis Pazos, Héctor J. Puppo.* https://www.centrodearte.unlp.edu.ar/excursion-1970/

Dávila Freire, M. (2011). ¿Es una obra o es un documento? El Centro de Estudios y Documentación del MACBA. En G. Picazo (Coord.), *IMPASSE 10* (pp. 300-308).

Davis, F. (2013) *Luis Pazos El "fabricante de modos de vida". Acciones, cuerpo, poesía*. https://www.academia.edu/4612088/Luis_Pazos_El_fabricante_de_modos_de_vida_Accion

es_cuerpo_poes%C3%ADa_Buenos_Aires_Document_Art_2013_

Derrida, J. (1996). *Mal de archivo. Una impresión freudiana* [fragmentos seleccionados]. Trotta.

http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/nimio/article/view/351/586

Giglietti, N. y Sedan, E. (Comps.). (2022). *Escrituras de trastienda. Teoría, historia, arte y archivos*. EDULP. http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/139809

Giglietti, N. y Sedán, H. (2022). *Excursión (1970)* [Exposición].

https://www.centrodearte.unlp.edu.ar/wp-content/uploads/2023/08/Excursio%CC%81n.pdf

Giunta, A. (2010). Archivos. Políticas del conocimiento en el arte de América Latina. *ERRATA. Revista de Artes Visuales*, (1).

https://issuu.com/revistaerrata/docs/revista_de_artes_visuales_errata_1_issuu

Rolnik, S. (2010). Furor de archivo. *Revista Estudios Visuales. Retóricas de la resistencia* (7), 116-119.

Tello, A. (2018). Una archivología (im) posible. Sobre la noción de archivo en el pensamiento filosófico. *Síntesis Revista de Filosofía*, (1), 43-65.

ENTRE LA OBRA Y EL DOCUMENTO. EL GRUPO ESCOMBROS EN EL ARCHIVO Y CENTRO DE DOCUMENTACIÓN DEL IHAAA (FDA-UNLP)

Mariana Espejo - Tomás Riveros - Florencia Vaudagna - Elena Sedán
Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Artes

Resumen

El fondo María de los Ángeles de Rueda forma parte del Archivo y Centro de Documentación del Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano (IHAAA) de la Facultad de Artes (FDA) de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP). El conjunto, entre otros materiales, incluye un ejemplar de la obra *Pizza de poesía Concreta* (2002), realizada por el colectivo artístico platense Grupo Escombros. En este trabajo nos valemos de un análisis de ésta producción, con la intención de indagar en las posibles tensiones y rupturas que se generan frente a la noción de documento y la condición de esta pieza como obra artística, en cuanto a sus condiciones de temporalidad, su vigencia y sus potencialidades poéticas.

Palabras clave

Archivo, documento, obra, Grupo Escombros.

Acerca del Archivo

El Archivo y Centro de Documentación del IHAAA, fue creado por medio de la Resolución N.° 375 del Consejo Directivo de la Facultad de Artes (FDA) de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP) durante el año 2019. La iniciativa de darle cuerpo y formalización institucional partió de la necesidad de lograr una optimización del funcionamiento dentro del IHAAA, un espacio orientado a la investigación con casi cincuenta años de trayectoria dentro de la facultad.

En la actualidad, la dirección del IHAAA está bajo la guía del Dr Gustavo Radice, mientras que la magíster Marcela Andruchow ocupa el cargo de directora del proyecto del Archivo y Centro de Documentación. Según Andruchow, el Archivo del IHAAA aún no trabaja con una noción definida de archivo, ya que no se ajusta completamente a las características y competencias tradicionales de ese tipo de instituciones, a pesar de que su resolución lo designa como un archivo en el sentido convencional de la palabra. En cambio, enfatiza la importancia de concebirlo como un centro de conservación documental.

La impronta y las disposiciones administrativas del lugar están más emparentadas con la de un centro de documentación que almacena y conserva material producido por individuos externos. No produce documentos propios, sino que los organiza, sistematiza, colecta y registra en un sistema virtual para el acceso público de investigadores. De esta manera, creemos que resulta problemático posicionarlo en un reducto fijo, por lo cual optamos por un punto intermedio, comprendido entre un compilado de archivos personales y las características de un centro de documentación.

La totalidad de los documentos que conforman las colecciones y fondos son parte del acervo patrimonial y documental del IHAAA. Todo este material ingresó y llegó a formar parte del archivo de una manera asistemática, por lo cual sólo se conservan una porción escasa de registros de las sucesivas donaciones. La mayor parte del material proviene de voluntades e iniciativas

particulares de profesores e investigadores de la FDA, quienes contribuyeron al acervo donando documentación y objetos personales, entre ellos, libros de sus bibliotecas, diferentes tipos de publicaciones de su autoría y material documental diverso, producido y colectado durante sus actividades de producción, docencia e investigación.

Respecto de este último tópico, la actividad del Archivo se enfoca también en la preservación, organización y sistematización de este corpus documental, acumulando un número de piezas gráficas de difusión de diversas exposiciones y de otras manifestaciones artísticas, especialmente folletos y programas, incorpora también tarjetas de invitación y difusión, así como guiones curatoriales y textos de sala. Las mismas fueron parte de eventos realizados en museos, centros culturales y galerías, tanto de gestión estatal como privada, del país y del extranjero, fechadas desde el año 1939 hasta el presente. De los fondos que componen la totalidad del acervo documental, dos se destacan: el Fondo Personal Ángel Osvaldo Nessi (FP-AON) y el Fondo Personal María de los Ángeles de Rueda[1] (FP-MDR).

El FP-AON, perteneciente al fundador del IHAAA, Ángel Osvaldo Nessi, consta de documentos en papel que abarcan el período 1937-2000. Incluye borradores, manuscritos, impresos, fotografías, notas y textos de Nessi y otros autores, en diversos formatos como hojas sueltas, cuadernos y anotadores, junto con un sello personal. Además, contiene colecciones de libros, cuadernillos, folletos, piezas gráficas, postales, recortes de prensa, láminas e ilustraciones, así como documentos fotográficos y negativos en papel y diapositivas.

Por su parte, el FP-MDAR está compuesto por patrimonio y corpus documental sobre el colectivo artístico platense Grupo Escombros, producto de sucesivas recopilaciones realizadas por la profesora María de los Ángeles Rueda. El fondo cuenta además con material intelectual fruto de distintas investigaciones a lo largo del tiempo sobre la obra, las acciones y actividades del grupo, todos documentos fechados entre 1988 y 2012. El Fondo también abarca una cantidad de tipos de documentos gráficos, incluyendo folletos, postales, invitaciones, volantes expositivos; textos manifiestos, publicaciones realizadas por el grupo, artículos de prensa, gacetillas; obra gráfica múltiple, tarjetas, textos de poesía concreta, manuscritos preparatorios para la escritura de libros, fotografías a color y distintos afiches.

Respecto a este fondo, Andruchow menciona que, durante años, en direcciones anteriores, las formas de recepción del material y documentación no respetaba un criterio estable. Este aspecto nos remite al trabajo de Andrés Maximiliano Tello (2018) quien menciona un *carácter inorgánico latente* en todo archivo. El autor parte de *Passagen- Werk* (1927-1940), el proyecto inconcluso de Walter Benjamin y la organización alternativa que éste hace y plantea en la compilación de fragmentos, citas y montaje de textos de procedencias diversas, conformando un corpus de documentos contrapuesto a las lógicas archivistas tradicionales en la elaboración de esta obra. Mientras que la archivística tradicional en clave historiográfica y cronológica, pareciera sólo acumular hechos históricos en función de una sucesión lineal, nos dirá Maximiliano Tello, otorgando en esta concepción, la categoría de *órgano* a cada registro, con una función y ubicación determinada previamente, en función del organismo que los conecta. Uno de los parámetros que rigen en la actual gestión para la organización del material, se centra en respetar los criterios de orden de origen del corpus, considerando esa clasificación y organización como un producto intelectual del productor. Como toma de medida, Andruchow menciona el contacto y el intercambio con el donante para poder coordinar un criterio organizativo a emplear para la clasificación y el inventariado de la totalidad del acervo. En este caso, María de los Ángeles de Rueda, acordó formas de categorización. Actualmente se está llevando a cabo un trabajo de

1 La Dra. María Ángeles de Rueda, profesora y Licenciada en Historia de las Artes Plásticas por la UNLP, Magíster en Estética y Teoría de las Artes, se destaca como profesora Titular y docente-Investigadora de la UNLP, evaluadora del CONICET y CONEAU. Actualmente, dirige un proyecto de investigación sobre modernidades artísticas y giro decolonial. Entre muchas de sus contribuciones en prensa y publicaciones se destacan: "Grupo Escombros, Artistas de lo que queda, 1988-2010" y libros como *Arte y Utopía* (2003) y *Revoluciones, apropiaciones y críticas a la modernidad* (2015).

carga al sistema virtual siguiendo un criterio cronológico de acuerdo a las fechas de origen de la documentación, partiendo de las primeras producciones de Escombros hasta las últimas.

Los antecedentes de la constitución del archivo remiten a proyectos de investigación y documentación puestos en marcha por la dirección del IHAAA. Desde finales del año 2014 se diseña una serie de estrategias abocadas a ordenar, catalogar y sistematizar la totalidad del acervo patrimonial del instituto haciendo uso de recursos materiales, humanos y técnicos propios. Partiendo de esa primera iniciativa, comenzó a implementarse el Proyecto de Documentación, Organización y catalogación del patrimonio bibliográfico y documental del IHAAA (2015-2017). En esa primera etapa del proyecto se realizó el acondicionamiento de toda la documentación conservada, iniciando trabajos de descripción y clasificación de documentos. Estas tareas continúan desarrollándose por pasantes, becarios y alumnos de la carrera de Historia de las Artes de la FDA.

Figura 1. Almacén del archivo del IHAAA (FDA-UNLP)

A partir del año 2018, se fueron ampliando los horizontes, con la concreción de tareas de conservación preventiva y curativa para los documentos, la creación de guardas definitivas, partiendo de criterios pertinentes para la preservación del patrimonio en papel. Además, se han implementado distintos cursos de capacitación en conservación, así como cursos de archivística orientados a los y las pasantes que colaboran con las tareas del Archivo. Actualmente se abocan a la identificación, descripción y carga de datos de los fondos al software de código abierto Access To Memory (AToM)[2] para el conocimiento y el acceso público para investigadores y usuarios en general de los documentos, bajo la dirección y gestión de la profesora Marcela Andruchow.

Otras puntas teóricas interesantes para el análisis de este archivo las encontramos en la cuestión espacial, en el acervo y en su carácter institucional. Como nos indica Jacques Derrida (1996), el archivo es factible de concebirse desde una domiciliación, una locación concreta con espacios específicos para el resguardo y almacenamiento. Para el autor, esta ubicación, comprendida como una residencia permanente para el corpus que compone al archivo, designa las formas

2 https://archivos.unlp.edu.ar/index.php/archivo-y-centro-de-documentacion-del-ihaaa

institucionales que marcan el umbral entre lo privado y lo público. Es la institución, no sólo en su emplazamiento, sino en su permeabilidad o aspereza, la que define los términos y condiciones de accesibilidad. El Archivo del IHAAA, dispone el acceso para investigaciones en vinculación con el instituto que lo contiene. De ahí la importancia de domiciliarse en una Facultad pública, que tiene como obligación garantizar el acceso al conocimiento, investigarlo y difundirlo. Para Derrida, aquí deriva la potencia política y democrática del archivo que debe trascender a los arcontes, generalmente asociados a los poderes de interpretación de los documentos.

Por otra parte, retomando la idea de residencia para Derrida (1996), el archivo no solamente encarna una consignación en clave acumulativa de una serie de corpus, sino que, más enfáticamente, se trata de una forma de consignación que implica una reunión sincrónica de los elementos que componen el archivo, aspirando a articular una unidad definida. Los constantes trabajos y esfuerzos para la organización y sistematización de todo el material ejercida por la dirección del instituto persigue justamente este sentido de unidad. No se trata, como dice el autor, de apilar diferentes piezas heterogéneas a riesgo de fragmentar el acervo, sino de ponderar una posible unidad sistémica conformada por los mismos documentos. Parte de estas nociones, pueden asociarse con lo que el autor denomina el principio arcóntico del archivo, donde el *arconte* ejerce la función de identificación, selección y clasificación del acervo, detentando el *poder arcóntico*, una forma de poder que articula, reúne y coordina el sistema archivístico en un espacio-tiempo determinado. Esa forma de poder también se ejerce sobre la interpretación y sentido de los documentos, función revisada por Derrida al alertar sobre los peligros de interpretaciones unívocas.

En otra dirección, podemos intentar aproximar el trabajo en el archivo a la propuesta *foucaultiana* del trabajo desde el documento, incurriendo en una revisión de la noción del documento mismo (Foucault, 1979). Esta premisa implica una transformación en cuanto a las nociones de la documentación desde los enfoques epistémicos y metodológicos de una historia tradicional que se aferra a estructuras estables y periodizaciones largas. Michel Foucault (1979) enfatiza en las mutaciones respecto a la comprensión y valoración de los documentos históricos, que pasaron de ser un factor de corroboración, confirmación, falsación o reconstitución de la historia, para pasar a redimensionarse desde una concepción diferente. Así, el archivo se plantea como un material desde y sobre el cual se debe ejercer un trabajo de reconocimiento, desde el cual establecer series, relaciones, conjuntos, aislamientos y vinculaciones, desplazándose de las nociones interpretativas de los documentos como material inerte y registro verídico para un proyecto reconstructivo. Es en estas formas institucionales donde operan estas prácticas sociales de darle estamento y sentido a la informidad del cúmulo de documentación. Ya no se trata de hacer hablar documentos, sino de activarlos y ponerlos en vinculación.

Escombros: Artistas de lo que queda

"Somos artistas de lo que queda. Nos sorprende seguir vivos cada mañana, sentir sed e imaginar el agua". Con estas declaraciones pintadas sobre una pared del barrio porteño de San Telmo, se daban los primeros pasos del grupo Escombros[3], conformado en 1988 en la ciudad de La Plata como un colectivo de arte público integrado por Angélica Converti, Raúl García Luna, Luis Pazos, Oscar Plasencia y Héctor Puppo. Poco después, se unirían otros artistas como Juan Carlos Romero, Horacio D'Alessandro, David Edward. Como indica María de los Ángeles De Rueda (2017) desde su creación durante los años de la hiperinflación, sus proyectos y sus poéticas tuvieron la mirada puesta sobre problemáticas sociales y contextos de crisis, como el gobierno menemista y el neoliberalismo de los años noventa. "Los conceptos clave de su obra colectiva fueron ruina, trauma, calle, memoria, acción, colaboración, participación, libertad, convocatoria, comunicación, experimentación, espacio público, sitio específico" (De Rueda, 2107, p. 2). Sus obras se nutrieron de diversas formas narrativas, procedimientos, acciones,

3 Esta declaración proviene de una nota que circuló a través del correo, coincidiendo con la primera obra del colectivo, Graffiti.

intervenciones, materialidades y recursos provenientes de distintas disciplinas. En sus años de trayectoria Escombros manifestó un constante compromiso solidario y sensibilidad frente a problemáticas sociales y ambientales, de modo que muchos de sus proyectos tuvieron como objetivo movilizar colectivamente a los grupos sociales y generar reflexiones críticas acerca de la realidad socioeconómica del país y de los territorios. Estas producciones atravesadas por la hibridación y la multidisciplinariedad, sólo pueden interpretarse en direcciones diversas por su pertenencia a las manifestaciones contemporáneas, donde la prevalencia del concepto y del proceso, junto a la expansión de lo artístico hacia otras latitudes, prosigue una línea que se sabe heredera del conceptualismo de las neovanguardias de los años sesenta (De Rueda, 2017).

Algunos de sus proyectos más destacados desde la década del 90 hasta los años 2000 fueron A*gua S.O.S.* (1990), donde llevaron a cabo la extracción y envasado de agua contaminada del Riachuelo, produciendo botellas como objetos de conciencia, *Arte a la Deriva* (1992) en la desembocadura del arroyo Vega, donde lanzaron una balsa con mensajes de artistas al Río de la Plata, *Todos o Ninguno* (1995) donde participaron alrededor de 400 artistas y 5000 asistentes, culminando con la realización del mural *La sangre derramada* en la pared de los ex talleres del Ferrocarril Provincial de Gambier, La Plata, en conmemoración de los detenidos-desaparecidos y asesinados durante la dictadura militar. En el nuevo milenio el Grupo Escombros continuó su activismo artístico y social. En 2002, co-fundaron el Foro en Defensa del Bosque de La Plata, mostrando su compromiso con la preservación ambiental. Además, llevaron a cabo acciones como *El sembrador de soles* (2002) y arrojaron botellas con mensajes al Arroyo Carnaval de Villa Elisa en la Semana del Agua, además participaron en la "5ª Exposición Internacional de Poesía Visual, Sonora y Experimenta" (2002) en el Centro Cultural Recoleta, presentando la obra que nos atañe: *Pizza de Poesía Concreta (2002)*.

Tensión entre el documento y la obra: *Pizza de poesía concreta*

Dentro del Fondo De Rueda se encuentra la pieza *Pizza de Poesía Concreta* (2002) [Figura 2] del Grupo Escombros, una obra que nos interesa por algunas particularidades. Se trata de una producción gráfica de varios ejemplares impresos durante el año 2002. Recoge en su interior 75 poemas concretos impresos en papel, segmentados en cuatro series o porciones, todos realizados por los miembros del grupo. Los poemas persiguen la difusión de un postulado y generar experiencias estéticas particulares refiriendo al contexto argentino de los primeros años de los 2000, al tiempo que expresan una visión de mundo desde la perspectiva del colectivo. En el prólogo de la edición, Juan Carlos Romero vincula el dispositivo "caja de pizza" con las condiciones de vida de los sectores marginados de las grandes ciudades argentinas durante los años menemistas, el breve gobierno de la Alianza y el estallido social del 2001. Lo barato, lo efímero, la precariedad y lo urgente, son conceptos que atraviesan a la materialidad del cartón y que nos arrojan claves para abordar esta obra.

Figura 2. Grupo Escombros, *Pizza de poesía concreta* (2002).
Fondo María de los Ángeles de Rueda. Archivo IHAAA

La experimentación poética, que abarca desde lo concreto hasta lo visual, se presenta como escenario de búsqueda constante para los miembros del grupo. En nuestro país, los proyectos inaugurales recaen en el trabajo de Edgardo Antonio Vigo durante los años sesenta. Las propuestas de los desarrollos poéticos como la concreta, la sonora o la visual, se erigen en el alejamiento de la poesía y el objeto artístico convencional. No se vislumbraban con un programa definido y estricto en cuanto a lo conceptual ni lo material, sino desde la creación de prácticas y técnicas emergentes usos materiales, dispositivos y técnicos, muchas veces de difícil clasificación. Romero menciona el antecedente del Movimiento Diagonal Cero de La Plata entre 1962 y 1969, del que Luis Pazos participó activamente y Fábrica de Ideas, una serie de acciones gráficas de las que fueron parte Héctor Puppo, Luis Pazos y Horacio D'alessandro. David Edwards y Héctor Ochoa, por su parte trabajaron poesías visuales que capturan la esencia de esa época. Esto nos indica la vinculación con la experimentación poética en un hacer multifacético, siempre interpelados por una dimensión artística, política y social.

Intentar rotular *Pizza de Poesía Concreta* como obra, o como documento, se hace complejo. Podríamos decir que hay indicios de que la división tiende a desdibujarse. El objeto está catalogado en el inventario institucional en la sección de publicaciones del grupo, junto a manifiestos, folletos, postales artísticas, catálogos de muestras y otros documentos. Hay algo de este aspecto que nos refiere a lo que indica Mela Dávila Freire (2012): «Se difumina casi hasta desaparecer, la línea divisoria que tradicionalmente separa las categorías de obra y documento; (...) con la intención expresa de favorecer la multiplicidad de relaciones posibles entre los elementos que conforman las colecciones» (Dávila Freire, 2012, p. 7). Es obra, sí. Pero también es documento. Esa ambivalencia es parte de su esencia. También, el valor estético de la pieza, es innegable, a la vez, que no puede eximirse del contexto en que se encuentra.

Por otra parte, sería posible abordar la *Pizza de Poesía Concreta* a partir de algunas de las propuestas de Suely Rolnik (2008). La autora problematiza las prácticas de inventario que reproducen la historiografía moderna del arte. Rolnik da cuenta de cómo la clasificación de "conceptualismo" con que se supo inventariar a las manifestaciones desde los años sesenta y setenta del arte latinoamericano, termina ejerciendo la invisibilización de sus matices y complejidades. Incluso reconociendo una distinción con respecto a procesos similares en Estados Unidos, se está encubriendo su singularidad y heterogeneidad. Para la autora, rotular esas propuestas como ideológicas o políticas sólo para distinguirlas resulta impugnable desde todo término. ¿Se trata meramente de un arte ideologizado? ¿Cómo inventariar estas disrupciones difícilmente clasificables?

Figura 3. Grupo Escombros, *Cartonero. Pizza de poesía concreta* (2002).
Fondo María de los Ángeles de Rueda. Archivo IHAAA

Para Rolnik, lo relevante de estas corrientes es la convergencia entre lo poético y lo político, donde comienzan a producirse desplazamientos de los límites del sitio tradicional del arte. En esta línea, las manifestaciones del conceptualismo latinoamericano provocan que la escisión entre las dimensiones de lo macro político -referido a lo visible, la actividad de la militancia, como agentes actuantes en el campo real de relaciones de poder- y lo micropolítico -del orden de lo sensible, el inconsciente, lo indecible y lo real sensible corporizado- tienda a diluirse. Escombros es un grupo artístico cuyo accionar toma como punto de partida las mismas coordenadas que Rolnik le asigna a lo macro y lo micropolítico: la urgencia de enfrentar las tensiones de la vida humana en los puntos donde su dinámica se obstruye o debilita. (Rolnik, 2008) En la *Pizza de poesía concreta*, la cuestión política parece expresarse desde las entrañas de la propia poética: el dispositivo caja, la pizza como alimento popular y económico de la década del derroche y la fiesta menemista; los poemas que representan *el congreso, el cartonero* y los golpes de Estado.

De esta forma es que la obra desafía las categorizaciones documentales, contribuyendo a la complejidad y diversidad de las propuestas artísticas en América Latina. Escombros participa en la construcción de una narración alternativa, distinta de las categorías eurocéntricas. La integración de elementos visuales, temáticos y materiales experimentales que se alinean con las propuestas de Rolnik (2008) sobre la necesidad de inventariar prácticas disruptivas. Se abren nuevos caminos en la intersección entre lo poético y lo político en el arte latinoamericano, cimentando otra narrativa artística que desafía las convenciones.

El archivo depósito: en linde con la despolitización

¿Podemos problematizar las categorías y prácticas de inventario en el Archivo del IHAAA? Como habíamos mencionado, Andrés Tello (2018) pone en discusión lo que denomina el carácter orgánico del archivo tradicional y las prácticas archivísticas decimonónicas que parten de principios fundamentales de procedencia y el de respeto por el orden original, principios que todavía perviven en las nociones sobre archivología actuales y en los criterios del archivo del IHAAA. La identificación, ordenamiento y conservación de los registros conforman la *ratio* archivística del siglo XIX, encumbrada en la misma dirección que la historiografía tradicional, con el objetivo de lograr la "reconstrucción" de los hechos y una imagen eternizada del pasado histórico, en una praxis acumulativa de acontecimientos. En este punto surgen las interrogantes: ¿Es pertinente para documentos o producciones artísticas disruptivas, un ordenamiento asentado en la archivología tradicional? ¿Es posible para este fondo la elaboración de un criterio alternativo, donde aparezca la prevalencia de lo inorgánico?

Tello concibe la inorganicidad como un potencial latente en todo archivo y como una modalidad desjerarquizada, descentralizada, dinámica y abierta donde los elementos que conforman el acervo establecen relaciones multideterminadas entre ellos. Tello (2018) también da cuenta de cómo desde la mirada de Foucault, se advierte sobre la limitación del archivo a su modalidad de depósito y como se enfrenta al riesgo de despolitización del mismo debido a la imposibilidad de un análisis problemático que de cuenta e identifique sus efectos instituyentes en cuanto a regulación de enunciados y visibilidades en una sociedad. ¿Estamos en este caso, delante de un riesgo similar?

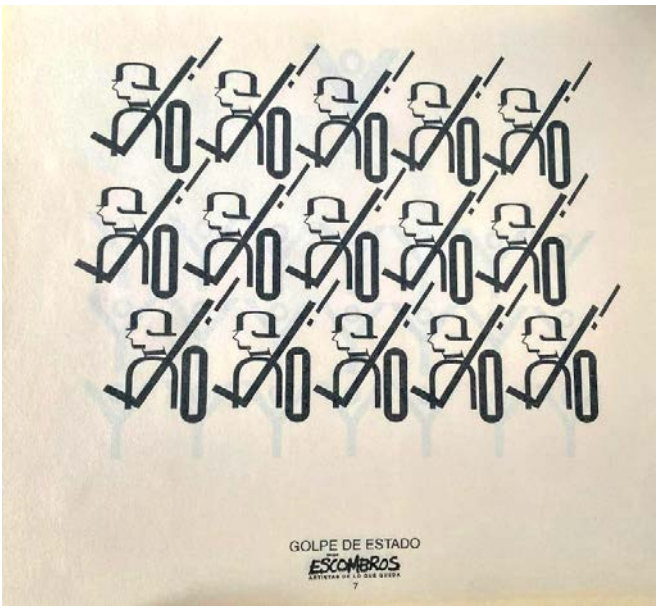


Figura 4. Grupo Escombros, *Golpe de Estado. Pizza de poesía concreta* (2002).
Fondo María de los Ángeles de Rueda. Archivo IHAAA

Los aportes de Rolnik (2008) arrojan puntos teóricos interesantes para identificar cómo desde las prácticas archivísticas y de inventario asentadas en la historiografía moderna y eurocéntrica, las categorías encuentran sus límites frente al arte latinoamericano de la segunda mitad del siglo XX. Pudimos establecer una relación entre la obra -documento Pizza de poesía Concreta con las manifestaciones estéticas de las neo-vanguardias latinoamericanas donde convergen lo poético y lo político, como formas artísticas disruptivas que rebasan las categorizaciones y clasificaciones tradicionales, tensionando la distinción entre documento y la potencialidad enunciativa de la obra de arte.

Nos propusimos inaugurar preguntas sobre las categorías y prácticas archivísticas dentro del IHAAA, retomando la lectura de Tello (2018) y la crítica que el autor establece hacia el archivo como ente orgánico, centralizado y jerárquico; con el fin de cuestionarnos acerca de la pertinencia de estas categorías para una obra de las características la *Pizza de poesía concreta*, tomando nota de la advertencia foucaultiana del riesgo de la neutralización de la politicidad de los archivos depositarios.

Con todo esto, concluimos preguntándonos: ¿Cabe solamente la categoría documento para esta clase de producciones? ¿Es posible reconfigurar un archivo estrictamente orgánico y sistematizado, descentralizando y estableciendo nuevas relaciones entre sus partes para elaborar otras narrativas? ¿Es factible elaborar estrategias que apunten una activación que recupere la potencialidad enunciativa de obras como *Pizza de Poesía Concreta*?

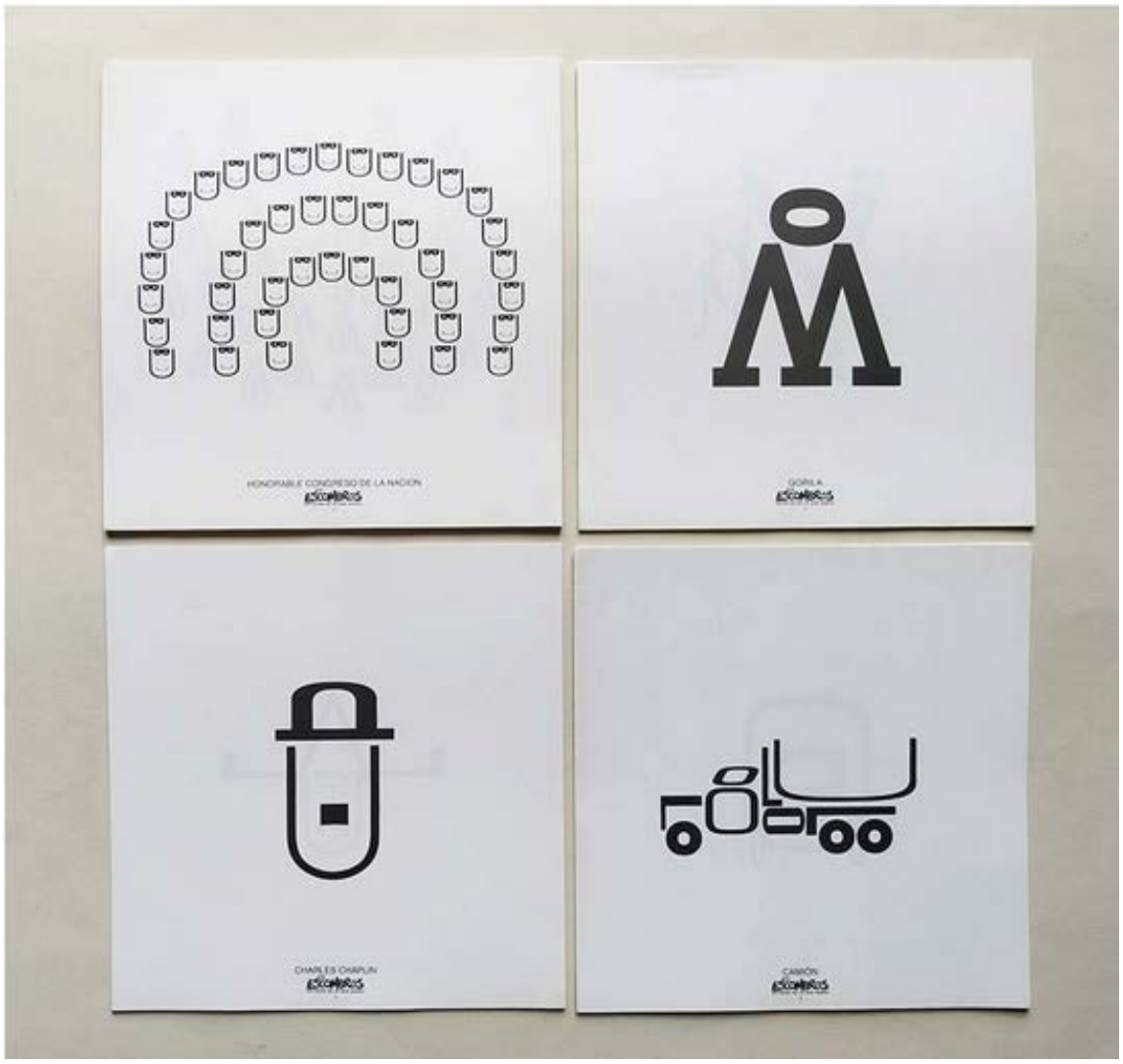


Figura 5. Grupo Escombros, *Congreso, Gorila, Charles Chaplin, Camión. Pizza de poesía concreta* (2002).

Fondo María de los Ángeles de Rueda. Archivo IHAAA

Referencias

De Rueda, M. de los A. (2017). Un recorrido por el grupo Escombros. *Nimio, (*4), 94-101. http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/nimio/article/view/546

Foucault, M. (1979). Introducción y El a priori histórico y el archivo. En *La arqueología del saber* (pp.3–29); (pp.214-223). Siglo Veintiuno Editores.

Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano. (2020). *Archivo.* https://ihaaafda.wixsite.com/ihaaa/archivo

Rolnik, S. (2009). Furor de archivo. *Estudios visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*, (7), 115-129.

Romero, J. (2002). *Manifestación: Escombros, Pizza de poesía concreta. :* http://www.geifco.org/actionart/actionart02/secciones/01-manifestacion/artistas/restosDeLaAccion/escombros/visual/index.htm

Tello, A. M. (2018). Una archivología (im) posible. Sobre la noción de archivo en el pensamiento filosófico. *Síntesis Revista de Filosofía*, (1), 43-65.

Universidad Nacional de La Plata. (s. f). *Fondos y colecciones de la Universidad Nacional de la Plata.* https://archivos.unlp.edu.ar/index.php/?sf_culture=es

LA REPRESENTACIÓN PICTÓRICA DEL PODER. LA FUNDACIÓN DE LA PLATA EN EL MUSEO Y ARCHIVO HISTÓRICO DARDO ROCHA

Julián Barbini - Abril Legarralde - Silvina Oviedo - Pilar Marchiano
Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Artes

Resumen

Este trabajo analiza material de archivo del Museo y Archivo Histórico Dardo Rocha de la ciudad de La Plata. Parte del álbum de fotografías de Tomas Bradley Sutton, registro de la creación de la ciudad y sus primeros años, y se pone en relación con el cuadro alegórico de la fundación de La Plata, producido en Italia a partir de una fotografía del álbum, para revisar las nociones de representación y poder político. La imagen tiene la potencia de construir una ficción, de inventar una realidad. En ella se cristaliza la disputa por el poder, existente desde las primeras propuestas de construcción de la nueva ciudad. ¿Qué sentidos representa la imagen? ¿Cuáles oculta? ¿Cómo se manifiesta en ella el poder? ¿Qué mitos puede construir un archivo? ¿Qué verdades legitima?

Palabras clave

Fotografía, archivo, representación, poder político, La Plata.

« ya en las memorias un pasado ficticio
ocupa el sitio de otro, del que nada sabemos
con certidumbre, ni siquiera que es falso.»
Jorge Luis Borges (1956)

Originalmente, a fines del siglo XIX, la ciudad de La Plata se concebía como un conjunto de ideales que aspiraban a la utopía, influenciado por la masonería y el catolicismo. Esta inspiración no se redujo sólo a las ideas, sino que dejó huellas visibles en su materialización. Se propuso como una ciudad orientada a la ciencia y la educación, con un diseño vanguardista y cosmopolita. Se pretendió que fuese una ciudad verde e higienista, luego del azote de la fiebre amarilla. Dardo Rocha[1] promovió las relaciones sociales, con el foco puesto en la salud del peón rural, y buscó las conexiones entre los distritos a través de los ferrocarriles.

1 Juan José Carlos Jacinto Dardo Rocha y Arana (Buenos Aires, 1 de septiembre de 1838 - ib., 6 de septiembre de 1921) fue un abogado, diplomático, periodista y docente. En su carrera militar actuó en las guerras civiles argentinas y en la Guerra del Paraguay. En política fue diputado en 1872, senador en 1874 y gobernador de la provincia de Buenos Aires desde 1881 hasta 1884. Durante su mandato fundó las ciudades de Necochea en 1881, La Plata, capital de la provincia, en 1882, Coronel Vidal y Pehuajó, ambas en el año 1883, y Tres Arroyos en 1884. Fue mentor y primer rector de la Universidad de La Plata desde 1897 hasta 1905. Miembro de la Generación del 80 que, con un pensamiento predominantemente conservador, liberal y laico, controló las más importantes posiciones políticas, económicas, militares y culturales de Argentina entre 1880 y 1916.

En el presente trabajo abordaremos, a través de la práctica archivística, el análisis de un recorte del acervo del Museo y Archivo Histórico Dardo Rocha. Se trabajará el caso de Tomas Bradley Sutton,[2] uno de los primeros fotógrafos argentinos que intercaló el trabajo de estudio con capturas de visitas urbanas y rurales, costumbres populares y conflictos militares. Por encargo de Dardo Rocha, realizó un álbum fotográfico que registra el desarrollo y progreso de la ciudad de La Plata. Particularmente, trabajaremos con la fotografía del acto de colocación de la piedra fundacional de la ciudad en la Plaza Moreno Nos extenderemos también al vínculo de aquella imagen con la lito-cromo-oleografía del acto de fundación del artista Quincio Cenni,[3] Milán, 1885; la correspondencia entre Bradley, Rocha y los funcionarios invitados al acto de inauguración de la ciudad de La Plata; y el texto *La Litografía de la Fundación de La Plata* de Guillermo Korn de 1948.

La casa del gobernante: residencia y archivo

El Museo y Archivo Histórico Dardo Rocha funciona en la ciudad de La Plata, en la que fue la residencia del gobernador de la provincia de Buenos Aires, Dr. Dardo Rocha, ubicada en la calle 50 entre 13 y 14. Fue inaugurado en el año 1952 y ocupa la denominada casa chica, que es la tercera parte de la antigua vivienda, originaria de 1885. Construida en tiempo récord, recibió el apodo de *La casa de los 40 días*.

Daniel Mesa, el trabajador de la institución que nos recibió al visitar el Museo y Archivo, detalla que su misión y objetivos son difundir y preservar el acervo de Dardo Rocha y testimonios de su vida y obra, integrar la institución a la comunidad, poner en valor la casa histórica, y planificar estrategias didácticas y de investigación.

Posee un conjunto de bienes museográficos y archivísticos que se encontraban originalmente en la casa histórica, a los que posteriormente se incorporaron importantes colecciones donadas por sus descendientes. El archivo resguarda objetos y documentación relativa a la vida pública y a la correspondencia privada de Rocha; contiene fotos familiares y oficiales. Una de las piezas destacadas es el álbum de fotografías de Tomas Bradley Sutton, que registra el momento de la fundación y los primeros años de construcción de la ciudad capital, constituyendo un hecho inédito en la historia de la fotografía de la época.

La localización del archivo en la antigua residencia del fundador marca una particularidad. Siguiendo a Jaques Derrida (1996), «La residencia, el lugar donde residen de modo permanente, marca el paso institucional de lo privado a lo público» (p. 3). Desde la concepción del archivo, en sus orígenes una casa particular, guarda en sí la impronta que Rocha buscó darle a la ciudad. La casa es un documento más, habitada por el fundador y por su propio legado. En *Mal de Archivo*, el autor enlaza el concepto de domiciliación con la custodia de los documentos. El archivo no solo resguarda lo legítimo, sino que la legitimidad de lo contenido está garantizada por el lugar y su custodio: aquí, la casa del gobernante. Sin embargo, cabe preguntarse qué mitos construye y custodia el archivo, cuáles son las verdades que legitima, «La archivación produce, tanto como registra, el acontecimiento» (Derrida, 1996, p. 13).

El equipo de la institución está conformado por trabajadores con conocimiento en museología y archivo, comprometidos con capacitarse y formarse en el intercambio con otros organismos.

2 Tomás Bradley Sutton (25 de agosto de 1844 - 12 de junio de 1933) fue un militar y fotógrafo de guerra. Fue teniente coronel de la Nación y participó en la campaña militar durante 1865 y 1866 en la Guerra del Paraguay. Allí conoció a Dardo Rocha, quien lo convocó en 1882 para registrar la construcción y fundación de la ciudad de La Plata.

3 (20 de marzo de 1845 - 13 de agosto de 1917) fue pintor, grabador, litógrafo e ilustrador italiano que se especializó en representar al personal militar y sus uniformes. Estudió en la Academia de Bellas Artes de Bolonia. Se interesó por las nuevas tecnologías, de 1862 a 1867, estudió xilografía En ese momento, la fotografía todavía era un proceso engorroso, por lo que Cenni tuvo la oportunidad de desarrollar sus habilidades como grabador y litógrafo proporcionando imágenes para numerosas revistas ilustradas y periódicos entre 1870 y 1897. De 1878 a 1916, publicó varios álbumes que presentaban varios aspectos del ejército italiano.

Dos actores importantes son Daniel Mesa, responsable de la conservación de la casa y el acervo, y Francisco Denappole, formado en museología y archivo.

Los empleados plantean que han atravesado períodos de estancamiento. No obstante, desde hace algunos años, con la incorporación de nuevos actores como Francisco, se está trabajando en dejar atrás la idea del museo histórico tradicional, como una totalidad cerrada en el pasado. Por el contrario, se propone generar una apertura hacia la comunidad, servir a trabajos de investigación y fomentar el acceso a los archivos desde nuevas miradas. Esto supone, en los términos planteados por Andrés Tello (2018), una fuerza archivística que desarticula la tradicional función de selección, clasificación y conservación. El acceso al archivo implica una democratización del conocimiento y una pérdida del *poder arcóntico* sobre la memoria. «El archivo representa siempre un lugar y una instancia de poder» (Derrida, 2003, en Tello, 2018, p. 55). Esa capacidad de consignación, de ordenamiento de todos los elementos en un sistema permite el ejercicio de un monopolio sobre las huellas reconocidas como legítimas.

Ahora bien, la apertura a su relectura genera desplazamientos que se vinculan con las propuestas de Derrida (1996): la cuestión del archivo no es un problema del pasado, sino «la cuestión del porvenir mismo, la cuestión de una respuesta, de una promesa y de una responsabilidad para mañana» (p. 24). Las nuevas miradas que se proponen desde la Institución articulan con esta política de archivo que apunta a la participación, relectura de documentos y planteo de preguntas actuales que tensionan la memoria. La apertura del acervo y el fomento a las investigaciones científicas e históricas invita a la comunidad a revisar los saberes en torno a la vida de Dardo Rocha y la historia de la ciudad.

El archivo está hecho de huellas y rastros del pasado desde los que es posible plantear nuevas relaciones. Michel Foucault [1969] (2009) alega que la noción de archivo no se refiere estrictamente a los acervos documentales o a la memoria histórica. En cambio, para el autor constituye «el *a priori histórico* de las prácticas discursivas que conforman un régimen de verdad específica en un momento histórico determinado». (Foucault, 2009, en Tello, 2018, p. 52). El caso del Museo y Archivo Histórico Dardo Rocha es significativo en este sentido dado que resguarda las huellas de la fundación de una ciudad vanguardista y utópica, orientada a la ciencia y la educación, diseñada y concebida como resultante del discurso de unidad nacional que su fundador pretendía legitimar.

Puesta en escena del proyecto fundacional

Durante su gestión como gobernador de la provincia de Buenos Aires, entre 1881 y 1884, Dardo Rocha se planteó el objetivo de encontrar un nuevo centro gubernamental y descentralizar las funciones administrativas provinciales de la Ciudad de Buenos Aires, federalizada un año antes. Las tareas de planificación, diseño y construcción de la ciudad de La Plata comenzaron en mayo de 1882 y el 19 de noviembre del mismo año se colocó la piedra fundacional.

El proyecto de una ciudad concebida como modelo de modernidad merecía documentarse con la tecnología más avanzada de la época. La fotografía estaba en pleno auge y se consideraba como una máquina de registrar la verdad. Para Roland Barthes (1990) toda fotografía «es el testimonio de que lo que veo ha sido» (p. 145). Y continúa: «la fotografía es indiferente a todo añadido: no inventa nada; es la autentificación misma» (Barthes, 1990, p. 150). En oposición al carácter ficcional que actualmente se le asigna como recorte de realidad, la fotografía de fines del siglo XIX se constituye como testimonio de un pasado que aún no es: construye una memoria inseparable del control que los grupos hegemónicos detentan en la evolución de la sociedad moderna. De esta manera, en el contexto de producción del álbum, el poder de la fotografía como vehículo ideológico estaba garantizado por su aparente fidelidad a los hechos. En este sentido, el fundador de La Plata apuntaba a su uso como documento veraz de la grandiosidad de su obra.

Rocha convocó a Bradley Sutton y le encomendó el registro fotográfico de la creación y la fundación de la ciudad. Desde el inicio de las obras y durante los cuatro años de crecimiento

posteriores, Bradley fotografió La Plata y confeccionó el álbum *Vistas de La Plata desde su fundación noviembre 1882 hasta junio 1884*. Uno de los dos ejemplares originales que existen, hoy forma parte del acervo del Museo y Archivo Histórico Dardo Rocha[4].

Se trata de una colección de albúminas montadas sobre cartones, algunas con rótulo impreso y preservadas en un álbum con lomo de cuero y títulos dorados. La copia a la albúmina fue un procedimiento fotográfico de positivado en papel, por contacto directo, a partir de un negativo generalmente de vidrio. Este tipo de copia fue el más utilizado por los fotógrafos de esa época, se empleó mucho para los retratos de estudio, en formato de tarjeta, y también para el tiraje de copias de vistas de ciudades, monumentos y obras de arte [Figura 1].

Figura 1. Tomas Bradley Sutton, *Arco entrada a la ciudad* (1882-1884). Archivo Histórico Dardo Rocha

Para su conservación museística, es conveniente archivarlas envueltas en papel de pH neutro y exhibirlas solamente en exposiciones temporales, dado que la luz va ocasionando una progresiva pérdida de densidad de la imagen. En general, las albúminas de Bradley Sutton se encuentran en buen estado y retratan la vida y trabajo de los obreros, las primeras viviendas y comercios, la construcción del puerto y la arquitectura monumental de los palacios y edificios públicos.

El trabajo fotográfico en su conjunto fue una novedad ya que hasta el momento no existían registros de la construcción de una ciudad desde el inicio de las tareas de agrimensura hasta la colocación de la piedra fundacional. Se planificó como una puesta en escena que diera cuenta de la magnitud del proyecto de Dardo Rocha [Figura 2].

4 El segundo ejemplar original del álbum pertenece al acervo de la biblioteca de la Legislatura bonaerense. También existen copias en buen estado de conservación en la biblioteca de la UNLP y en el Archivo General de la Nación.

Figura 2. Tomas Bradley Sutton, *Banco hipotecario* (1882-1884). Archivo Histórico Dardo Rocha

Montaje de la celebración

A la ceremonia de colocación de la piedra fundamental no asistió el entonces presidente de la nación, Julio Argentino Roca. En el afán por salvar las relaciones entre los gobiernos nacional y provincial, Dardo Rocha le encargó a Bradley la confección de una representación alegórica que incluyera en la fotografía los retratos de Roca y otros funcionarios nacionales. El fotógrafo convocó a los ausentes para ser retratados en su estudio fotográfico. Para ello, envió decenas de invitaciones, que actualmente se encuentran en el museo municipal [Figura 3]. Estas imágenes se enviarían junto al registro de la ceremonia al taller de Quincio Cenni en Milán para la creación de la lito-cromo-oleografía[5] alegórica en 1885.

5 La cromolitografía es una técnica utilizada para la circulación masiva de impresos en el mercado publicitario. Consiste en la realización de una matriz o dibujo original que permite su reproducción en copias pintadas al óleo. Fue el método de impresión en color más exitoso desarrollado en el siglo XIX.

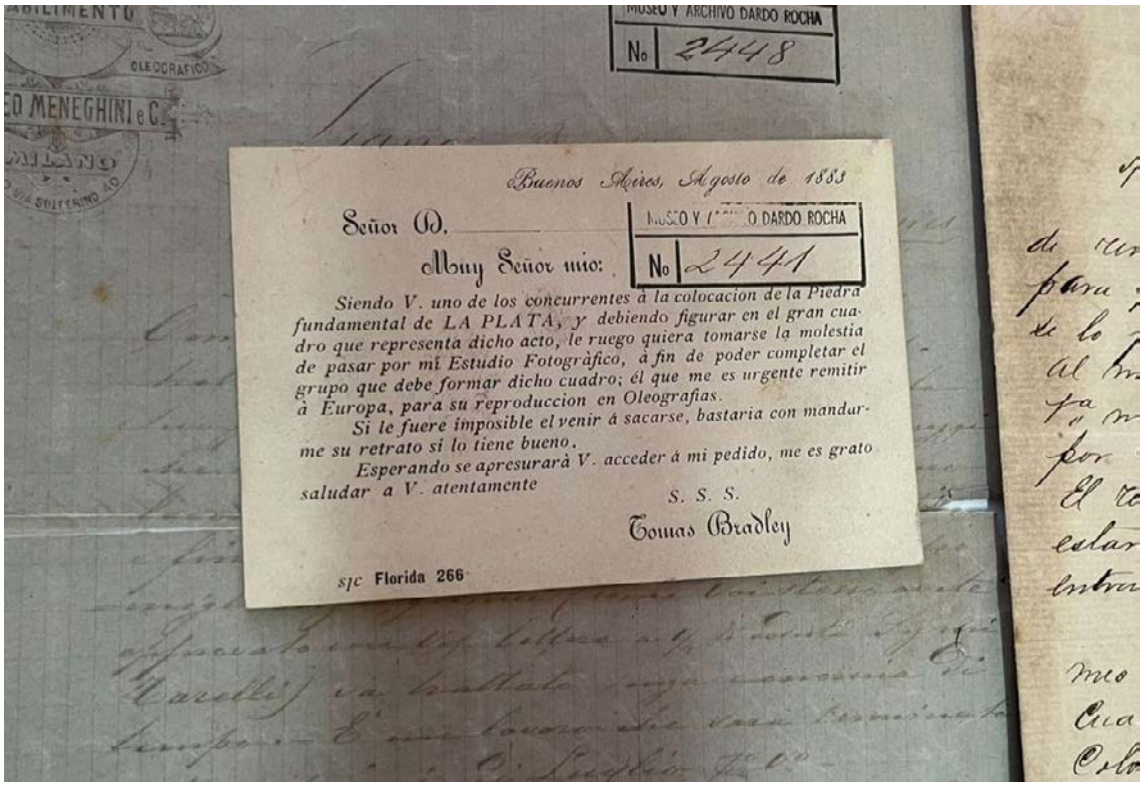


Figura 3. Correspondencia de Tomas Bradley Sutton (1885). Archivo Histórico Dardo Rocha

En dicha obra, se puede observar la presencia de la bandera y del escudo oficial de la Nación argentina. Al ser un acto histórico para la ciudad de La Plata, su inauguración oficial, se retratan en el campo plástico a personas que incluso no asistieron al evento. Sin embargo, el hecho de que aquellos individuos que no hayan presenciado el acto participen de la lito-cromo-oleografía, refuerza y eleva la magnitud de la fundación de la ciudad de La Plata [Figura 2]. Junto con ello, la repetición de la bandera nacional y el escudo oficial de la República Argentina remarcan la importancia del evento y, de manera retroalimentativa, de la Nación. La historiadora del arte Natalia Majluf (2010) plantea que «los escudos nacionales son el único retrato posible del Estado republicano» (p.106). Siguiendo a la autora, podríamos pensar en la utilización de este símbolo como uno de los lugares donde se concreta la configuración visual del poder político.

Figura 4. Quincio Cenni, *Alegoría del acto de colocación de la piedra fundacional de La Plata. Sobre la base de fotografías de Tomás Bradley.* Lito-cromo-oleografía (1885)

El cuadro del acto de colocación de la piedra fundacional se constituye como la representación de un poder político en tensión. La obra construye una atmósfera de cordial unidad entre las personalidades políticas e incluso un clima festivo en el resto de los retratados que alzan sus galeras con fervor hacia el fondo de la escena. En contraposición, observamos la austeridad del registro fotográfico de Bradley Sutton. En el plano general de la celebración no pueden individualizarse los asistentes. El cotejo de ambas imágenes da cuenta de la ficción montada en el cuadro, erigida sobre aquel primer recorte subjetivo y particular que supone la fotografía.

En su mayoría, las vistas del álbum consisten en encuadres que abarcan la completud del universo representado. El encuadre es una operación de selección que delimita el campo plástico desde cierto ángulo, distancia y límites precisos. Por eso implica una carga ideológica no sólo sobre lo incluido, sino también sobre aquello que queda por fuera. En particular, en la imagen del acto fundacional, el uso de un punto de vista cenital y el plano general imposibilitando distinguir los rostros de los principales participantes pudo deberse, justamente, a la inasistencia de personalidades fundamentales para la idea de unidad nacional que se pretendía mostrar [Figura 5]. Incluir a los faltantes en el cuadro da al acto una mayor relevancia en el marco de un discurso de concertación. Siguiendo a Roger Chartier (1994) la construcción de la identidad social es el resultado de la relación forzada entre las representaciones impuestas por quienes tienen el poder y la definición, sumisa o resistente, que cada comunidad produce de sí. El registro del acto fundacional de la ciudad capital se amoldaba, con esta operación de montaje, a las ideas que se querían objetivar y transmitir. Permitía a Rocha construir una memoria distinta de la fundación de la ciudad.

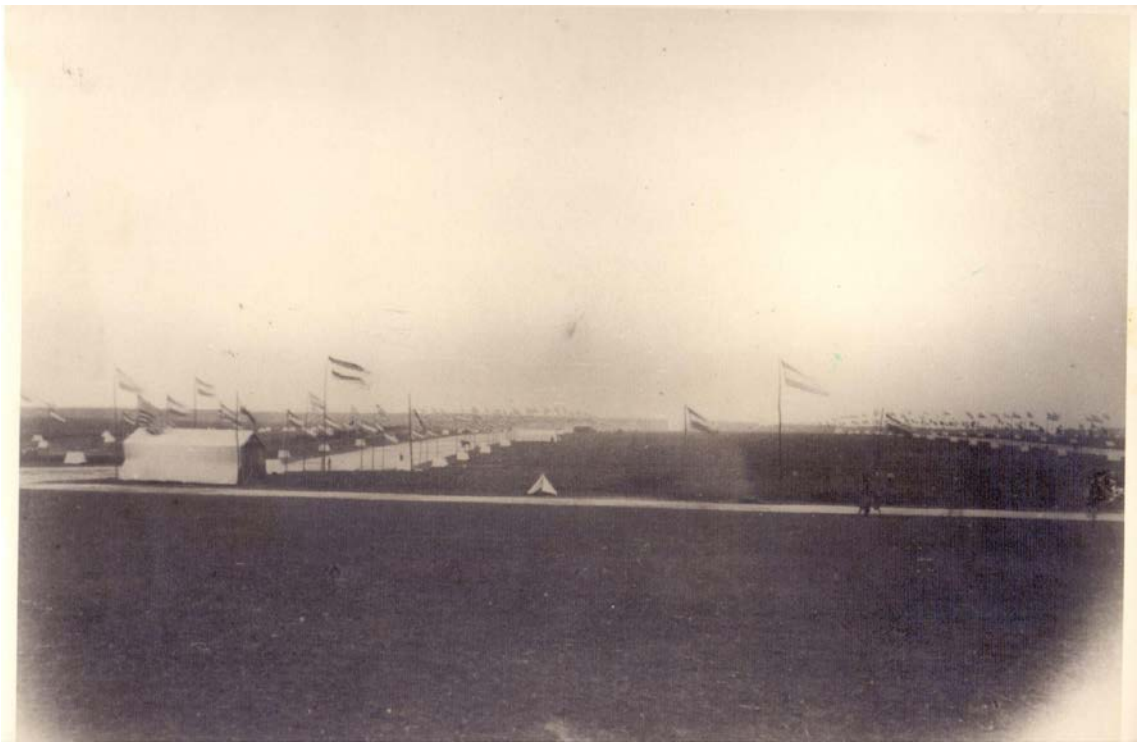


Figura 5. Tomas Bradley Sutton, *Acto fundación* (1882). Fotografía. Archivo Histórico Dardo Rocha

Cabe también retomar la propuesta de Gabriela Siracusano (2008) para pensar en las dimensiones de la representación en imágenes. La autora plantea que «toda representación guarda una doble dimensión de transparencia y opacidad, entendiendo por ellas la mayor o menor capacidad de estar en lugar de un objeto ausente pero también de mostrarse a sí misma como una representación» (Siracusano, 2008, p. 16). Un análisis del cuadro alegórico permitiría sugerir que la dimensión transparente o transitiva consiste en las discusiones vigentes en el siglo XIX sobre la unidad nacional. La imagen construye una narrativa, una realidad ficcional e inventada que permitirá recordar en el futuro el acto de colocación de la piedra fundacional como un evento concurrido y de celebración. La dimensión opaca, en cambio, debe su complejidad a la operación de montaje. Para el gobernador y su fotógrafo, como para el taller litográfico en Milán, se habilita así la potencia de la imagen. El montaje le permite a Rocha exhibir a los funcionarios ausentes en la celebración, construir la realidad tal como le interesa contarla.

Lo visual construye lo social

Mariel Ciafardo (2021) revisa la noción de ficción, pensando en el arte como constructor de nuevas realidades. En «F de Ficción», la autora plantea que «La pintura [...] y luego la fotografía fueron entendidas como una simple reproducción, un registro objetivo de la realidad: la imagen como réplica del mundo» (Ciafardo, 2021, p. 3). Dar a la imagen visual la categoría de realidad la dota de una gran potencia inventiva. Su credibilidad, la dificultad para descreer de lo que una imagen muestra, habilita un campo de juego en el que se permite construir ilusiones, crear nuevos relatos, inventar una realidad propia. Tanto en el cuadro alegórico como en las fotografías del álbum los productores no desconocen que, lejos de ser un reflejo de la realidad, las imágenes tienen la potencialidad necesaria para modelar la construcción visual del relato de la fundación.

Ciafardo (2021) retoma también a Friedrich Nietzsche, quien revisaba la idea de verdad;

> ¿Qué es entonces la verdad? Una hueste en movimiento de metáforas, metonimias, antropomorfismos, en resumidas cuentas, una suma de relaciones humanas que han sido realzadas, extrapoladas y adornadas poética y retóricamente y que, después de un prolongado uso, un pueblo considera firmes, canónicas y vinculantes; las verdades son ilusiones de las que se ha olvidado que lo son (p. 11).

Chartier (1994) trabajó sobre el concepto de representación, que permite clasificar y ordenar la multiplicidad de configuraciones intelectuales que componen una sociedad. Además, posibilita estudiar las prácticas que identifican a los grupos y tienen determinados significados simbólicos, dando cuenta de ciertos status y rangos.

Los usos a los que se sometió la lito-cromo-oleografía los años posteriores a la fundación de la ciudad aportan así otra interesante dimensión de análisis. En la publicación *La Litografía de la Fundación de La Plata* (1948) de Guillermo Korn, disponible en el Museo y Archivo Histórico Dardo Rocha, el autor relata cómo se configuraron las prácticas sobre la imagen alegórica.

Luego de 1885, año en que el original de la litografía fue enviado de Italia a la Argentina, todos los 19 de noviembre la imagen se exhibía en las vidrieras de los negocios céntricos y en las fachadas de las casas de la ciudad. Copias en formato postal de aquel registro construido inundaban las calles de La Plata como un estandarte para los ciudadanos que celebraban el aniversario de la fundación. La pérdida de esta práctica es lo que moviliza a Guillermo Korn a escribir este fascículo. Korn se dirige al Dr. Jorge Villafañe Casal, presidente de la Confederación de Sociedades de Fomento de La Plata, consternado por el olvido que acechaba a la imagen. Lo insta allí a hacer las gestiones para que tanto la fotografía de Bradley como la cromo-lito-oleografía original y su estampa sean exhibidas en la casa del fundador. «Le pido que nos ayude a entronizar esa expresión artística que es también un documento histórico lleno de encanto evocador del nacimiento de la ciudad» (Korn, 1948, s. p.). Es la insistencia de Korn la que consigue que hoy, en el Museo y Archivo Histórico Dardo Rocha, la reproducción de la cromo-lito-oleografía conviva con la fotografía de Bradley que sirvió de telón de fondo para la construcción de la imagen alegórica.

La memoria visual perpetuó un pasado de unidad nacional ansiado que perdura hasta nuestros días. A propósito de la conmemoración por los 141 años de la ciudad, el actual intendente electo Julio Alak utilizó el cuadro alegórico para ilustrar su publicación en las redes sociales. La construcción visual del origen y fundación de La Plata está signada por imágenes donde lo real y lo imaginado se superponen.

La imagen como memoria

El recorrido por los materiales de archivo disponibles en el Museo pone en juego nuevos interrogantes sobre la veracidad de los documentos, así como la potencia de las imágenes para construir una realidad. Desde la propia concepción de la ciudad, la preocupación de Dardo Rocha por el registro, por construir una memoria, se repite como un eco hasta nuestros días.

En su convocatoria a Tomas Bradley Sutton para fotografiar la creación de la ciudad, el fundador habilita un diálogo de varios tiempos que aparecerá en el acervo y en cada uno de los objetos de análisis: el álbum mira hacia el presente y se preocupa por permanecer como una fuente para el futuro, como una memoria de la historia de la ciudad. Su lugar privilegiado en el Museo y Archivo Histórico Dardo Rocha da cuenta de una preocupación por la fotografía como constructora de representaciones.

Se habilitan así, en el seno del Archivo, nuevas tensiones particulares, como podría ser la pregunta por la imagen fotográfica como registro de una realidad o como constructora de una ficción. ¿Puede la foto mostrar y ocultar a la vez? ¿Es capaz una representación visual de perpetuar el poder? ¿Y de desactivarlo, discutir con él?

La fotografía se constituye como el dispositivo sobre el que se dan discusiones sobre el poder político, sobre el poder nacional y habilita una construcción de sentido. Al sumarle la operación de montaje, la superposición de retratos individuales que construyen un registro colectivo en la lito-cromo-oleografía, se constituye una imagen capaz de crear, de inventar una realidad. La ilusión hecha imagen narra una historia oficial bien lejana de lo que relata el archivo con la fotografía como soporte material, puesto en cuestionamiento incluso su carácter indiscutible de verdad. En el cuadro alegórico conviven también distintos tiempos; desde la colocación de la piedra fundacional el 19 de noviembre de 1882 hasta sus sucesivos aniversarios —con la apropiación de los vecinos de La Plata—; pasando por las discusiones sobre la unidad nacional y la descentralización del poder político.

Referencias

Barthes, R. (1990). *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Paidós.

Borges, J. L. (1956). Tlön, Uqbar, Orbis Tertius. En *Ficciones* (pp.13-46). Emecé.

Chartier, R. (1994). El mundo como representación. En *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural* (pp. 45-61). Gedisa.

Ciafardo, M. (2021). F de Ficción: Una aproximación a F for Fake, de Orson Welles. *Nimio*, (8), e042. https://doi.org/10.24215/24691879e042

Derrida, J. (1997). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Trotta.

Foucault, M. [1969] (2009). La arqueología del saber. Madrid: Siglo XXI.

Korn, G. (1948). *La Litografía de la Fundación de La Plata*. Museo y Archivo Dardo Rocha

Majluf, N. (2010). *De cómo reemplazar a un rey: retrato, visualidad y poder en la crisis de la independencia* (1808-1830). Museo de Arte de Lima.

Siracusano, G. (2008). *Las entrañas del arte. Un relato material* (S. XVII-XIX) [Catálogo de exposición]. Fundación Osde.

Tello, A. M. (2018). Una archivología (im) posible. Sobre la noción de archivo en el pensamiento filosófico. S*íntesis Revista de Filosofía*, (1), 43-65.

LOS NOMBRES DES-ARCHIVADOS. LA COLECCIÓN DE PUBLICACIONES DE ARTE IMPRESO DEL ARCHIVO DE ARTE DEL CENTRO DE ARTE DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

Serena Coria - Valentina Moya - Francisca Perez - Elena Sedán - Pilar Marchiano

Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Artes

Resumen

En este trabajo nos proponemos analizar la dualidad obra-documento, los alcances y límites de la archivística y la construcción de la identidad, acentuada por el sentido simbólico de la materialidad de las producciones artísticas, a partir de la revisión de los conceptos propuestos por Michel Foucault (1979), Andres Maximiliano Tello (2018) y Gabriela Siracusano (2008). Para ello haremos foco en la selección de dos fanzines que pertenecen a la Colección de Publicaciones de Arte Impreso del Archivo de Arte del Centro de Arte de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP).

Palabras clave

Archivo, colección, arte, identidad, materialidad.

Sobre el archivo

En el año 2020 se conforma el Archivo de Arte del Centro de Arte de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP), que comienza a tomar cuerpo en 2019 a partir de la donación de documentos de la obra de Carlos Ginzburg, ejemplares de libros de artista y publicaciones independientes. El archivo se gesta por la necesidad de resguardar y poner en valor colecciones, fondos y acervos personales y colectivos de artistas, diseñadores e instituciones artísticas relacionadas con la cultura de la ciudad de La Plata.

Ante la falta de una política pública a nivel nacional que evite las problemáticas de aislamiento, deslocalización y potencial desguace de los documentos, desde el Centro de Arte se toma el compromiso de crear una estructura para proteger y visibilizar este acervo. Así, en el marco de la creación del Archivo de Arte se desarrollan estrategias conceptuales y operaciones concretas para su puesta en valor.

Para la organización digital del archivo se utiliza el sistema AtoM, que fija las reglas de descripción de archivo y es utilizado para la difusión y acceso a las colecciones. AtoM (Access to Memory) es un software de código abierto, que realiza una descripción documental que «permite la confección de fichas que identifican y explican el contexto y contenido de los documentos de archivos con el fin de hacerlos accesibles y de este modo elaborar los catálogos» (Giglietti & Sedán, 2022, p. 132-133). De esta forma, posibilita el acceso a los fondos documentales de forma digital para la investigación o consulta.

En cuanto al emplazamiento físico del Archivo de Arte, actualmente se ubica en el subsuelo del Centro de Arte, un área común. Por la necesidad de un lugar propio en un futuro se mudará

a una sala en el primer piso del edificio, decisión fundamental para la puesta en valor de su acervo. Al contrario de los estereotipos anclados a concepciones pretéritas de una archivística tradicional, es un espacio amplio en el que se han comenzado a realizar diversas actividades relacionadas con el objetivo de difundir y circular el archivo.

En el año 2021, el Centro de Arte participó del Encuentro Internacional *Archivos del Común IV, Archivos por/venir*, organizado en conjunto con el Museo Reina Sofía de Madrid y la Red Conceptualismos del Sur. El encuentro se propuso explorar las potencialidades creativas inherentes a la práctica y teoría archivística, comprendiendo el poder que tienen de proponer cambios en las estructuras temporales hegemónicas para así construir memorias, relatos y cronologías alternativas. En el marco de este evento se llevó a cabo *Asamblea Gráfica* [Figura 1], que funcionó como una plataforma para activar la colección, además de posibilitar un punto de diálogo e intercambio donde se exploraron las conexiones y colaboraciones entre las publicaciones y la institución. La Asamblea Gráfica fue concebida como una plataforma para revitalizar la Colección de Publicaciones de Arte Impreso del Archivo de Arte de la UNLP. Reunió a editores, fanzineros y artistas gráficos para dar vida a los artefactos gráficos, mientras se concentraron cuerpos, memorias, relatos personales, fracasos y horizontes político-afectivos. La Asamblea buscó evidenciar pequeños desajustes en la exhibición de la colección, reconstituyendo fragmentariamente la red de vínculos y afinidades que hacen posible cada publicación y sus diversas trayectorias.[1]

Eventos como la *Feria de publicaciones y arte impreso*, realizada también en el año 2021, significaron espacios fundamentales para impulsar esta producción gráfica. Organizada en conjunto con Papel Cosido, la editorial de la Facultad de Artes (FDA) de la UNLP, la Feria tuvo como objetivo difundir y compartir la producción artística impresa local. Para ello, se invitaron a quince proyectos editoriales y gráficos con sede en La Plata, ofreciendo un espacio de intercambio y exhibición de sus trabajos.

Figura 1. *Asamblea Gráfica* (2021), en el marco del Encuentro Internacional Archivos del Común IV, Archivos por/venir

1 Asamblea Gráfica. Activación de la Colección de Publicaciones de Arte Impreso (2021). https://youtu.be/XRVpYgQiJik?si=Pse_a1LBEJriu4lS

Sobre la Colección de Publicaciones de Arte Impreso

La Colección de Publicaciones de Arte Impreso comienza a constituirse en el año 2019, ideada en conjunto con la Prosecretaria de Arte Natalia Giglietti y la coordinadora de publicaciones de la tienda Corina Arrieta, apuntando a recopilar y visibilizar publicaciones de arte impreso de la escena contemporánea platense. Arrieta (2020) explica que las propuestas principales se plantean en vínculo con los objetivos generales del Archivo de Arte del Centro de Arte, en especial los de sociabilizar y preservar el material documental, las publicaciones, fotografías de artistas, colectivos y editoriales. Para delimitar su orientación, establece, entonces, una acentuación en el arte contemporáneo, que puede extenderse en ocasiones por fuera de las fronteras platenses aún dentro de la propuesta situada.

La Colección tiene como propósito servir como impulsora para la investigación y divulgación, conformando un lugar de encuentro para llevar a cabo diversas actividades públicas relacionadas con la publicación artística editorial.

Además del carácter situacional del proyecto, se establece un marco temporal por lo que la colección que se ha construido es predominantemente joven. Entre las producciones que aloja se destacan publicaciones de diversos formatos: fotolibros, fanzines, pósters, libros de artista y otras que no entran en categorías específicas, reconociendo la variedad en las propuestas y proyectos que incluyen una gran diversidad en sus procedimientos de realización. Otra particularidad que atraviesa a la Colección es el predominio en el contexto de elaboración de la experimentación en técnicas de impresión, de un hacer artesanal y a menudo realizado de manera colectiva.

Se trabaja la noción de colección entendida como un «conjunto artificial de documentos» de organización inorgánica y definida por normas subjetivas y arbitrarias (Giglietti & Sedán, 2022, p. 133). El criterio de selección de obras que ingresan al archivo se rige por la búsqueda de publicaciones en donde haya una predominancia de la imagen, materializada a través de múltiples técnicas de impresión y formatos, siguiendo distintas temáticas de interés en la contemporaneidad.[2] Lo que moviliza a la conformación del corpus es la efectiva falta de información y documentación acerca del estado presente del arte en este contexto urbano heterogéneo, que contiene diversidades, que por momentos parece inclasificable, y que por lo tanto carece de archivos propios. Se privilegia la entrada de publicaciones de arte impreso que han formado parte de la tienda del Centro de Arte, teniendo en cuenta que son publicaciones de artistas, colectivos o editoriales que representan la actualidad de la escena artística local. Resulta esto en una relación particular entre lo que, por un lado, se ha expuesto y ha sido puesto a la venta en un momento y, por otro, se resguarda desde la práctica archivística.

Para asegurar su correcta preservación, las piezas se protegen con una guarda de papel elaborada por el personal a cargo de prácticas específicas de conservación, y se preservan en cajas de polipropileno [Figura 2] que favorecen el mantenimiento del material. Su disposición está pensada en pos de no dañar la colección, en un orden que se rige por la materialidad de las producciones, ubicándose de mayor a menor tamaño.

2 Por ejemplo, la cuestión de la identidad relacionada a los nombres que será analizada más adelante.

Figura 2. Fotografía de la visita al Archivo de Arte del Centro de Arte, 2023

¿Por qué sacar al fanzine de su entorno?

La particularidad de la sección de los fanzines en la colección reside en que no son concebidas meramente como documentos, sino como objetos destinados intrínsecamente a la circulación, presentándose en ferias, festivales y eventos de índole urbana e invención colectiva. Aunque pueden integrar una colección, la esencia de estas publicaciones consiste en su capacidad para ser leídas, revisadas y manipuladas por el usuario. Si bien guardarlas en una caja privándolas del contacto dinámico para el que fueron inicialmente destinadas puede interpretarse como una desnaturalización, es un proceso necesario para preservar y crear una colección que manifieste la realidad actual del circuito de producción gráfica local, que tiende a surgir en estos espacios autogestivos, otorgándoles, con políticas específicas, un lugar institucional. Se entiende que la importancia de la práctica archivística, más allá de su clasificación y su puesta en acción, radica también en la potencialidad futura que tiene la colección. En cuanto repositorio de documentos, produce antecedentes que podrán ser estudiados en el porvenir en un análisis crítico que tome las obras, las fuentes y los contextos materiales y simbólicos en los que surgen, abriendo la posibilidad de escribir nuevos relatos.

e comprende que el documento en sí mismo, aislado y abstracto, no actúa sin su soporte. Es en esta relación entre el texto y lo intrínseco de la materialidad que se produce también la construcción de sentido identitario de las producciones y de sus productores. Esta tensión que consideramos que existe entre la obra y el documento, se acentúa en el sistema del archivo:

> Ningún enunciado puede darse sin la presencia de una voz, de una superficie, sin hacerse cuerpo en un elemento sensible y sin dejar rastro en un espacio o —aunque más no sea— en una memoria, podemos entonces advertir la importancia de esta dimensión material en el lenguaje plástico (Foucault, 1979, p. 168).

En tal sentido, nos encontramos ante una situación compleja frente a la digitalización del archivo, donde ese cuerpo material se ve completamente transformado y su superficie se somete a otro tipo de lectura mediada por el sistema.

El AtoM implica ciertas limitaciones, ya que es un software no diseñado para archivos de arte o imágenes y es más amable para la descripción de documentos escritos. La cuestión de la

descripción de imágenes-objetos es un tanto más difícil, y hay algo de la materialidad y de lo visual que se pierde en la descripción que no es recuperado de la misma manera mediante la escritura formal. De alguna forma, esto significa una pérdida de la construcción simbólica y de la «eficacia de la imagen» de la que nos habla Gabriela Siracusano (2008), donde la materialidad hace a la construcción de sentido en la obra. El software no comprende apartados en los que se pueda dar cuenta de particularidades propias del soporte como el gramaje de las hojas, los colores del papel, los pliegues que transforman un formato de impresión en otro (de póster a fanzine, por ejemplo), la forma de ensamblaje, las texturas al tacto y otras cuestiones que son las que hacen que cada uno de los objetos sean considerados publicaciones de arte impreso y no otro tipo de producción editorial, y que por lo tanto hacen a la identidad de la colección en sí.

La activación del archivo se da en los espacios del Centro de Arte, lo que permite que estas obras se difundan en un contexto de interacción social que se asemeja más a los circuitos en los que se mueven cotidianamente estas publicaciones, posibilitando ciertos grados de intercambio, un contacto más cercano entre los usuarios y los documentos.

En cuanto a lo virtual, en el sitio web del Centro de Arte hay un apartado específico para el archivo y en él se encuentra una sección de la Colección de Publicaciones de Arte Impreso que contiene videos realizados a partir de la división de dos ejes temáticos que son la ciudad y la identidad/intimidad. Tomamos el Capítulo I[3] para desarrollar una breve descripción ya que funciona no sólo a modo de activación de la colección, sino porque en la selección de las producciones se nos introduce en la cuestión de la expresión identitaria y en cómo esta es dinámica, tendiente a configurarse, destruirse y reconfigurarse.

En un plano cenital se presenta el interior de algunas de las piezas mientras que una voz en *off* realiza una breve introducción temática en torno a la representación de la identidad y la intimidad, repasando cuestiones como la nostalgia, la conformación de una propia identidad, la amistad como refugio y reconocimiento. Las publicaciones seleccionadas son *Sabor, Profundo, Rota, Todo trabajo es sexual, Niebla*, *Cuando sea grande no te vas a acordar de mí*, *Todo recuerdo es presente*, *Guerra* y *Gradientes.*[4] Se trata de fotolibros y fanzines en los que puede distinguirse una prevalencia de la imagen y la composición visual. Ya sea con fotografías con planos que nos recuerdan a los álbumes familiares, o recursos como la repetición, el recorte, los primeros planos, la ausencia, se nos revelan mundos posibles y formas de estar en ellos, cómo las personas se perciben a sí mismas, a su entorno y a sus pares.

Archivación de lo actual

Otra cuestión que atraviesa nuestro análisis es la contextualidad en la que emergen y se archivan las publicaciones. Es crucial reconocer la complejidad que implica analizar el contexto histórico y social actual en el que estos proyectos se desarrollan y se guardan simultáneamente. Este entendimiento permite comprender cómo se configura la identidad de los sujetos representados, de los productores y de la obra misma.

La colección es contemporánea y abierta, lo que representa una serie de dificultades a la hora de clasificar los documentos, porque no entran en categorías cerradas; sin embargo, hay un inmenso esfuerzo por parte de sus trabajadoras en cuanto a la organización del material, aunque sus categorías sigan en construcción, a sabiendas de que es un trabajo de revisión activa y constante. Una de las premisas que moviliza la creación del archivo es documentar la actualidad de la producción gráfica platense, sobre la cual el trabajo teórico es muy escaso, para poder ser revisado el día de mañana. Pensamos en la archivología «(im)posible» de Andrés

3 Acceso al Capítulo: Identidad/Intimidad de la Colección de Publicaciones de Arte Impreso disponible en la página web del Centro de Arte UNLP: https://www.centrodearte.unlp.edu.ar/notas/capitulo-identidad-intimidad/

4 Editoriales correspondientes: Profundo Ediciones, Asunción Ediciones, Polvilho edições, Sta Rosa Ediciones, Fa Ediciones.

Maximiliano Tello (2018) y la idea de que el archivo no remite sólo al pasado, sino ante todo al mañana y al futuro. Se separa así del archivo tradicional y su concepción pretérita tomada como fundamento de la historiografía tradicional, considerando que se trata de una colección de producciones presentes y que apunta a seguir con la recolección de producciones en un futuro, habilitando la posibilidad de reconfigurar esas categorías.

La cuestión del nombre

Se seleccionaron dos piezas que se consideran representativas no sólo de la Colección de Publicaciones de Arte Impreso y las formas de producción presentes en ella, sino también de la cuestión de la identidad, la voz y la potencia de la palabra. Estos proyectos, además de ilustrar un nuevo perfil en términos de valor archivístico, también proyectan su relevancia más allá del contexto actual, sentando las bases para un futuro partiendo de la conservación de lo actual.

No te voy a decir mi nombre de Juan Pablo Mariano (2019) [Figura 3] y *¿Cuál es tu nombre?* de BLE (2021) [Figura 4] son dos fanzines que nos llaman a la reflexión sobre la identidad a partir de la enunciación del nombre de los sujetos representados. Una característica que comparten ambas publicaciones es estar hechas de manera *low cost*, impresas en papel fino y ensamblados a mano. Esto podría hacernos pensar que lo que prepondera es el contenido, pero también se vincula con el compromiso con la producción y el acabado final de una obra de carácter muy personal para cada uno de los artistas, además de dar cuenta de que el soporte más óptimo para la materialización de la obra puede ser el más barato y de uso cotidiano. Existe en las producciones un vínculo particular entre la forma y el contenido. Se puede pensar en un énfasis de los usos en la cotidianeidad del material como también del nombre, de la regularidad de su pronunciamiento y los interrogantes que pueden presentarse en relación con lo normalizado.

No te voy a decir mi nombre (2019) de la editorial *Are you a cop or what?*, producido por Juan Pablo Mariano, es un fanzine que presenta esa frase en su portada, acompañada por un collage de *stickers* de flores por debajo. En el dorso, se imprime el cierre de la oración: «para que no te lo olvides». En su interior, una recopilación de poemas, frases, collages, imágenes y fotografías retratan la corporalidad y expresividad de un varón homosexual muy en contacto con su experiencia sentimental, con su propia incertidumbre, angustia, la melancolía, el amor y la reivindicación de lo sensible, de lo sexual y del deseo. En este caso el nombre cobra fuerza por su falta, usa la estrategia de despersonalizarse para ser recordado, porque entiende que lo que marca la identidad de uno mismo es la manera en la cual es llamado.

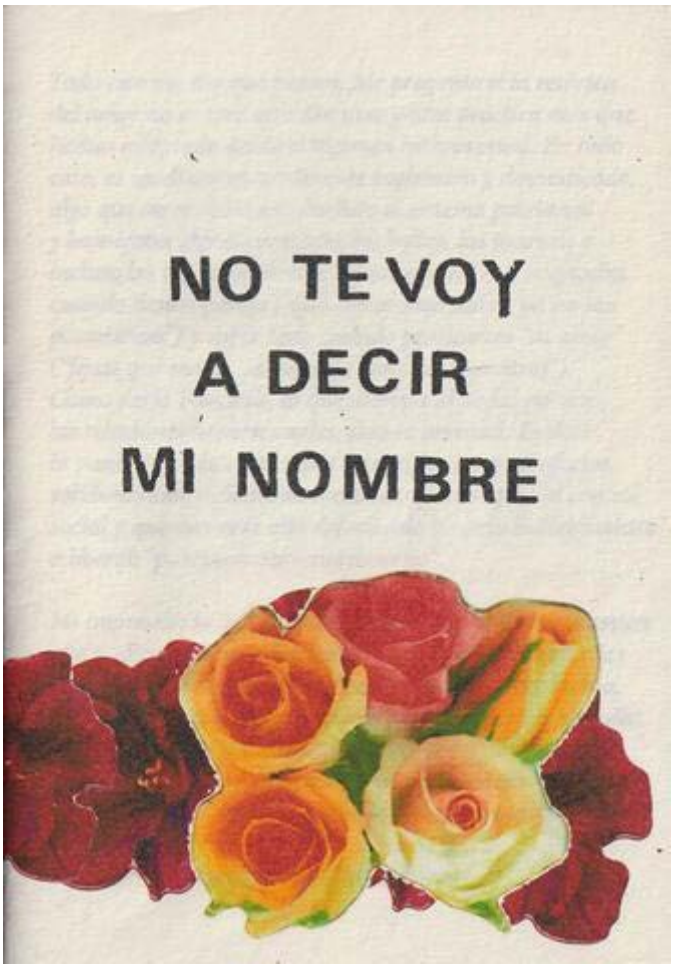


Figura 3. Juan Pablo Mariano, *No te voy a decir mi nombre*. (2019). Editado por *Are you a cop or what?*

¿Cuál es tu nombre? (2021) de BLE (Luciano Benjamín Encina) plantea el encuentro de las personas trans con su nombre propio. El nombre que verdaderamente representa su identidad y que marca un momento crítico en la trayectoria hacia el alcance de la autenticidad personal. Se declara así la elección de la forma deseada de ser nombrado. Partiendo de la pregunta «¿Cuál fue el momento más significativo en tu vida, siendo trans?» se abren espacios de exploración de las formas en que se presentan a los individuos. Ya sea desde los lugares más íntimos y cotidianos hasta la avasalladora realidad de lo público e institucional. Este fanzine explora, entre las anécdotas y demás interrogatorios que surgen de la pregunta inicial, la complejidad de la construcción identitaria mediante la imagen y el lenguaje.

En forma de crucigramas y sopas de letras, se despliegan apodos, lugares y mapas que a través de distintas maneras de escribir, subrayar, tachar, dibujar y encerrar las letras sobre el fanzine, cuentan la historia de distintos individuos en su recorrido por las formas en que fueron nombrados, con violencia o con aprecio, y finalmente con el encuentro definitivo con un nombre propio. Se dejan espacios ausentes de contenido, destinados a una potencial construcción de sentido y significado de parte de quienes se adueñan del objeto. El fanzine llama y espera que el usuario se convierta en el sujeto sobre quien se escribe la historia, manipulando activamente la materialidad que parece desde un inicio tener como objetivo registrar y documentar la narrativa de la apropiación del lenguaje para uno mismo.

Figura 4. BLE (Luciano Benjamín Encina), *¿Cuál es tu nombre?* (2021)

Considerando el futuro de los archivos, es de una gran necesidad que se resguarde una colección que represente la actualidad de la contemporaneidad local, los temas y problemáticas que hoy atraviesan a los artistas y a la sociedad, para poder acercarse una imagen del presente una vez que este haya pasado. También es importante pensar en cómo actúan en este presente esos sujetos diversos y minoritarios en términos sociales, a los que se le da lugar en un archivo universitario y de gestión pública, sin precedentes. La intención de resguardar sus identidades, privilegiando su lugar en un archivo significa reivindicar en la construcción de la historia contemporánea a colectivos cuya existencia no ha sido contemplada en la historia tradicional. Por eso nos aferramos al hilo conductor del nombre en estas producciones, porque entendemos que muchas veces los nombres de las mujeres, de los homosexuales, transexuales y otras disidencias han elegido ser no-nombrados por condiciones específicamente sexuales o de género en los documentos de muchos archivos oficiales.

Por otro lado, nos es pertinente remarcar la importancia de la activación de los archivos, y que, si bien la conformación de un acervo de estas particularidades es fundamental para la investigación a futuro, las producciones con sus especificidades materiales y técnicas originadas en circuitos dinámicos (como lo son las ferias gráficas) con lógicas muy distintas a las de un archivo, cobran otro sentido cuando son des-archivadas y expuestas (nuevamente) al público general, fomentando la educación y la construcción de sentido mediante el arte democratizado, teniendo en cuenta los límites para el acercamiento a la obra que presenta el ámbito digital.

Consideraciones finales

En *La arqueología del saber* (1979), Michel Foucault nos invita a repensar las lógicas de la historia tradicional al poner en tela de juicio que tan representativo puede ser el establecer el mismo horizonte para tantas individualidades diferentes mediante los análisis históricos. Esto nos hace reflexionar sobre cómo las formas de catalogación de los sujetos operan con las lógicas de la archivística tradicional, en donde los más poderosos ejercen un control sobre los otros cuerpos similar que se verá sobre la clasificación de los archivos, y por lo tanto por sobre quiénes van a estar representados en ellos. Así como a los documentos se los agrupa según ciertas características (tipológicas, por forma o tamaño), entendemos que a los sujetos se los señala por otros aspectos (sexuales o de género) que muchas veces se consideran determinantes, y que mediante el arte se tratan, se reivindican, se problematizan desde otras perspectivas, se despojan de la censura. Por eso es importante que aparezcan estas producciones artísticas en un archivo institucional, que contienen las experiencias desprejuiciadas de estos sujetos que en ocasiones, sólo a través del arte, pueden nombrarse.

Podríamos aventurarnos a decir que la Colección de Publicaciones de Arte Impreso está conformando, desde la documentación, una historia del arte de la cultura platense, mientras esta configura su identidad.

Referencias

Arrieta, C. (2020). La creación de una colección: Publicaciones en el Centro de Arte UNLP. *Nimio*, (7), e030. https://doi.org/10.24215/24691879e030

Encina, L. B. (2021). *¿Cuál es tu nombre?* https://issuu.com/lucianoencina626/docs/web_final_2021_cual_es_tu_nombre._cb03594f995792

Foucault, M. (1979). Introducción y El a priori histórico y el archivo. En *La arqueología del saber* (pp. 3-29); (pp. 214-223). Siglo Veintiuno.

Giglietti, N. y Sedán, E. (2022). *Escrituras de trastienda. Teoría, historia, arte y archivos.* Editorial de la Universidad Nacional de La Plata (EDULP). http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/139809

Giunta, A. (2010). Archivos. Políticas de conocimiento. *Errata. Revista de Artes Visuales*, (1). http://revistaerrata.com/ediciones/errata-1-arte-y-archivos/archivos-politicas-del-conocimiento-en-el-arte-de-america-latina/

Siracusano, G. (2008). *Las entrañas del arte. Un relato material (S.XVII-XIX)*. Fundación Osde.

Tello, A. M. (2018). Una archivología (im)posible. Sobre la noción de archivo en el pensamiento filosófico. *Síntesis Revista de Filosofía*, (1), 43-65.

LA DISTANCIA DE UN OCÉANO, LA CERCANÍA DE UNA HISTORIA. TENSIONES LATENTES EN LA DISTRIBUCIÓN E INTERPRETACIÓN DEL ARCHIVO DEL MUSEO DE LA PLATA

Tatiana Batista - Miranda Barcia Salvatori - Isabel Navales - Pilar Marchiano - Elena Sedán

Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Artes

Resumen

El trabajo pretende analizar dos de los repositorios del archivo del Museo de La Plata (British Library e Ibero-Amerikanisches Institut) y su funcionamiento conjunto e individual. Asimismo, se recuperan dos fotografías atravesadas por la tipología científica que sirven de representación para evidenciar las formas que toma el poder en la construcción de la historia decimonónica. Por otro lado, se busca abordar la noción de *memoria* y su conexión con la activación de un archivo latente, vivo y presente, no cristalizado en su pasado, además de las tensiones aún presentes entre lo institucional y no institucional. Por último, se postula la complejidad de una ideal democratización del archivo, junto con la accesibilidad y lo digital.

Palabras clave

Historia decimonónica, memoria, archivo latente, accesibilidad.

El tejido de un archivo múltiple

El Museo de La Plata es un destacado centro de investigación y divulgación científica con un valor académico significativo. Fundado en 1888, mantiene archivos y documentación que respaldan las actividades que lleva a cabo, incluyendo registros de excavaciones, datos estadísticos, fotografías y documentos históricos.

El archivo del Museo consta de una parte documental (carpetas de correspondencia, libros copiadores, actas, expedientes, reglamentaciones, entre otros) y una parte fotográfica, expuesta en la página de la British Library de manera digital. Debido a un subsidio otorgado por este organismo y al acuerdo entre ambas instituciones, la única manera de acceder al material es mediante este repositorio. Las imágenes originales en formato físico se encuentran resguardadas en el Museo, las cuales no se pueden consultar a causa de la fragilidad de los negativos. Sin embargo, por fuera de estos negativos originales, no hay dificultad para localizar los materiales de forma presencial en el mismo museo.

Indagamos en la fotografía antropológica del Museo, considerada en un contexto más amplio como parte integral de la cultura material de la antropología física. Junto con las colecciones de cráneos y esqueletos y los registros manuscritos de mediciones, las fotografías adquirieron un papel crucial. Van más allá de las apariencias superficiales al permitir una comprensión más profunda de las prácticas sociales y materiales involucrados en la generación de conocimiento.

Abordamos las fotografías antropológicas del Museo de La Plata desde una perspectiva que las considera, en primer lugar, como objetos de intercambio que circularon en redes internacionales. Máximo Farro (2012) explica que estas imágenes surgieron como vehículos de comunicación

y soporte material de datos crudos para el estudio comparado de los «tipos raciales». «La administración de los archivos se envuelve con el aura del discurso historiográfico ampliamente propagado durante el siglo XIX» (Tello, 2018, p. 46) y, en caso de no ser revisada, continuará funcionando en la construcción de una ficción de pasado atravesada por formulaciones de una historia nacional lineal filtrada por la visión pedante de los poderosos de las academias sobre las culturas regionales.

En relación con estas ideas, en el caso del Museo de La Plata, la dispersión de las colecciones, afectada por cambios en los depósitos, formas de archivo y reorganizaciones internas, matiza la noción de un «dispositivo clasificador» centralizado.

En este sentido, es importante conocer los dos repositorios de los que hablamos. En primer lugar, la British Library, ubicada en Londres, es la biblioteca nacional del Reino Unido. Es un importante organismo público de investigación, con materiales en múltiples idiomas y formatos.

Parte de la colección de fotografías del Museo de La Plata experimentó un proceso integral de estabilización, clasificación, digitalización y microfilmación, gracias a la obtención de dos subsidios otorgados por el «Endangered Archives Program» (EAP) de la British Library. Este esfuerzo conjunto permitió preservar y documentar de manera efectiva las imágenes relacionadas con prácticas antropológicas del siglo XIX y XX. Fue este respaldo financiero el que permitió llevar a cabo la digitalización y copia de la mayoría del material presente en el Museo. Por ello, la información detallada sobre estas colecciones, sus descripciones e inventarios, se encuentra accesible en la red de la British Library[1] para ser explorada.

Por otro lado, El Ibero-Amerikanisches Institut, también conocido como Instituto Ibero-Americano de Berlín, es una institución no universitaria fundada en 1930, dedicada a las ciencias sociales y humanidades con enfoque en América Latina, el Caribe, España y Portugal.

Uno de los antropólogos asociados a este instituto fue Robert Lehmann-Nitsche,[2] quien emigró a América del Sur a fines del siglo XIX. En su vejez, al regresar a Alemania, se llevó consigo parte de los objetos, registros y materiales que había acumulado y producido en la Argentina, mientras que otros permanecieron en el Museo de Ciencias Naturales de La Plata.[3] En Berlín formó una biblioteca privada que, tras su muerte, sería donada por su esposa al Instituto Ibero-Americano. Lena Dávila (2020) explica que las colecciones de Lehmann-Nitsche se distribuyeron entre varias instituciones. El Museo Etnológico de Berlín incorporó alrededor de 65-70 objetos etnográficos, fotografías sobre los selk'nam y mapuche, un manuscrito y cartas de Lehmann-Nitsche.

Ambos repositorios, el Instituto Iberoamericano de Berlín y el de la British Library, conservan documentos y materiales relacionados con la cultura de los pueblos indígenas de la Argentina. Sin embargo, estos son distintos archivos, dialogan y se interrelacionan de diferentes maneras. Mientras que el Instituto de Berlín se enfoca en documentos de investigaciones históricas y etnográficas realizadas en general por Lehmann Nitsche, la British Library, que funciona como el repositorio digital del archivo del Museo de La Plata, se concentra en la experiencia de construir y diseñar el acervo. En conjunto exponen una visión complementaria de la historia y la cultura de los pueblos indígenas, pero ¿cuál es esta visión?

1 https://eap.bl.uk/project/EAP207/search

2 Robert Lehmann-Nitsche fue un médico y etnólogo alemán. Luego de formarse en Alemanía, se instaló en el año 1897 en la Argentina. Fue director de la División Antropología del Museo de La Plata, y realizó múltiples exploraciones relacionadas principalmente con el estudio de las comunidades autóctonas.

3 El 19 de julio de 1949 el Instituto del Museo y la Escuela Superior de Ciencias Naturales se transformaron en la Facultad de Ciencias Naturales y Museo. Así se produjo una resignificación de su acervo cultural en una clave cientificista. En el año 2023, el nombre del Museo de La Plata fue repensado para escapar de las limitaciones impuestas por la disciplina de las ciencias naturales.

Distribución, interpretación y tensiones del archivo del Museo de La Plata

El Museo de La Plata esconde, en un pequeño cuarto en el corazón del edificio, la imagen más «inorgánica» de un archivo [Figura 1]. El poco espacio del recinto no pareciera limitar su capacidad de alojar múltiples y cargadas carpetas que, incluso en una rápida exploración inquisitiva de los ojos inexpertos, dejan ver las consecuencias físicas del paso del tiempo. Los negativos fotográficos se aglomeran a la espera de ser sellados para su conservación, compartiendo espacio con los que ya han conseguido su cierre hermético.

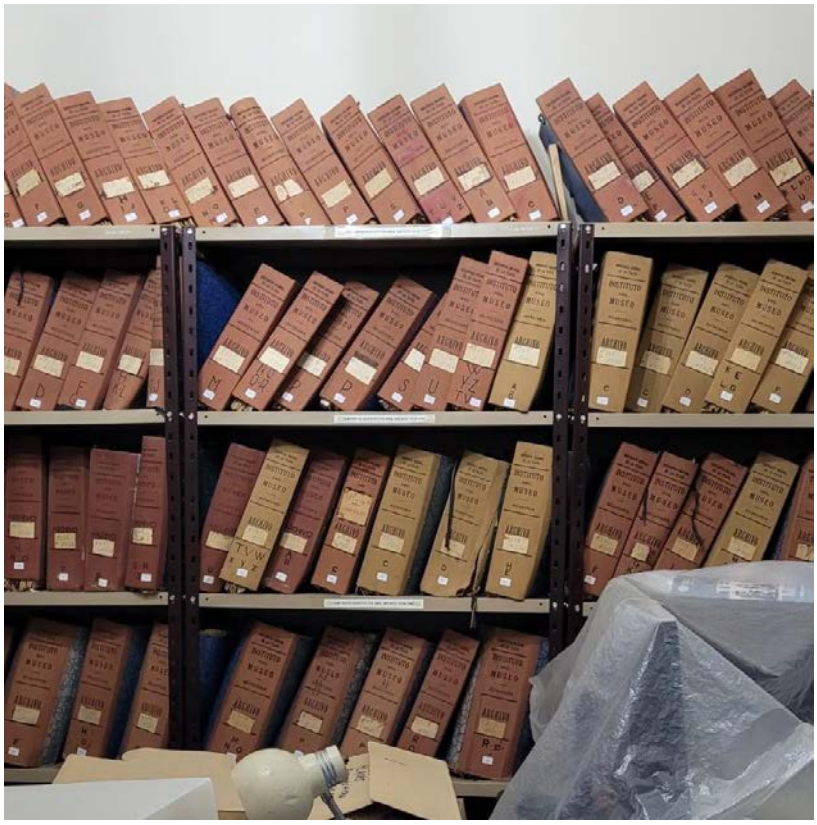


Figura 1. Oficina del Departamento de Archivo del Museo de La Plata (2023)

Sumergiéndonos en la marea virtual, la digitalización de las fotografías en la British Library —y sucede algo similar con el Instituto Ibero-Americano— es tanto una solución como un obstáculo a la accesibilidad del archivo. Carpetas y carpetas de imágenes reciben a quien, movido por la razón que sea, decida entrar a su página [Figura 2]. En el fervor de los procedimientos de meticulosa recopilación y el trabajo actual de volcar el archivo a lo digital, el usuario queda perdido en la superabundancia de datos y entradas de la web. Así, la digitalización no es sinónimo irrefutable de accesibilidad (Giunta, 2010), pues la virtualización de los archivos y su «libre» consulta *online* no asegura una perfecta democratización de los documentos, aunque pueden ser una pieza importante en este camino.

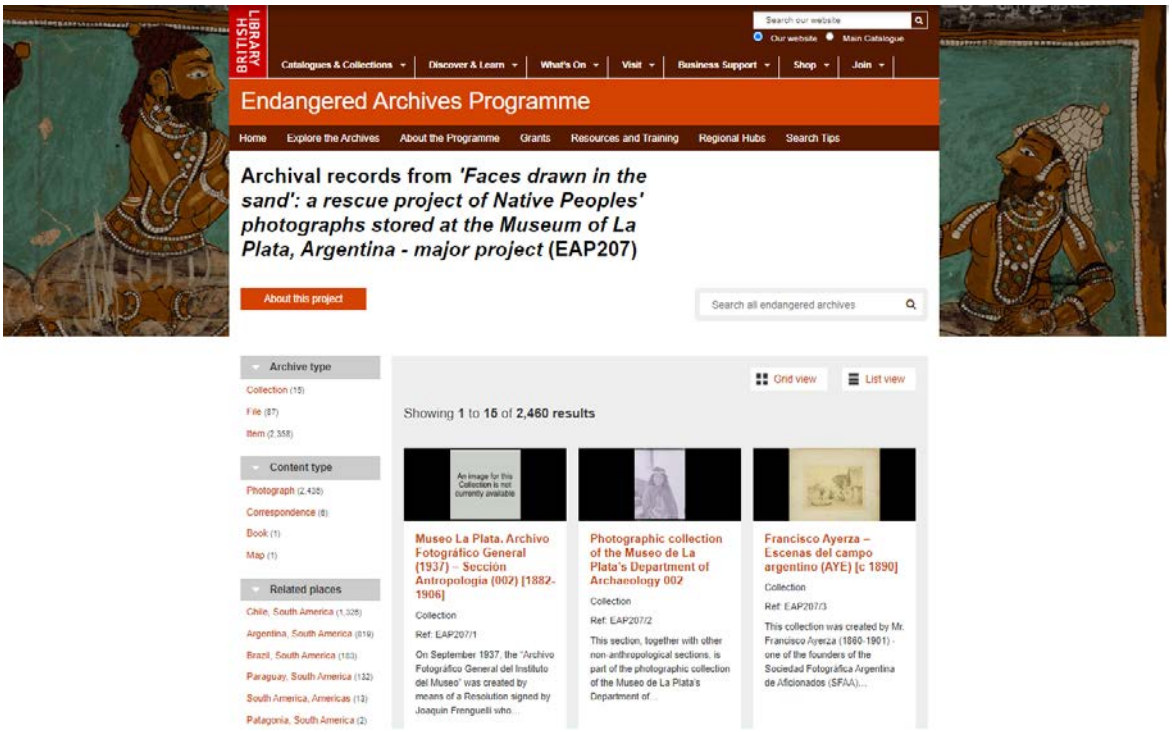


Figura 2. Captura de pantalla de la página principal del archivo digitalizado del Museo de La Plata, en el dominio web de la British Library (2023). https://eap.bl.uk/project/EAP207/search

La web del Instituto Ibero-Americano es una corriente particularmente difícil de navegar [Figura 3]. En este caso, a diferencia de la British Library, su página web sí se encuentra en español, además de alemán, inglés y portugués. Pero al intentar zambullirnos en las carpetas de imágenes, de un número mucho menor al anterior repositorio, la marea nos revuelca al chocarnos con una barrera lingüística: los títulos están en alemán. ¿Qué peso simbólico tiene este hecho?, ¿acaso no representa también un límite el idioma en la British Library? y, ¿por qué no lo identificamos previamente?

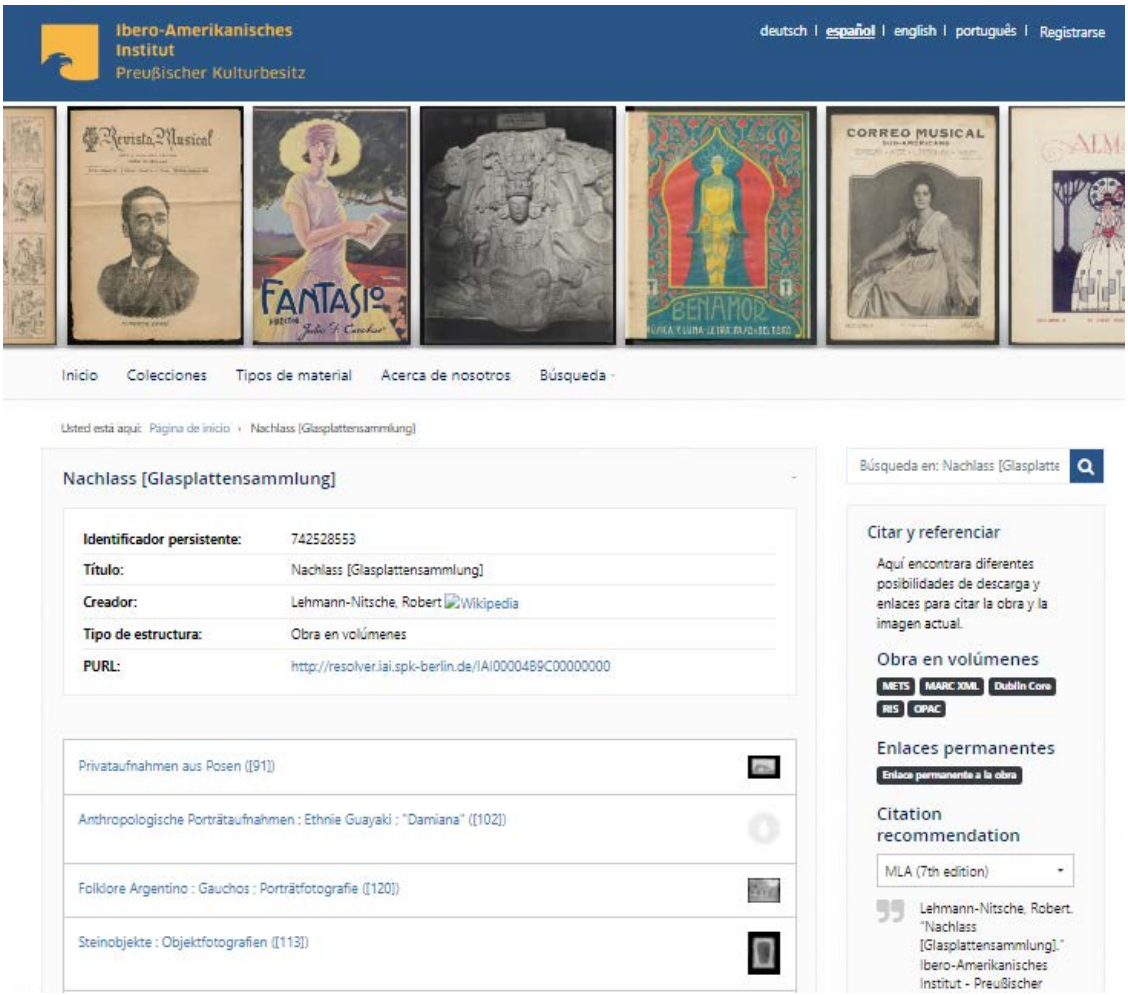


Figura 3. Captura de pantalla de la página del archivo del Museo de La Plata creado por Lehmann-Nitsche. Dominio web del Instituto Iberoamericano de Berlín (2023)
https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/toc/742528553/1/LOG_0000/

Antes de intentar responder estas preguntas debemos comprender la implicancia de la geopolítica en la conformación de este archivo. La geopolítica explora la intersección de la geografía, la política, la memoria y tecnología en la gestión de documentos y archivos. Este Museo nos muestra un ejemplo donde los archivos exploran la diversidad geográfica mediante relaciones internacionales y la colaboración global. En relación, Andrés Maximiliano Tello (2018) indica que el archivo no se limita a un lugar físico específico, sino que se extiende y puede ser apropiado y experimentado por la sociedad, trascendiendo las fronteras de una institución o país en que se sitúe particularmente. Esto es interesante al pensar en las múltiples facetas del archivo del Museo de La Plata.

El archivo opera, en este caso, a través de la transmisión permanente de datos entre sus distintos repositorios, los cuales revelan las instancias de poder que median el almacenamiento de los registros culturales. El archivo digital trasciende su forma física y se adapta a las conexiones de datos y metadatos, desvinculandose de su materialidad. Según Wolfgang Ernst (2018), funciona en el tiempo cuando se activan sus cálculos. Aunque se le atribuye *memoria*, en realidad, su propósito no es recordar, sino almacenar registros. La memoria narrativa asociada a los archivos surge de la activación simbólica por parte de las personas. «El archivo no se trata de prácticas de memoria sino de prácticas de almacenamiento [...]. La remembranza es externa al archivo» (Ernst, 2018, p. 6).

Sin embargo, las condiciones de estas activaciones y narraciones derivadas de la memoria social, pero efectuadas a partir del encuentro con el archivo, devienen influidas directa e indirectamente por las instituciones que facilitan su acceso y las decisiones de las mismas a la hora de efectuar su ordenamiento y clasificación. La discrepancia principal no radica tanto en lo que encontramos en el archivo, ya que el orden original se mantiene, como sí en las interpretaciones que se activan a través de los dispositivos digitales, especialmente cuando nuestra cultura interpreta las imágenes como recuerdos. ¿Qué sucede con estas construcciones?

Mediante un análisis del uso del idioma, resulta evidente la construcción de una historia decimonónica que Occidente ha establecido de forma oculta mediante agentes como las instituciones eurocéntricas y el campo académico. Tal es el punto de esta naturalización que, al acercarnos al repositorio de la British Library, no cuestionamos que esté en inglés, no hasta encontrar la misma problemática en la página del Instituto Ibero-Americano. El monopolio lingüístico de los angloparlantes es parte de la misma economía de poder del archivo, entendiendo que la construcción de un archivo implica una multiplicidad de relaciones de fuerza (Tello, 2018) que entran en disputa en los criterios de organización del registro y en sus formas de apropiación.

Bajo la premisa de que «no hay documento de cultura que no lo sea al tiempo de barbarie», Walter Benjamin [1936] (2008) propone explorar la historia a contrapelo, cuestiona los relatos hegemónicos entendiendo que todo lo que sabemos, todo lo que se nos ha enseñado hasta el momento es la «historia de los vencedores». Por ello, no se trata de hacer un juicio de valor sobre los repositorios, sino de comprender las operaciones y acuerdos tácitos, tanto intelectuales, académicos, tecnológicos, económicos como políticos, por los que ha resultado la aprehensión del archivo del Museo de La Plata por estas *otras* instituciones. Así como se evapora la relación con el soporte y la materialidad de las imágenes, también la domiciliación documental trae a la superficie ciertas problemáticas respecto a la representación de las identidades en cuestión y al exotismo a través del cual la disposición de la página web permite realizar diversas lecturas. Ocurren inevitablemente procesos de desterritorialización y descontextualización.

La poética fotográfica

La primera imagen que analizamos [Figura 4] pertenece al archivo digital disponible en la página de la British Library, y forma parte de la serie «Portraits of Fuegian Indigenous people» [Retratos de Indígenas Fueguinos], datada entre los años 1882 y 1906. En ella se identifica la tipología de la fotografía antropológica/científica, que consiste en una toma del rostro de frente junto con otra toma de perfil sobre un fondo neutro; además, este ejemplar en particular muestra signos de deterioro físico. Este tipo de imagen se utilizaba en el siglo XIX para instaurar retratos de delincuentes e indios, como un medio de identificación del individuo y estableciendo supuestos rasgos que enmarcan al grupo (Davis, 2023).

Figura 4. British Library, EAP207/1/1/14, *Portraits of Fuegian Indigenous people* (1882-1906)
https://eap.bl.uk/archive-file/EAP207-1-1-14

El formato genera este paralelismo entre la persona indígena y el criminal en la conocida foto policial (o *mugshot*), que establece, simultáneamente, el lugar de indio bárbaro —en la dicotomía colonialista de civilización y barbarie— y la deshumanización que también sucede con quienes se insertan en el sistema carcelario. Desde lo visual, se determina en la concreta repetición unificada de la tipología y en la consecuente pérdida de la identidad propia. No sabemos quién es, el lenguaje visual de la imagen tampoco nos permite comprender qué distingue a este hombre de las múltiples personas retratadas de la misma forma, convirtiéndose en un simple número. El torso desnudo contribuye al sentido deshumanizante y a la construcción antropológica. Por pertenecer a la rama de las ciencias naturales, la forma de estudio de los pueblos indígenas los ha situado en el lugar del «objeto» y no del sujeto. No es muy diferente el tratamiento fotográfico de un cráneo o de un tejido —que podemos encontrar en el mismo archivo— al que recibe este muchacho. La construcción de este «otro» distinto, lejano, pese a serles contemporáneo, funcionaba —y muchas veces aún funciona— como un vestigio del pasado incivilizado, casi como un estudio accesible, vivo, de lo que fueron para sí mismos los occidentales antes de convertirse en las mentes racionales e ilustradas que significaban los científicos —y la sociedad en general— de aquel momento.

Asimismo, la imagen debe haber sido tomada en el Museo de La Plata, pues se encuentra junto con las fotografías de Maish Kensis, un joven que pertenecía a los yaganes de Tierra del Fuego y que murió encerrado dentro del mismo Museo en el año 1894. Dentro de las paredes de la institución se privó de su libertad a múltiples personas pertenecientes a estas comunidades, como los yaganes o los mapuches, que se convirtieron en «prisioneros de la ciencia», como si se tratase de animales en un zoológico.

En este sentido, el mismo Museo actúa como institución civilizatoria que participó de la conformación

> de «las construcciones nacionales decimonónicas», como «organizadores y unificadores materiales de los imaginarios colectivos, al servir de instrumento para la incorporación, por parte del conjunto de la sociedad, de los valores y la particular cosmología de las élites» (Quijada en Davis, 2023, p. 8).

Por ello, en su carácter antropológico, la imagen se relaciona al genocidio y ocupación de las tierras de los pueblos indígenas que se produjeron simultáneamente con la expedición científica, además del encierro de personas de la comunidad en los confines del Museo, su fallecimiento en el mismo espacio y la posterior exhibición de sus restos retirados de las salas recién en el año 2006. La primera restitución de los restos fue en 1994, pertenecientes al cacique tehuelche Modesto Inacayal.

La segunda imagen [Figura 5], del año 1903, es parte del archivo del científico Lehmann-Nitsche en el Ibero-Amerikanisches Institut, perteneciente a la sección «Viaje al Chaco: fotografías de expedición». En este caso, lo que vemos es muy diferente a lo que sucede en la imagen anterior. Mientras que la primera es simétrica, ordenada, de fondo uniforme y en primer plano —abarcando desde la cabeza al pecho del hombre en posición rígida—, la segunda foto de una mujer se concentra en el pecho y torso, y tiene como centro focal las manos. Asimismo, la anterior fotografía es un retrato, pero es un retrato de lo ausente: se ve un rostro, pero este carece de identidad. Sin embargo, la imagen de la expedición del Chaco parece más íntima, no se ve su rostro pero sí la ropa que la viste, las manos habilidosas que evidencian un conocimiento pleno sobre el hilo o lana que entrelaza entre sus dedos. Incluso pareciera que la fotografía no está del todo enfocada debido a este mismo movimiento. El fondo muestra un espacio al aire libre, por fuera del confinamiento que pueden ser las paredes carcelarias del museo y esto se confirma en su relativamente suelta disposición corporal.

Figura 5. Lehmann-Nitsche, R., & 747214530, 7, *Reise in den Chaco : Expedition Aufnahmen* (1903)
https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/image/747214530/19/

La imagen posee dos aspectos fundamentales que se contraponen y entran en tensión, al mismo tiempo que se interrelacionan. Por un lado, muestra un carácter identitario que no se encuentra en la fotografía de la British Library, un vínculo entre la mujer y la comunidad mapuche con el tejido, convirtiéndose en un retrato aún sin la presencia literal del rostro. Por otro lado, cumple una función, casi inconscientemente, de alejamiento del espectador con el sujeto representado, como si su hacer textil y sus conocimientos fueran apenas una atracción a la que vale la pena prestar atención por unos segundos. La acción y elección de fotografiarla provoca un efecto estetizante, que, si bien se propone construir cierta calidez, cercanía e intimidad para con lo representado, tienden a tornar la escena —y esto se deba tal vez a la disposición azarosa del archivo *online*— en una demostración más bien frívola de las habilidades o pasatiempos. Aun así, la poética de la imagen, el movimiento, el gesto de las manos y su inclinación, que nos desvela sus trucos, parecen indicar que la verdadera intención detrás de la toma de esta imagen es la mera curiosidad, y por eso hablamos de un alejamiento inconsciente.

Pese a sus diferencias, ambas imágenes evidencian la unión entre la labor científica y el genocidio de las comunidades indígenas. No obstante, desde la actualidad y desde una resignificación del archivo a partir de la memoria, pueden funcionar como lecturas críticas de la conformación de una historia decimonónica, de la construcción y destrucción identitaria y de borramiento forzado de la cultura. La primera fotografía, ya digitalizada, no escapa de las consecuencias del paso del tiempo. Quizá esta es una metáfora acertada para comprender que si olvidamos, si estos archivos y fotografías caen en desuso, el paso del tiempo logrará desgastar la claridad con la que podemos ver la violencia a la que se ha sometido a las comunidades indígenas. Por ello, es necesario el accionar del archivo, un archivo vivo y *latente*.

Archivo latente

Desde una geopolítica conectada a lo local, es preciso abordar la noción de memoria, su uso fundamental en la promoción e implementación de políticas públicas de derechos humanos relacionados con las violentas consecuencias de la represión y los crímenes de lesa humanidad. La fotografía se presenta como prueba de un suceso, que ayuda a reconocer y dar entidad a quien ha sido desaparecido, borrado de la sociedad. El rostro se conforma como una *huella* de la persona que dialoga con una multiplicidad de archivos que puedan evidenciar y exponer la violencia estatal. Las imágenes del Archivo del Museo de La Plata —en su totalidad y en específico las anteriormente analizadas— cargan con este mismo sentido sentimental y político. El mismo Museo de La Plata ha dialogado con las comunidades en los últimos años, pudiendo dar nombre a estos rostros que parecían perdidos.

Una de las activaciones de este archivo latente puede ser la intervención fotográfica propuesta por Sebastián Hacher, «Bordar el genocidio mapuche» (2017) o la muestra de Cristina Piffer, «Archivos pulsantes, imágenes intempestivas, supervivencias espectrales» (2022), donde la artista hace uso de las fotografías en conjunto con otras producciones artísticas.

Como dijimos anteriormente, la noción de archivo se tiñe de *memoria* en su construcción crítica para dar entidad a quienes fueron sistemáticamente reprimidos, silenciados y desaparecidos. En este sentido, el Museo de La Plata, aun siendo un museo de ciencias naturales (con lo que esto transmite al archivo y al discurso museológico), trabaja la memoria, con complejidades diferentes, articulando la imagen fotográfica (y el total del archivo, además de los restos humanos o pertenencias materiales diversas) con las comunidades. El archivo no es estático ni objetivo, no es pasado ni historia cristalizada; mediante el diálogo y trabajo junto a los distintos grupos aborígenes, con este material se da cuenta del accionar crítico de la memoria, del archivo *latente*. La fotografía se convierte en una propuesta y escapa al mero registro científico; en sus distintas formas, materialidades y reencuadres mantiene el dinamismo de un archivo vivo.

Referencias

Benjamin W. [1936] (2008). *Obras*, libro I, vol. 2. Abada Editores.

British Library. (s. f.). Archival records from «Faces drawn in the sand»: a rescue project of Native Peoples' photographs stored at the Museum of La Plata, Argentina - major project (EAP207) [Registros de archivo de «Rostros dibujados en la arena': un proyecto de rescate de fotografías de pueblos originarios almacenadas en el Museo de La Plata, Argentina - gran proyecto (EAP207)]. https://eap.bl.uk/project/EAP207/search

Burke, P. (2003). Obertura: La nueva historia, su pasado y su futuro. En *Formas de hacer historia* (pp. 13-38). Alianza Editorial.

Dávila, L. (2020). *El americanismo germano en la antropología argentina de fines del siglo XIX al siglo XX*. Fundación CICCUS.

Davis, F. (2023). *Cristina Piffer. Archivos pulsantes, imágenes intempestivas, supervivencias espectrales.* [Catálogo de exposición].

https://www.centrodearte.unlp.edu.ar/wp-content/uploads/2023/02/Archivos-pulsantes-ima%CC%81genes-intempestivas-supervivencias-espectrales-1.pdf

Ernst, W. y Qualina, C. (2019). El archivo como metáfora. Del espacio de archivo al tiempo de archivo. *Nimio*, (5). http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/nimio/article/view/643

Farro, M. (2012). Imágenes de cráneos, retratos antropológicos y tipologías raciales. Los usos de las primeras colecciones de fotografías del Museo de La Plata a fines del siglo XIX. En T. Kelly e I. Podgorny (Dirs.), *Los secretos de Barba Azul. Fantasías y realidades de los archivos del Museo de La Plata* (pp. 69-101). Prohistoria Ediciones.

Giunta, A. (2010). Archivos. Políticas del conocimiento en el arte de América Latina. *ERRATA. Revista de Artes Visuales*, (1), 20-38.

Instituto Iberoamericano de Berlín. (s. f.). Nachlass. Glasplattensammlung [Bienes. Colección de placas de vidrio]. https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/toc/742528553/1/LOG_0000/

Tello, A. M. (2018). Una archivología (im)posible. Sobre la noción de archivo en el pensamiento filosófico. *Síntesis Revista de Filosofía*, (1), 43-65.

LA FUERZA DISCURSIVA DEL CUERPO: UNA REFLEXIÓN DESCOLONIAL SOBRE LAS PERSPECTIVAS, REPRESENTACIONES, RELACIONES Y RE-CONOCIMIENTOS DE LA FIGURA HUMANA EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO ARGENTINO

Pilar Jofré Vidal - Martín Calabrese - Mariela Alonso

Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Artes

Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano (IHAAA)

Resumen

En este trabajo se analizan obras que se encuadran en dos momentos históricos clave para el arte contemporáneo argentino: por un lado, se abordan algunas de las realizadas por Liliana Maresca e Ilse Fusková entre 1980 y 1990, en el contexto de post dictadura cívico-militar; por otro lado, se analiza la obra de teatro por *streaming* "El Murmullo de las Casas" del colectivo *Cuerpoequipaje*, realizada en 2020 en el contexto de pandemia y ASPO, momento de virtualización (y visibilización) de muchos aspectos de la vida cotidiana.

El objetivo es problematizar la mirada del arte contemporáneo argentino sobre el cuerpo como construcción social y expresión artística, en el que proyecta prejuicios y mediante el cual se construyen sentidos. Además, la propuesta es reflexionar acerca de posibles respuestas a diversos interrogantes que impulsaron este texto: a qué estereotipos responde el cuerpo; cuáles son los límites de la obra; cómo influyen los nuevos dispositivos tecnológicos en los procesos de producción y recepción del arte; cómo interactúan el público, el artista y la obra, entre otras.

En este camino, la mirada descolonial resulta relevante en tanto permite integrar subjetividades que rompen la homogeneidad del relato moderno y transforman los modos de pensar el arte.

Palabras clave

Descolonialidad, cuerpo, Arte Contemporáneo Argentino, obra, nuevos dispositivos.

Texto

Este trabajo constituye una primera reflexión sobre las perspectivas, representaciones, relaciones y re-conocimientos de la figura humana en el arte contemporáneo argentino, tanto en su condición individual como colectiva.

El objetivo es analizar cuál es la mirada del arte contemporáneo sobre el cuerpo como construcción social y expresión artística en el que se proyectan prejuicios y mediante el cual se construyen sentidos.

El cuerpo en el arte

A lo largo de la historia del arte, el cuerpo permite conectar la idea de persona e imagen y jugar con las distancias entre el cuerpo natural o biológico con el cuerpo conceptual o simbólico. En el siglo XX, el cuerpo para el arte se vuelve de manera simultánea fuente de inspiración, lugar de

exploración, proyección y expresión de conflictos políticos; espacio de identidad, de prejuicios, de memoria, de enfermedad, de dolor, de placer, de control, de consumos y de excesos, de resistencia. Diversos autores lo analizan considerando diferentes aspectos y dimensiones.

Por un lado, Michaud (2005) reconoce tres formas de considerar el cuerpo en el siglo XX: el *cuerpo mecanizado*, el *cuerpo desfigurado* y el *cuerpo bello*. Por un lado, *cuerpo mecanizado*, alude al cuidado del cuerpo, la higiene, la expresión de la norma, patrón e ideal de la figura humana, pero también del ciudadano en términos "posthumanos", las cirugías, el dopaje, la clonación y la manipulación genética y los *body-builders*, que instalan la lógica de lo virtual-real; el *cuerpo desfigurado*, refiere una consideración del cuerpo surgida en el contexto de las Guerras Mundiales, en donde el cuerpo se reduce a lo desmembrado, a lo desfigurado y que, en la posguerra, llega al arte a través del *happenings* y el fetichismo, lo que conlleva una progresiva estetización cinematográfica, que juega entre la censura y la empatía, acarrea la pérdida de significación política de los cuerpos en el arte. Finalmente, el *cuerpo bello* se opone al *desfigurado* y es muy difundido mediante la cultura de masas, presente en el cine, en la publicidad y en el pop, que incorpora la iconografía popular. En este caso, se da una progresiva erotización de la imagen que puede asociarse, además, con la progresiva democratización de la intimidad y popularización de la pornografía que, a fines del siglo XX, se realiza por los medios de comunicación. Esto, sumado a la reproducción digital accesible, fueron prácticas adoptadas por artistas, quienes utilizaron el propio cuerpo como medio para el arte, lo que instala la visión de cuerpo como objeto. Entonces, los valores morales se traspasan a estéticos y se desplazan los límites de lo público y lo privado.

Foucault (2008), considera que a principios del siglo XX el cuerpo sigue siendo el espacio de censura que las sociedades (algunas monárquicas y monoteístas, todas represoras) construyen mediante el control de la vida tanto pública como privada, por lo que la sociedad *disciplina* al cuerpo y ejerce el control social de los sujetos mediante el encierro; la subjetividad (y el cuerpo) se construye entonces entre los espacios cerrados de la casa, la escuela, la fábrica, el hospital, la cárcel. Este modelo social disciplinario es progresivamente reemplazado por el modelo de *control*, que es ejercido por el propio individuo, tan adaptado al sistema que ya no necesita ser encerrado para cumplir sus castigos (profesores particulares, trabajo domiciliario, internación domiciliaria, prisión domiciliaria, etc.). En ambos casos, lo que el sistema espera es desintegrar la conciencia de la propia subjetividad y el poder del cuerpo social, lo que podría poner en peligro el *status quo*.

En el ámbito intelectual latinoamericano, Walter Mignolo y Rita Segato (2021) en su conversación sobre eurocentrismo, colonialidad y museos analizan la vigencia del eurocentrismo en nuestra cultura, en la que, más allá de los doscientos años de aparente independencia del sistema colonial español, se registran *persistencias coloniales* instaladas en la base de nuestra identidad nacional a partir de la naturalización de la matriz cultural moderna eurocéntrica marcada por:

> el concepto de la cultura como herramienta de homogeneización social, la naturalización del racismo estructural, la heteronormatividad de género, el modelo patriarcal de organización social y el liberalismo económico y también por ( ) una episteme obediente y dependiente de los modelos y centros de legitimación europeos (Alonso-Sosa, 2024, p. 2).

Esta matriz moderna se propone a sí misma como universal, por lo que es integrada a la realidad de las culturas latinoamericanas, que la asimilan y la instalan en el centro de su ser y de sus tradiciones. Como consecuencia de la colonización, el sujeto universal se establece paradigmáticamente como el sujeto blanco, rubio, fuerte y civilizado a partir de la atribución de superioridad moral que se le instaura al cuerpo que iconiza el continente europeo. Mignolo denomina a estas causalidades como "efectos de poder de conquista". De esta manera es que la colonización se vuelve una forma de expropiación del valor de los productos del cuerpo

racializado, por lo cual, el proceso de colonización equivale entonces a la racialización del mundo.

Esta forma de dominar la mirada universal se lleva a cabo mediante los conceptos contrapuestos "constitución-destitución" de conocimientos, de formas de gobierno y de economía, y de inferioridades entre seres humanos, es decir, *racismos*. Esta manera de proceder habilita un poder sobre la construcción de la subjetividad: se instaura la mirada del hombre blanco europeo en los continentes ajenos a europa, y se difunde la captura blanca de los cuerpos, no solo de los cuerpos europeos de todos los cuerpos, la cuál es patriarcal, racista y colonizadora, además de eurocentrista. Sin patriarcado no hubiese ocurrido la conquista, ya que lo primero que se arrebata y transforma es la mirada del guerrero indio por la del hombre blanco.

Sin embargo, la colonialidad no afecta únicamente a quienes se ven sometidos a las prácticas y costumbres que se van instaurando en el "Nuevo Mundo" ("*Orbis"* en Barriendos, 2011, p. 14). Segato explica, durante la charla, que la sociedad europea se veía, en paralelo a este proceso, en un "tedio europeo", es decir, en una época de excesiva trivialización del cotidiano y la decadencia de la creatividad que se ven reflejadas en sus museos, lugares donde se produce una "clausura del tiempo" en la que los objetos robados son encaminados hacia su obsolescencia. Todo esto bajo el justificativo del enunciamiento de la época moderna, la cuál se construye en la lengua (europea) a partir de instituciones como lo son la Iglesia, los museos, las universidades, y mediante actores específicos que integran esas instituciones.

Por consiguiente, los museos son instituciones típicas de la colonización, son constitutivos de la colonialidad y su construcción es a partir del saqueo de objetos. Sirven para hacer que la memoria continúe y la vuelve -en parte- accesible. En ese sentido, se presentan en la conversación dos definiciones de Pilar Calveiro (s. f.): por un lado, la memoria escaparate, la cual al ser capturada se congela y, por el otro, la memoria que estimula la historia abriendo una posibilidad de transformación, la cual nos permite saber qué pasó sin que sus actores, contextos y/o esencias se estanquen en el tiempo. Se propone en tal caso cuestionar la idea de museo: traer el pasado al presente pensando en un futuro, cambiando los términos de la conversación e instaurando nuevas formas de relacionalidad en los museos. De cualquier modo, no existe una descolonización posible porque no podemos literalmente retroceder en el tiempo y la estructura de las bases de la conquista es de tal manera que no quede margen para la difusión y el funcionamiento universal de otros tipos de prácticas por fuera de las que caracterizan el continente europeo, por ejemplo, podemos pensar en conversación al alejarnos del modelo de enseñanza profesor-alumno (portador de conocimiento-ignorante), proponiendo espacios de horizontalidad, pero la escolaridad seguirá instaurada en nuestras prácticas sociales universales. Por ello, lo que se busca entonces es la re-historización de los conceptos, una reconstitución del pasado para regresar a una posibilidad de futuro que fue interceptada por la colonización.

Por su parte, Martínez Castañeda (2013) plantea que el arte contemporáneo responde a los discursos de las disidencias y minorías, las cuales rechazan los binarismos y el cuerpo racializado. Además propone un cambio en los procedimientos y dispositivos de producción y distribución artística con la re-creación en base a la reorganización de obras ya disponibles en el mercado para generar nuevo conocimiento histórico colectivo, "lo que se pretende producir son relatos aleatorios para repensar el propio tiempo desde la experiencia personal" (Castañeda, 2013, s. p.). De igual manera, explica que el arte moderno se da con una lógica de pluralismos, como toda la contemporaneidad, a partir del arte de experiencias donde la obra es utilizada para generar conciencia histórica. Esto trae un sentido de la contemporaneidad que se construye con la coexistencia de muchas temporalidades, que a su vez se encuentra en constante transformación.

Entonces, al pensar en el cuerpo en el arte argentino contemporáneo, resulta necesario "establecer nuevas categorías de análisis con el fin de desnaturalizar categorías tradicionales mediante su revisión crítica" (Alonso, 2024, p. 12).

Análisis de obras

A través de la consideración del cuerpo, representado de múltiples maneras a través de distintas obras, se puede dar cuenta de la diversidad como una realidad y un valor positivo, lo que resulta fundamental para saltar los límites de las disciplinas tradicionales que mantienen vigentes muchos de los valores y principios eurocéntricos.

Además, la selección de obras que no forman parte del canon tradicional del arte argentino responde a un intento de descolonizar la construcción del relato moderno acerca del arte, renunciando a la intención de sostener su homogeneidad e incorporando además artistas que enriquecen el patrimonio y que se integran, no de manera pasiva sino activamente, transformando de manera definitiva los modos de pensar las experiencias artísticas. El planteo no es lograr una visión exhaustiva, porque en esa búsqueda se terminan construyendo historias generales que perjudican la diversidad que se busca defender, sino elegir un caso y explorarlo en profundidad, lo que devuelve el valor de arte a la obra y humaniza al artista, que ya no tiene que cumplir ciertas condiciones para ser reconocido sino que es valorado por su labor.

Para el análisis de obra, resulta adecuado el modelo propuesto por Kress y Van Leewen (2001), quienes consideran que cada obra es un texto y, por lo tanto, una unidad de sentido de realización multimodal, en la que la materialidad de sus componentes (sean visuales, sonoros, verbales, etc) contribuye en la construcción de ese sentido. El texto (la obra) puede analizarse entonces considerando cuatro estratos: *producción, diseño, discurso y distribución*. La *producción* abarca las condiciones previas necesarias para la realización de la unidad de sentido, que afectan tanto su ejecución como su organización y distribución. Por su parte, el *discurso* afecta la organización de contenidos de acuerdo con las apropiaciones que los actores sociales que intervienen hacen de sus contextos, tanto cercanos como institucionales. Respecto del *diseño*, contempla la organización material y también las relaciones que establece con otras unidades de sentido, respecto de las cuales puede plantearse como conservador o innovador. Finalmente, la *distribución* involucra la recodificación, esto es, el funcionamiento de la unidad de sentido más allá de lo previsto en la instancia de producción.

El corpus que analizaremos está conformado por una serie de obras de las artistas Liliana Maresca (1951-1994) e Ilse Fusková (1929-) y la obra *"El murmullo de las casas"* (2020) del colectivo *Cuerpoequipaje*.

Liliana Maresca (1951-1994): Intimidad y pesares

Fue escultora, pintora, foto-performer y activista de la movida cultural *under* entre muchas otras que supo abordar en su trayectoria profesional desde la década de 1980 hasta su muerte en 1994. Nacida el 8 de Mayo de 1951 en Avellaneda, esta artista utilizó las herramientas del lenguaje visual para denunciar, exhibir y transitar su propia realidad personal y la realidad socio-política argentina en un contexto de post dictadura cívico-militar. Esta artista "presenta en un mismo movimiento procesos que involucran el cuerpo, los efectos de una intimidad y los pesares de una época" (Gutiérrez, 2014, s. p.) pues no solo es una artista escupida de un contexto social de censura y represión, sino que también fue portadora de VIH en los años '90. Para esos momentos, cuenta Gutiérrez (2014), una de las preguntas que más solía hacerse Maresca, no solo en su carrera profesional sino también a nivel personal, era *¿qué queda cuando no queda cuerpo?* y es precisamente eso lo que nos interesa analizar: cómo Maresca acopla su cuerpo desnudo a una serie de objetos en sus esculturas para volverse parte de ellas, cómo se predispone al momento de posar como turista frente a los edificios gubernamentales de la Ciudad de Buenos Aires, cómo presenta su corporalidad biológicamente femenina camuflada entre gigantografías de la cara de dictadores y políticos, entre otros puntos interesantes de destacar en los trabajos de producción de la artista.

Las obras de Maresca se registran desde los ‘80 hasta 1994. En ese período pudo y buscó siempre trabajar con artistas colaboradores, en su mayoría fotógrafos, entre los que se destacaron Marcos López, Adriana Miranda y Alejandro Kuropatwa. Sus prácticas artísticas percibieron mucho más que una denuncia política o una exhibición personal, sus obras invocan al amor, a la sexualidad, la melancolía, el apañe, el placer, el deseo. Ella comprendía su cuerpo como un cuerpo que vino a gozar y eso pensaba reflejar en su discurso visual. A partir de intervenciones espaciales, foto-performances, poesía y diversas herramientas de representación artística Maresca abordó conceptos muy amplios y complejos y hasta censurados, como lo eran la vida y la muerte, la libertad, la idea del cuerpo como vehículo de ideas y discursos.

De la misma manera, explotó al límite las posibilidades de presentación de sus obras. Por ejemplo en *“Espacio disponible”* (1992) y en su continuación *“Maresca se entrega todo destino 304-5457”* (1993) exhibe sus obras en una revista de relatos eróticos, puesto que no tendría sentido artístico el hecho en sí mismo convertido en imágen sino que necesita de ese soporte específico para ser.

Las producciones de Liliana supieron impactar y cuestionar. En 1984 realiza tres series de foto-performances con Marcos López: en la primera, la artista aparece frente al Museo Nacional de Bellas Artes con el rostro oculto detrás de una máscara; en la segunda, realizada cerca de Casa Rosada, la artista aparece con el rostro visible contemplando su entorno; en la tercera, realizada en el edificio Marconetti, la artista aparece sola o con Daniel Riga. En todas ellas, Maresca predispone su propio cuerpo como canal de comunicación a partir de la captura visual. Así, estas imágenes se vuelven una representación de cuáles eran -si no son aún hoy- los tipos y estereotipos de los cuerpos podían llegar a determinados espacios de disputa de poder político y sociocultural (como las instituciones frente a las que posaba) y cómo debían verse los cuerpos de quienes circulaban esos espacios, a veces tan propios que resultaban una exhibición de su intimidad y otras veces ajenos pero sumamente disponibles para relatar y retratar su mensaje político.

Sin título|(De la serie LILIANA MARESCA FRENTE AL MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES, BUENOS AIRES.)|Fotoperformance|Fotografía: Marcos López|Año 1984

Sin título|(De la serie LILIANA MARESCA FRENTE A LA CASA DE GOBIERNO DE BUENOS AIRES.)|Fotoperformance|Fotografía: Marcos López|Año 1984

Ilse Fusková (1929-): activismo y militancia

En segundo lugar, Ilse Fusková es una artista argentina, activista y militante lesbiana que también desarrolló su trayectoria profesional como artista visual en un contexto de post dictadura cívico-militar. Nacida el 11 de junio de 1929, Ilse pasó de ser azafata a periodista, lo que la convocaría a repensar desde la fotografía las miradas de la Buenos Aires moderna en su riqueza cultural general y de las personas marginadas de esa modernidad en particular. El conocimiento fotográfico que adquirió lo hizo de manera autodidacta y desde su experiencia gráfica.

Su carrera artística cambia de rumbo desde lo documental a lo conceptual y orientado al cuerpo de la mujer a partir de su contacto, en 1978 a través de un aviso para la revista *"Persona"*, con Maria Elena Oddone, fundadora del Movimiento de Liberación Feminista. Por otro lado, su vida como activista comenzó a partir del discurso feminista para luego adentrarse específicamente en las denuncias del colectivo lésbico, puntualmente en la despatologización de la homosexualidad, lo que la condujo en 1992 en conjunto con Carlos Jauregui a organizar la primera marcha LGBTIQ+ en Buenos Aires. Ilse se convierte entonces en una de las referentes más importantes del colectivo lésbico, feminista y disidente de Argentina.

En 1982, Fusková supo causar polémica con su serie de obras *"El Zapallo. Pruebas de artista."* que muestra en una de sus fotografías a la artista sentada completamente desnuda, con las piernas abiertas y con medio zapallo apoyado sobre su vientre que cubre su entrepierna y la mitad de su torso y al que recubre amablemente con los brazos y los talones. Su pose y la naturalidad y gestos de su rostro sugieren una idea de vitalidad de un vientre, además del parecido en forma si se compara el zapallo con la vagina.

En estos trabajos foto-performáticos se explora la mirada del ojo de una mujer sobre otra mujer, generando casi una invitación a conocerse entre mujeres -y a una misma- y a observarse en una nueva intimidad que comenzaba a escapar a lo público.

Sin título.|(De la serie fotográfica por ILSE FUSKOVA, ADRIANA CARRASCO, VANESSA RAGONE Y MARISA RAMOS; parte de la exposición MITOMINAS 2. LOS MITOS DE LA SANGRE.)|Año 1988

El Zapallo|(De la serie de ILSE FUSKOVA: EL ZAPALLO, PRUEBAS DE ARTISTA) |Fotoperformance|Año 1982

Otra de las obras que resulta interesante destacar, es una serie fotográfica inspirada en informes sobre sociología y sexología que fue parte de la muestra *"Mitominas 2. Los mitos de la sangre."* (1988) la cuál capta una pareja de lesbianas haciendo uso de la sangre menstrual como pigmento para decorar sus cuerpos desnudos. Estas impresiones fotográficas a partir de negativo sobre papel de algodón, proponen el cuestionamiento a la representación visual iconográfica hegemónica que existía -y existe- de la sexualidad y el placer lésbico como un objeto de consumo para la satisfacción del deseo sexual y el morbo masculinos. Fusková buscaba remover la visión patriarcal sobre el deseo y el placer lésbicos, reconociendo que éstos se encontraban supeditados al ojo patriarcal, no sólo en las personas ajenas al colectivo sino también en las lesbianas y feministas que acompañaban estas luchas y discursos.

Este contenido se pensó específicamente para un público principalmente feminista y disidente, pero con una intención de que se expandiera a nuevos auditorios. Muchas de las obras de toda la trayectoria profesional de esta artista se encuentran a día de hoy sin ser exhibidas al público por diversas razones, pero principalmente por el miedo a la censura de las muestras o las imágenes y la clausura de los espacios donde circulan estas imágenes.

Sin embargo, Fusková logró instaurar discusiones y debates a nivel social que se encontraban en la clandestinidad, tanto así que fue la primera activista lesbiana en hablar sobre la comunidad de Buenos Aires en la televisión pública Argentina, siendo partícipe de uno de los programas de Mirtha Legrand (1991). En dicho encuentro, la conductora indaga sobre la cantidad de lesbianas que habitaban la Ciudad de Buenos Aires consultando a la artista si era un gran número de mujeres las que pertenecían a este colectivo o no, a lo que Ilse le responde que sí y que resulta muy doloroso que sus vidas tengan que permanecer divididas entre lo que deben simular socialmente, lo que aparentan ser y la realización identitaria de saberse lesbianas en su soledad e intimidad, siempre relegada a la clandestinidad.

De igual modo, logró ser la primer activista lesbiana reconocida oficialmente en el marco de los derechos humanos y, hoy en día, dedica su tiempo a campañas por la concientización sobre el cuidado del medio ambiente y el respeto por la ecología, dándole una continuidad a su carácter militante y poniendo su cuerpo para las causas que cree valen la pena movilizarse y movilizar.

Tanto Liliana Maresca como Ilse Fusková se inscriben en la línea de auge de la creatividad y visión feministas dentro de una cultura artística emergente de las discotecas, clubes, casas de *happenings* y prácticas performáticas que se mantuvieron en la clandestinidad y que luego, con el regreso de la democracia, no pudieron no hacerse oír con una voz y una mirada propias.

Incluso sabiendo que podían ser víctimas de censuras (y hasta torturas) éstas artistas, entre muchas otras, decidieron no apaciguar la fuerza de sus cuerpos, por el contrario, los reconocieron como una nueva herramienta de producción y distribución de discursos y conocimientos, un nuevo territorio que podía jugar a disfrazarse y a desvestirse, que podía replicar lo ajeno pero que no permitieron que se les fuera extraída su soberanía.

Así mismo, confiaron en su visión y en la colaboración con otros artistas y con el público, siempre buscaron la reacción de las personas y siempre la consiguieron. Ambas son un claro ejemplo de cómo el arte contemporáneo está plagado del discurso, la mirada y la denuncia disidente y cómo es utilizado el cuerpo como canal de comunicación, dándole nuevas connotaciones a las apariencias y los espacios que ocupan los cuerpos que representan icónicamente los colectivos feminista y LGBTIQ+, permitiéndoles ser cambiantes y diversos dentro de esas declaraciones de identidad.

***Cuerpoequipaje* y los nuevos dispositivos tecnológicos**

En tercer lugar, resulta pertinente el análisis de la obra *"El Murmullo de las Casas"* (2020) del colectivo de artes vivas *Cuerpoequipaje*, para comprender la relevancia de los nuevos dispositivos tecnológicos de producción y distribución de obras contemporáneas.

Esta compañía, integrada en su totalidad por mujeres, en su mayoría docentes e investigadoras, funciona desde el año 2015 con un eje de trabajo basado en la creación e investigación como conceptos inseparables entre sí. Su objetivo es explorar a partir de investigaciones que conlleven a la creación y producción de experiencias audiovisuales, multimediales e instalativas, las potencialidades artísticas de los diversos espacios que se presentan como nuevos escenarios para encarnar con sus propias corporalidades un abanico de sensaciones, conocimientos, discursos y experiencias, abordando disciplinas que involucran el teatro, la danza, los objetos, máscaras y las nuevas tecnologías.

En el año 2020, en un contexto de pandemia mundial y aislamiento social preventivo y obligatorio, el equipo de *Cuerpoequipaje* se vió en la necesidad de preguntarse qué sucede cuando el territorio habitual donde se desarrolla una labor artística, de repente, ya no está disponible. A partir de ello fue que comenzaron diálogos con los espacios y los objetos que se encontraban en las casas de cada una de las integrantes buscando generar un habitar distinto. Todo esto implica pensar el cuerpo y la obra como territorios.

Fue así que, en ese mismo año, surgió la obra de teatro por *streaming* titulada *"El Murmullo de las Casas"*. Esta producción condujo a las artistas a repensar de forma más intensa que en sus trabajos anteriores cómo interactúan los espacios bidimensionales con los tridimensionales, como también qué recursos se necesitan en este nuevo soporte virtual que implica una distancia física entre las personas que participan dentro y fuera de escena e incluso con público. Esto último invita además a repensar las linealidades sobre tiempo y espacio ya que muchas personas conectadas desde distintos lugares del mundo -por ende en distintos momentos del día o incluso en días distintos- pueden presenciar en un mismo momento cualquier acontecimiento: reuniones previas de investigación y producción entre las participantes de la compañía o la actuación y presentación al público del producto final.

Más aún, hablando ahora específicamente del nuevo escenario físico de cada una de las participantes, aparece en las casas esta inesperada realidad de encontrarse todo el día llenas cuando usualmente las personas estaban fuera del hogar durante el día y volvían por la tarde-noche a seguir ocupándose de lo que tuviese implicancia en ese exterior del que regresaban. Las casas dejaron de estar vacías, solas y en silencio y éstas mujeres investigaron para conocer y exhibir qué tenían para murmurar. Al respecto de los escenarios vistos durante el show, la periodista Alejandra Varela (2020) en su artículo para Página 12 afirma que se construye cada escena, su poética y su sentido no con una adaptación de las casas sino con un uso y un habitar distinto de las particularidades de cada rincón de esas habitaciones.

Para comprender mejor la intención de esta representación visual que involucró horizontes interdisciplinarios híbridos poco explorados -o tal vez no tan profundamente investigados hasta

ese momento-, resulta relevante la sinopsis de la obra que se encuentra disponible en la página web oficial de la compañía *Cuerpoequi*paje:

> Dicen que el mundo ha caído dentro de una ficción, en el que las pantallas son ventanas desde las que se oye el murmullo de las casas, la calle es una platea y lo íntimo, un espectáculo. (...) Ahora, en las nuevas urbes, las casas están densamente habitadas: sus ocupantes repiten en ellas sus circuitos cotidianos. Hay quienes transforman esa repetición en ensayo y el futuro de sus casas en un escenario. (*Cuerpoequipaje*, 2020)

Esta obra advierte una apertura a teatralidades para consumo público en los marcos de la intimidad, sin tratarse de una representación personal sino más bien un conjunto de prácticas que podría identificar a cualquier persona en su cotidianeidad.

Al respecto, algo que remarcó la periodista Magdalena Casanova en su artículo para la revista Loie, titulado *"Pequeñas delicias de la vida cotidiana."* (2020), fue una identificación con los espacios y las personas que habitan esos espacios que iban apareciendo en la pantalla apoyada en su regazo, cuenta cómo aparecen el cuerpo y la casa que rodea ese cuerpo (con todos sus objetos y personajes) produciendo sensaciones, emociones y percepciones de identificación de unx y del entorno a través de un dispositivo electrónico. Explica además cómo los cuerpos que habitan esos espacios lo hacen ahora casi perdiendo su identidad ante los objetos que recorren en contacto directo: armarios, escaleras, almohadas, libros, sillones. De esta manera se destaca "el modo en que la mirada atenta puede enloquecer a los objetos" (Varela, 2020, s. p.), haciéndolos ahora protagonistas de la escena y encontrando en ellos nuevos hábitos y habitares que construyen el futuro de esas casas.

Conclusiones

Lejos de la homogeneidad y las definiciones generales, el arte contemporáneo representa un conjunto de visiones y vivencias del que participan también colectivos disidentes y feministas que cuestionan constantemente los espacios de poder, así como a quienes integran esos espacios y cómo se forman a partir de ellos las miradas hegemónicas de los cuerpos los cuales, a través de los medios hegemónicos y las visiones modernas y totalizantes del arte se ven representados visual y simbólicamente bajo un sesgo patriarcal, eurocéntrico, colonial y racista.

En consecuencia, las imágenes y representaciones contemporáneas están cargadas de contenido político, puesto que exhiben lo que siempre se ocultó en la clandestinidad tanto de las imágenes como de los discursos. De esa forma, la creación y exposición de obras como las de Liliana Maresca o Ilse Fusková abren nuevos debates a nivel social que tienen que ver con libertades de expresión de género y sexual, no solo en un nivel discursivo sino también social, político y jurídico, la (re)significación de lo que define e identifica a los colectivos y las individualidades disidentes y feministas, la (re)creación de una historia colectiva común, la toma de conciencia sobre la fuerza discursiva del cuerpo individual y el cuerpo colectivo, entre otros objetos de demanda de estos grupos sociales, ahora protagonistas de sus propios discursos y voces.

En ese sentido, las obras contemporáneas trabajadas en esta investigación muestran la figura humana cuestionando e intentando transformar los patrones hegemónicos de representación de los cuerpos, puesto que buscan alejar la idea de un sujeto universal que puede -y debe- ser el único portador de La Belleza y, por ende, de los atributos morales de lo que es correcto ser y hacer para comenzar a darle lugar a todos los cuerpos anteriormente despojados de identidad, humanidad, independencia, soberanía y representatividad a través de los procesos de colonización. Estos cuerpos se vuelven porte y soporte de las obras contemporáneas: con

o sin prendas, accesorios y maquillajes, las corporalidades feministas y disidentes copan la iconografía popular de la modernidad y así la norma ahora es salirse de la norma. En consecuencia, se generan propuestas artísticas como la de Ilse Fusková de 1988 que rompen con las mirada canónicas del arte a partir de la experimentación visual con algo tan tabú como lo es la sangre menstrual, que en esa serie fotográfica en particular aparece en un contexto que no coincide con el imaginario social pues la sangre menstrual en tanto discurso colectivo siempre estuvo del lado de la suciedad, la podredumbre y el asco -por decir lo menos- e Ilse propone una mirada totalmente opuesta a través de la experimentación y creación artística con perspectiva lesbo-feminista. Sin embargo, los cuerpos contemporáneos en su representación siguen respondiendo a estereotipos: aún hay mandatos, en especial en las publicidades y las campañas de todo tipo, sobre cómo debe de ser y qué puede -o no- hacer una corporalidad gorda, negra, discapacitada, marginada, exitosa, pobre, entre otras.

Por otro lado, en materia de los nuevos dispositivos electrónicos que aparecen en el siglo XXI, las obras visuales contemporáneas no sólo cambian los tipos de imágenes que pueden capturarse del interior y el exterior del cuerpo humano, sino que también se transforma el alcance de quiénes pueden producir, distribuir y consumir contenidos visuales, por un lado, a partir de la ampliación de la accesibilidad y, por otro, a través del constante aumento en la velocidad de producción, distribución y consumo de material artístico que aporta la virtualidad. Lo que comenzó en el siglo XIX con la cámara fotográfica llega hoy a artefactos inmersivos y sonidos focalizados que propone una variable infinita tanto de lugares físicos reales, como de escenarios imaginarios provenientes de juegos de video, películas o directamente creados a partir de inteligencias artificiales. Estos nuevos dispositivos proponen una constante transformación de los soportes, las materialidades, las herramientas, los conceptos, las difusiones y exhibiciones, y la propia figura del artista en las producciones de la época moderna, como lo demostró el colectivo *Cuerpoequipaje* al adentrarse por completo en indagar la corporalidad y la espacio-temporalidad desde las posibilidades de encuadres, superposiciones, paralelismos y efectos visuales que aportan los nuevos dispositivos electrónicos. Por lo tanto, es necesario impulsar el uso crítico de estos dispositivos, para hacer un uso responsable de la creación y las críticas que se publican en las redes sociales, dado que en una época de sobreinformación constante, mediante el uso ininterrumpido de los nuevos dispositivos: TV; celular; tabletas; relojes; cascos de realidad virtual, resulta necesario repensar cuánto impactan realmente las representaciones visuales que consumimos día a día. La información visual se almacena dentro del inconsciente de cada persona, se aprende a mirar y a observar y es un deber el aprender a hacer decodificable la información a partir de la construcción colectiva del conocimiento. El desarrollo de una mirada crítica permite cuestionar antes que aceptar lo que se nos presenta como bello, bueno, aceptable, adorable, deseable o imposible. En ese sentido, los nuevos soportes físicos también ponen en tela de juicio las instituciones destinadas a la exhibición -y encarcelamiento- de obras artísticas. El arte contemporáneo propone nuevas experiencias multisensoriales a partir de la creación de espacios inmersivos, de la amplificación o minimización de algunos o todos los sentidos, de la participación mayormente activa del público, entre otros.

Además, en referencia al cuerpo como canal de comunicación y expresión, es notorio el aumento en los últimos años de la presencia de corporalidades performáticas y/o personas que se dedican a la danza, el teatro y las artes vivas en eventos de todo tipo de alcance y todo tipo de público: desde los que se inscriben en la cultura *underground* o en un ambiente callejero, hasta eventos promovidos desde los Ministerios de Cultura y otros organismos de nivel provincial y nacional. Así es que, poco a poco, las disciplinas de tipo performáticas van tomando mayor importancia dentro del mercado artístico y, a su vez, abriéndose a nuevos horizontes que se corren de las tradicionalidades de la academia artística. Por ejemplo, en la obra del colectivo *Cuerpoequipaje* se propone una construcción del cuerpo y la subjetividad que escapa a la normativa impuesta con respecto al espacio-tiempo del contexto en el que se produce, a partir de la experimentación personal y colectiva. Lo que este colectivo de mujeres descubre y recrea con sus cuerpos se reproduce a través de pantallas y repercute finalmente en la realidad material y psicológica de cada persona espectadora.

En esta línea, es interesante pensar la idea de cuerpo en plural: si la representación europea hegemónica es la de “el cuerpo” (porque se lo homogeneiza), hablar de la representación de “los cuerpos” es valorar la experiencia del arte argentino y latinoamericano que problematiza esta noción desde el arte contemporáneo y se configura en la visibilización de la diversidad de los cuerpos e identidades sociales.

Por otro lado, desde los museos y centros de arte se viene proponiendo hace algunos años esta idea de generar nuevos espacios físicos dentro de cada institución que permitan otro tipo de relacionalidad entre el público y entre el público y las obras, se busca que estos lugares se piensen ahora como interdisciplinarios. De manera similar resulta importante la apertura, por parte de las instituciones académicas, a espacios de investigación y producción artísticas de estudiantes de todos los años, ya que el colectivo estudiantil es quien constantemente transita, apropia e intenta transformar con voz y mirada propias e inclusivas la realidad académica en materia de infraestructura, calidad educativa, permanencia institucional, facilidades y becas académicas, entre otras intervenciones y demandas que se vuelven posibles y visibles mediante la organización estudiantil.

En conclusión, en el actual contexto político y social resulta necesaria la organización, intervención y permanencia de la cultura y la producción artística feminista y disidente en las calles argentinas, territorio característico de la lucha y la conquista popular, mediante el agrupamiento y la contención de todo el colectivo artístico, para resistir al orden social impuesto y continuar la tarea de movilización de los cuerpos para la protección de los derechos ya conquistados y la denuncia de los derechos que aún nos quedan conquistar.

Referencias bibliográficas

AA. VV. (2021) “Eurocentrismo, colonialidad y museos”. Charla entre lxs referentes del pensamiento decolonial Walter Mignolo y Rita Segato. 15 de junio de 2021. Moderador: Américo Castilla, disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=59T_hON4v4U

Alonso, M. (2024) “Herramientas descoloniales para una reinterpretación de las artes visuales”, en: Alonso, M. y Sosa, R. Comp. (2024) Miradas críticas de la colonialidad. Las artes visuales en América Latina y Europa (1780-1950) (en imprenta), disponible en: https://textosafda.wordpress.com/wp-content/uploads/2024/03/2024-alonso-mariela-herramientas-descoloniales-para-una-reinterpretacion-de-las-artes-visuales.pdf

Barriendos, J. (2011). “La colonialidad del ver. Hacia un nuevo diálogo visual interepistémico”, Revista Nómadas, 35 (35), pp. 13-29.

https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=105122653002

Foucault, M. (2008). La Historia de la sexualidad 1: la voluntad de saber. Argentina: Siglo XXI. Selección: cap. 5. “Derecho a la muerte y poder sobre la vida”.

https://drive.google.com/file/d/1k3px-NmM6Iu8gJWxv-XUYI4C7iJ94SdL/view

KRESS, Gunther & van LEEUWEN Theo: (2001) *Multimodal discourse. The modes and media of contemporary communication*. Londres, Arnold; Introducción, pp. 1-23, https://textosafda.files.wordpress.com/2023/03/kress_van_leeuwen_discurso_multimodal.pdf

Michaud, Yves (2005). Historia del cuerpo. El siglo XX, Volumen III. España: Ed. Santillana, Taurus. Selección: Capítulo 4 “Visualizaciones: el cuerpo y las artes visuales”.

https://drive.google.com/file/d/1sC-npSnhrkF0VlXlxfpkvOtXNQUPr9iP/view?usp=share_link

Martínez Castañeda, B. (2013) «Disidencias al Sur. El paradigma del arte contemporáneo», en: Revista Histeria! , Mexico, disponible en: https://hysteria.mx/disidencias-al-sur-el-paradigma-del-arte-contemporaneo/

Obras y material de consulta

ARTEINFORMADO (2017). “Ilse Fusková.”,

https://www.arteinformado.com/guia/f/ilse-fuskova-204441

Cuerpoequipaje. (2015), https://cuerpoequipaje.com/index.html

Cuerpoequipaje (2020). “El Murmullo de las Casas” [Teatro por *streaming*]

https://cuerpoequipaje.com/cuerpoequipajemurmulloen.html

Equipo APA (2020). “Maresca, una vida atravesada por el signo performativo.”,

https://www.argentinaperformanceart.com/liliana-maresca

Fusková, Ilse (1982). “El Zapallo” [Fotoperformance],

https://w-w-w.ar/index.php/es/artist_file/ilse-fuskova#64

Fusková, Ilse (1988). Sin título [Fotoperformance]

https://w-w-w.ar/index.php/es/artist_file/ilse-fuskova#70

Maresca, Liliana y López Marcos. (1983). “Liliana Maresca con su obra” [Fotoperformance],

http://cvaa.com.ar/02dossiers/maresca/04_cat_1983a.php

Maresca, Liliana y López, Marcos (1984). “Liliana Maresca frente a la Casa de Gobierno” [Fotoperformance], http://cvaa.com.ar/02dossiers/maresca/04_cat_1984b.php

Maresca, Liliana y López, Marcos (1984). “Liliana Maresca frente al Museo Nacional de Bellas Artes” [Fotoperformance], http://cvaa.com.ar/02dossiers/maresca/04_cat_1984c.php

Maresca, Liliana (1992). “Espacio Disponible” [Instalación],

http://cvaa.com.ar/02dossiers/maresca/04_cat_1992a.php

Maresca, Liliana y López Marcos. (1993). “Imagen pública” [Fotoperformance para tarjeta postal de invitación a la instalación homónima],

http://cvaa.com.ar/02dossiers/maresca/04_cat_1993a.php

Maresca, Liliana (1993). “Maresca se entrega todo destino 304-5457” [Fotoperformance], http://cvaa.com.ar/02dossiers/maresca/04_cat_1993a.php

Varela, Alejandra (2020). “EL murmullo de las casas: teatro por streaming para ver en cuarentena. Las paredes hablan.” *Página 12.*,

https://www.pagina12.com.ar/286125-las-paredes-hablan

“TALENTO” Y “BELLEZA”: ANÁLISIS DE EXPERIENCIAS DE ENSEÑANZA ARTÍSTICA EN LA EDUCACIÓN FORMAL DESDE UNA PERSPECTIVA DESCOLONIAL

Rocío Cecilia Machado - Gerardo Sánchez Olguín - Mariela Alonso

Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Artes

Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano (IHAAA)

Resumen

Esta investigación se enmarca en la adscripción a la materia Producción de Textos A, FDA, UNLP y está orientada a reflexionar en torno a la producción de textos en la enseñanza de las artes visuales como herramienta para la construcción de pensamiento crítico.

En ese marco, la propuesta es analizar experiencias de enseñanza artística en la educación formal desde una perspectiva descolonial (Castro-Gomez, Grosfoguel, 2007) con el fin de visibilizar estrategias de lectura, análisis y producción crítica de textos, que permiten a los estudiantes construir nuevas miradas acerca del arte.

Dos creencias propias del sistema eurocéntrico de pensamiento son frecuentes ejes de la enseñanza artística: la belleza y el talento. “Hacer cosas lindas” y “Saber dibujar” son ideas que circulan en las aulas y que afianzan modelos y tradiciones hegemónicas, por lo que atentan contra la idea del arte como herramienta de transformación social. La propuesta es develar la red de relaciones asimétricas que instalan estos términos (Segato, 2011), que configuran valores estéticos e ideológicos que determinan la validación de saberes (Quijano, 2014).

Palabras clave

Pensamiento crítico, Enseñanza artística, descolonial, Producción de textos, arte.

Texto

En este trabajo de investigación se propone reflexionar en torno a la producción de textos en la enseñanza de las artes visuales como herramienta para la construcción de pensamiento crítico, partiendo de la revisión de conceptos como “talento” y “belleza”.

En el sistema formal de educación existen diversos conceptos y prejuicios ligados a lo artístico y a su enseñanza, en muchos casos heredados de la visión eurocéntrica “porque es en Europa donde se piensa que se ‘hace’, se enseña, se aprende y se exhibe el Arte” (Flores Ballesteros, 2003, pág. 33).

Esta visión responde a la colonialidad persistente de nuestra región, considerada parte integral de los procesos de modernización, fundamental para la emergencia del capitalismo, la ciencia, el arte y el Estado, principales instituciones modernas de los siglos XVI al XX. En el mismo sentido, los procesos de modernización en América Latina y las otras periferias del mundo europeo se dan mediante la herencia colonial naturalizada como lógica cultural. Al respecto, Santiago Castro Gómez (2007) plantea que el sistema-mundo moderno/colonial debe ser pensado como una heterarquía, es decir, una estructura compleja en la cual todos los niveles ejercen algún grado de influencia mutua. De este modo, el grado de control ejercido por el nivel global

sobre los niveles más locales se mantiene estable sólo a través de la violencia política, social, económica y epistémica (Castro Gómez, 2007, p. 171). En este sentido, las herencias coloniales de América Latina se expresan en el eurocentrismo epistémico, manifestado en la colonialidad del saber, la occidentalización de estilos de vida, expresada a su vez en la colonialidad del ser, del ver (Barriendos, 2011) y el racismo, enunciado en la colonialidad del poder. Es por esto que resulta fundamental descolonizar el conocimiento:

> *La opción decolonial tiene un aspecto en común con el argumento desocciden-talizante: el rechazo definitivo a que "nos digan", desde los privilegios epistémicos del punto cero, lo que "somos", y cuál es nuestra categoría en relación al ideal de la humanitas y lo que tenemos que hacer para ser reconocidos en ella* (Mignolo, 2009, pág. 12).

En cuanto a la visión, en tanto órgano de la percepción que permite relacionarnos con las imágenes y hace posible su lectura, los aportes de S. Rivera Cusicanqui muestran la importancia y las posibilidades de la visualidad en la interpretación de las realidades sociales. Se visibiliza el lugar de la palabra en la matriz de pensamiento colonial, que naturaliza a tal punto la discriminación; que vuelve imprescindibles trabajos como el de M. Lugones sobre la interseccionalidad en los discursos que ponen en acto distintos pliegues de marginación y desvalorización de las personas; o el de Segato, que aporta claves de lectura y plantea la necesidad de un vocabulario descolonial (Segato 2011). Estos trabajos señalan el carácter intrínsecamente patriarcal de la matriz de saber y poder colonial; y plantean consideraciones que adquieren particular relevancia en la reflexión en torno a la enseñanza de las artes visuales.

La perspectiva descolonial permite agudizar la mirada sobre el entorno e incorporar todos los elementos que permitan enriquecer la comprensión de los fenómenos. El trabajo de P. Bourdieu, aunque no se inscribe en corpus de estudios descoloniales, observa los fenómenos de asimilación de normas y modelaje de subjetividades en las diversas clases sociales, la conformación del campo artístico, la valoración de los diversos modos de hablar en los distintos contextos sociales (Bourdieu, 1980). Sus consideraciones respecto del arte en tanto campo social de prácticas, y de los fenómenos de plusvalía en los intercambios lingüísticos resultan importantes al considerar que, en tanto la enseñanza de las artes se considere como práctica descolonial, será además herramienta para la producción de pensamiento crítico, en tanto el arte funciona tanto como disciplina, así como de manera transversal, ofreciendo estrategias de abordaje a todas las áreas del conocimiento:

> *El diálogo de saberes sólo es posible a través de la decolonización del conocimiento y de la decolonización de las instituciones productoras o administradoras del conocimiento. Decolonizar el conocimiento significa descender del punto cero y hacer evidente el lugar desde el cual se produce ese conocimiento."* (Castro-Gómez, 2007, p. 88).

Dos de las creencias más afianzadas en la enseñanza de las artes son parte del sistema eurocéntrico de pensamiento y eje de la enseñanza artística: la belleza y el talento. Si bien son conceptos que no se mencionan explícitamente en los documentos que plantean los diseños curriculares en la Provincia de Buenos Aires (AA VV, Diseños curriculares de Enseñanza Artística, 2018), son habituales en los contextos de trabajo en los que los docentes desarrollan su labor, y suelen ser expresados por los alumnos o planteados por las instituciones educativas.

"Hacer cosas lindas" y "Saber dibujar" son ideas que afianzan modelos y tradiciones hegemónicas, por lo que atentan fuertemente contra la idea del arte como herramienta de transformación social:

> *la palabra arte que usamos en la actualidad mantiene vigentes muchos de los valores y principios instalados en cada uno de estos momentos de la historia, que aún ofrecen una forma de legitimación de la práctica artística mediante la continuidad con un sistema que entroniza el canon clásico de belleza y la tradición del arte europeo como forma de mantener vigente la visión de mundo de los sectores dominantes* (Alonso, 2022, p. 3).

Respecto de la "belleza", en todas las sociedades a lo largo de la historia está asociada a la pertenencia étnica de las clases dominantes y a las formas y materiales que las representan. Por lo tanto, se puede considerar la belleza como una forma de control social que naturaliza la desigualdad social.

Respecto del "talento", la idea de un saber natural divino y sacralizado funciona como promesa de éxito y reconocimiento social propios de la sociedad capitalista, por lo que, de manera sistemática se procura minimizar el alcance de la enseñanza, la estimulación y la práctica crítica.

La idea kantiana de que existe un *artista genio* que crea obras de arte bellas y originales gracias al talento innato que tiene debido a su propia naturaleza, cavó profundo en las mentes de las personas, tanto que aún hoy se considera que sólo pueden hacer arte quienes tienen condiciones especiales para ello. Estas ideas son centrales en el proyecto moderno/colonial, sobre todo en la conformación de los Estados nacionales latinoamericanos en el s. XIX. Alonso y Sosa (2024) exponen que el papel de las artes visuales fue fundamental para consolidar las identidades nacionales vigentes hasta hoy a través del uso público de las imágenes, expresando poética y políticamente su posición dentro del campo universal, con base en la historia y las ideas del arte europeo.

En oposición a estas ideas, la enseñanza desde la mirada descolonial permite producir conocimiento para transformar la realidad, valorando los procesos comunitarios. Al decir de Espinosa:

> *las pedagogías descoloniales surgen como necesidad de producir conocimiento para transformar la realidad y es desde esa producción de conocimiento que se producen sus demandas y propuestas. Sin duda, estamos frente a una creciente producción de conocimientos que incluye el trabajo intelectual de académicas-activistas, que al mismo tiempo cuestiona los cánones académico-científicos. La producción de estos procesos comunitarios y organizativos está fundamentalmente anclada en el quehacer colectivo, resistente, cotidiano enmarcado en las experiencias, locales, regionales y más allá de las fronteras políticas (Espinosa et als., en Walsh, 2013, p. 409).*

Es por esto que resulta fundamental reflexionar acerca de la materia arte en la escuela (y qué se realiza en ella). Además, es importante considerar las maneras en las que se enseña. Respecto de la educación artística y los procesos de formación en artes, Sánchez Olguín propone:

> *la comprensión de los fenómenos estéticos y poéticos del presente, desde esta perspectiva, no puede ignorar la historia ni la vigencia de la matriz cultural y epistemológica que la origina. Deben ser estudiados a la luz de conceptos y teorías surgidos de una experiencia histórica y social propia, vertebrando las particularidades locales con marcos generales, que permitan construir un conocimiento integrador, relacional, móvil, complejo, multidimensional. En esta línea, pensar los fenómenos estéticos y poéticos como campo de*

> *formación e investigación, requiere considerar sus alcances e implicancias, sus potencialidades como fuerzas movilizantes de afectos y sensibilidades; y como marco interpretativo de los fenómenos empíricos y del razonamiento (Sánchez Olguín y Herra, 2022).*

A continuación, para avanzar en el análisis de la práctica áulica, se analizarán algunos textos, incluyendo planificaciones y trabajos prácticos, y también entrevistas realizadas a docentes, directivos, padres y estudiantes. Estos materiales serán valorados con una mirada descolonial y desde el modelo que ofrece la semiótica social, en particular la teoría de Kress y Van Leewen (2001), quienes proponen concebir cada texto, esto es, cada unidad de sentido, como una unidad multimodal, en la que la materialidad de sus componentes, sean visuales, sonoros, verbales, etc, contribuye en la construcción de ese sentido. El texto puede analizarse entonces considerando cuatro estratos: producción, diseño, discurso y distribución. La *producción,* abarca las condiciones previas necesarias para la realización de la unidad de sentido, que afectan tanto su ejecución como su organización y distribución. Por su parte, el *discurso,* afecta la organización de contenidos de acuerdo con las apropiaciones que los actores sociales que intervienen hacen de sus contextos, tanto cercanos como institucionales. Respecto del *diseño*, contempla la organización material y también las relaciones que establece con otras unidades de sentido, respecto de las cuales puede plantearse como conservador o innovador. Finalmente, la *distribución,* involucra la recodificación, esto es, el funcionamiento de la unidad de sentido más allá de lo previsto en la instancia de producción. En este caso, la instancia de producción involucra las acciones realizadas por la docente, la clase es observada en términos de diseño y discurso y a los estudiantes corresponde la instancia de resignificación y recodificación de la experiencia de enseñanza aprendizaje.

El objetivo es visibilizar aquellas prácticas áulicas que permiten fortalecer la visión crítica desde la descolonialidad, lo que implica valorar tanto el *aprendizaje* como el *desaprendizaje* y el *reaprendizaje*. Al decir de Walsh:

> *tejer pedagogías como prácticas accionales y metodologías imprescindibles para el aprendizaje, desaprendizaje y reaprendizaje necesarios en encaminar el de(s)colonizar. De esta manera, se desplaza lo pedagógico de los discursos tradicionales de la educación y los procesos escolarizados, mostrando en el pensamiento y el propio quehacer como las luchas sociales también son escenarios pedagógicos (Walsh, 2013 p. 62).*

También resulta esencial revisar cuál es el arte argentino y latinoamericano que se difunde y promueve en el aula:

> *Para hablar de* arte argentino*, resulta necesaria una lectura crítica de las conexiones planteadas desde la historia europea, atada a los orígenes de la identidad nacional, pero revisada desde la Argentina contemporánea, de modo tal de exponer críticamente la relación construida desde el imaginario social rioplatense entre el arte argentino y el arte europeo y norteamericano, en particular el vínculo que se establece con el arte de la antigüedad grecorromana, el renacimiento italiano y el romanticismo francés, las vanguardias históricas europeas y las manifestaciones conceptuales de finales del siglo XX. En definitiva, la palabra arte que se usa en la actualidad mantiene vigentes muchos de los valores y principios instalados en cada uno de estos momentos de la historia, que aún ofrecen una forma de legitimación de la práctica artística mediante la continuidad con un sistema que entroniza el canon clásico de belleza y la tradición del arte europeo como forma de mantener vigente la visión de mundo de los sectores dominantes (Alonso, 2024, p. 13).*

En definitiva, ampliar el concepto de lo argentino desde una mirada federal y descolonial permite superar la visión tradicional eurocéntrica e incorporar nuevos referentes y productores artísticos.

Experiencias didácticas descoloniales en Educación Artística

Siguiendo esta línea, analizamos las experiencias desde la primera clase del ciclo lectivo de los estudiantes de 4° grado de una escuela primaria de la ciudad de La Plata.

Las clases comenzaron abordando los conceptos de *belleza* y *talento innato*. Los niños y niñas no están exentos de este tipo de pensamientos y, a medida que desarrollan sus personalidades, aparece, por ejemplo, la vergüenza, la cual también genera una barrera a romper con la enseñanza.

La vergüenza, sumada a estos preconceptos, dificulta la tarea de aprender artes visuales. Por estos motivos, para la primera clase del año se eligió una actividad que incluya la lectura de un cuento en el que se problematizan estos supuestos, actividad que motiva la participación a la vez que permite reflexionar sobre el tema. “El dibujo parlante” es un cuento breve cuyo protagonista encuentra un lápiz mágico con el cual crea un dibujo que habla y lo anima a tener paciencia y seguir intentando aunque los trazos del dibujo no salgan como esperaba. La actividad en cuestión tiene tres partes:

- Presentación personal de la docente y los estudiantes.
- Lectura del cuento seguida de una reflexión.
- Producción artística individual realizada por cada estudiante y relacionada con lo conversado en clase.

Los objetivos son:

- Iniciar el proceso de desnaturalización de conceptos como “talento innato” y “belleza”;
- Reflexionar sobre qué es saber dibujar, qué es el talento y qué es la belleza, y, entre todos, tratar de transformar sus significados.

Durante la presentación personal, los estudiantes contaron anécdotas de sus vacaciones, que luego sirvieron como recurso para la producción artística. Luego, se leyó el cuento “El dibujo parlante” y se dio un espacio de reflexión a partir de unas preguntas disparadoras que buscaban que los estudiantes compartieran sus interpretaciones del cuento: qué entendieron, qué pensaron sobre el accionar del protagonista, y si alguna vez se habían sentido como él.

Una vez finalizada esa parte de la reflexión, se les preguntó qué creían que es lo “bello” y “tener talento”.

En cuanto a la pregunta por lo bello, la mayoría de los estudiantes respondió que es “algo lindo”, y que “cualquier cosa” puede ser bella.

En cuanto a tener talento, respondieron -estando todos de acuerdo- que es “saber hacer bien algo”, incluso pusieron de ejemplo a Lionel Messi. El debate sobre el talento fue un poco más profundo: los estudiantes pudieron ponerse en la piel del protagonista del cuento y comparar lo que le sucedía con su propia experiencia, ya que algunos expresaron que muchas veces dejan los dibujos sin terminar porque “son difíciles”. Al conversar acerca de lo que hace al talento, se les preguntó si creían que era algo con lo que se nace o se puede construir. Algunos respondieron que es algo con lo que se nace, pero otros manifestaron que la práctica es lo que

hace a uno “talentoso”. A partir de ahí se ensayó una nueva definición para el talento: entre todos los integrantes del aula se llegó a un acuerdo, que el talento es algo que se construye a partir de la práctica y que nadie nace “sabiendo dibujar”. Asimismo, se estableció que en las clases de Plástica, además de aprender lo técnico, también se aprende a respetarse cada uno a sí mismo y a los demás, colaborando con los compañeros y ejercitando la paciencia, como el protagonista del cuento.

Terminada la reflexión, comenzó la producción artística. El ejercicio consistía en dibujarse a sí mismo en un momento que hubieran disfrutado de sus vacaciones de verano. Se les pidió que cuidaran bien ese dibujo ya que lo utilizarían al finalizar el año. La idea es que cerca de los últimos días de clase vuelvan a realizar el mismo dibujo, teniendo en cuenta las vacaciones de verano que se aproximan. Al terminarlo, compararán su progreso desde el primer día de clases hasta el último, y se realizará una pequeña exposición de ambos dibujos para compartirlo entre todos.

Esta actividad resultó muy útil para comenzar el ciclo lectivo porque dio a los estudiantes las herramientas necesarias para encarar la materia. A partir de estas, los niños y niñas pueden enfrentar la frustración cuando un trabajo no les sale, sabiendo que están aprendiendo y que a través de la práctica lograrán superarse a sí mismos.

Otra de las experiencias analizadas es la propuesta pedagógica para el 6° año de una escuela secundaria de la ciudad de La Plata.

En este caso, como ejemplo, se presenta una actividad pensada en el marco de la Semana de la Educación Sexual Integral (ESI), que se celebra en agosto de cada año y que tiene como objetivo profundizar las estrategias educativas desarrolladas durante el ciclo lectivo, orientadas a transmitir conocimientos científicos actualizados sobre los distintos aspectos que hacen a la ESI, tomando como base los cinco ejes que estipula la Ley Nacional N° 26150: ejercer los derechos, cuidar el cuerpo y la salud, valorar la afectividad, reconocer la perspectiva de género y respetar la diversidad.

El propósito de la actividad es mostrar a los estudiantes retratos de personas no *hegemónicas* para reflexionar acerca de la concepción racista de la belleza y los estereotipos asociados a ésta, que conviven en los retratos que inundan las publicidades, las redes sociales y otros medios de comunicación.

Los objetivos son:

- Reflexionar críticamente en torno a las imágenes vistas en clase y compartir su pensamiento con el resto del grupo;
- Realizar una producción artística a través de la cual puedan reconocer estereotipos sobre cómo deben ser los cuerpos y sobre quiénes pueden (y quiénes no) ser mostrados/mostradas;
- Analizar críticamente el concepto de *belleza* como una manifestación de las persistencias coloniales que naturaliza las pertenencias étnicas de los sectores hegemónicos.

La clase comenzó con la presentación del meme “Artista o loco”, extraído de una escena de la comedia estadounidense *Padre de Familia*. En la imagen original de la serie, Peter está sentado en su auto y una persona aparentemente de seguridad compara su color de piel con una lista de colores dividida con las palabras “bien” y “mal”, estando los colores más claros al lado de la palabra “bien” y los colores más oscuros al lado de la palabra “mal”. En el meme, estas palabras se reemplazan por “artista” en los colores más claros y “loco” en los colores más oscuros.

Meme *"Artista o loco"* imagen original de la serie *Padre de Familia*

Luego de ver la imagen, se le preguntó a los estudiantes qué estereotipos creen que expone el meme. El concepto de "estereotipo" en el arte sobre el que los estudiantes trabajan es el que Mariel Ciafardo define como "algo que se reitera y se reproduce sin mayores transformaciones. Se caracteriza por ser un cliché, un lugar común, un esquema fijo que no requiere una participación activa del intérprete, sino que, por el contrario, apenas demanda su reconocimiento inmediato" (Ciafardo, 2020, p. 49). En este sentido, se dirigió el tema hacia el racismo naturalizado específicamente en nuestro país. La idea fue que quienes quisieran participar expresen sus opiniones personales teniendo en cuenta los temas vistos en la materia.

Siguiendo con la clase, se les preguntó a los estudiantes qué creen que es la belleza, dirigiendo el debate hacia el origen del cánon de belleza clásico impuesto por la sociedad europea y los estereotipos de belleza que existen en la actualidad.

Luego de escuchar sus respuestas, se presentaron algunas obras de las muestras "Mestizaje sin paraíso" de Claudia Coca, "Belleza Marrón" de Alejandra López y "Australia in Colour", de Vincent Namatjira. Entonces se le preguntó a los estudiantes qué concepción de belleza aparece, según ellos, en las obras vistas, y si es la misma de la que hablamos al principio. Con estas dos últimas preguntas, el objetivo es que analizaran críticamente el concepto de "belleza", dando cuenta de las creencias coloniales que siguen siendo naturalizadas en nuestra sociedad. También es importante mencionar otras características presentes en las obras, las cuales serán relevantes en la producción artística que realicen los alumnos:

- Los retratos y quiénes aparecen en ellos, es decir, quiénes "merecen" ser mostrados/mostradas en publicidades, tapas de revistas, redes sociales, según lo establecido;
- El color de piel que tienen las personas que siempre son mostradas, en contraste con los colores de piel que se ponen en valor en las obras;
- Lo que ocurre cuando un retrato no es funcional al cánon de belleza, cómo son las reacciones del público.

A su vez, la idea de este debate es que, de cara a la producción artística, los estudiantes comiencen a desnaturalizar estas ideas, para que no se sigan sosteniendo en el tiempo.

Dina Choquetarqui (2023)
de la muestra *Belleza Marrón* por Alejandra López

Las primeras mezclas y otros cruces (2014) por Claudia Coca

Gina de la exposición *Australia in Color* (2024)
por Vincent Namatjira

En el debate grupal hubo respuestas muy variadas. Con respecto a las preguntas sobre el meme, algunos estudiantes manifestaron que contenía "estereotipos racistas y étnicos". Una estudiante puso el ejemplo de que si alguien se cruza una persona marrón por la calle a la noche es común que "de miedo", pero si es blanco no, porque se presupone que uno puede ser delincuente y el otro no; y mencionó que, al hablar con las personas, esa concepción cambia. Otra estudiante expresó que le costaba interpretar el meme en los términos de *artista* o *loco*, ya que no sabe si eso se sigue viendo en la actualidad, pero reconoce que sí fue visto así durante mucho tiempo. Para ella, ese estereotipo es más común con los músicos que con los artistas visuales. Otro estudiante mencionó el estereotipo de que la mayoría de los artistas que aparecen en los medios son blancos y que, a su vez, a los blancos no se los ve como "locos". Alguien más manifestó que, si un artista blanco usa materiales no convencionales, es más probable que su obra tenga una respuesta positiva, ya que, según esta estudiante, "depende quién lo haga se interpreta de una manera o de otra".

En cuanto a la pregunta "¿qué es la belleza?", hubo muchas inquietudes.

Al principio, muchos estudiantes no supieron qué contestar, entonces se les dio más tiempo para reflexionar. Así, comenzaron a surgir ideas: algunos dijeron que es algo subjetivo: "lo que es lindo para mi, tal vez no es lindo para otras personas". Otros dijeron que es algo que produce emociones. Un estudiante expresó que la belleza "es una construcción cultural que depende del contexto en donde se vive". Al hablar sobre el *canon* de belleza, algunos estudiantes dijeron que para los hombres es "más fácil ser feo que para las mujeres, que tienen que esforzarse más para gustar". Además, expresaron que todo lo que consumimos está atado a estereotipos de belleza.

Luego, al ver las imágenes, algunos estudiantes no supieron contestar cuál era la concepción de belleza que aparece en esas obras, e incluso dijeron que les parecía difícil responder ese tipo de preguntas. También hubo quienes no entendían por qué en la obra de Alejandra López se elegía retratar a una persona que no responde al cánon de belleza. Pero luego, muchos estudiantes dijeron que al reflexionar en conjunto se dieron cuenta que hay otras formas de belleza que no son la hegemónica, implantada por la sociedad europea.

En la obra de Claudia Coca, que exhibe distintos colores “de piel”, según la artista, los alumnos pusieron el ejemplo de las marcas de maquillaje, que en su mayoría no son inclusivas con todos los colores de piel. Al mostrar la obra de Vincent Namatjira, en la que retrata a una multimillonaria australiana quien exigió se retirara su nombre de la obra, muchos estudiantes dijeron, a modo de broma, que el retrato era “feo”. Pero, a raíz de eso, nombraron otras cuestiones, como la diferencia entre la autopercepción y cómo ven los demás a cada persona. Estuvieron de acuerdo en que es muy importante contextualizar las obras ya que, al conocer quién era la persona retratada, entendieron su reacción. También surgió una reflexión acerca de que las personas poderosas creen que pueden “arreglar todo con su dinero”.

En definitiva, los estudiantes expresaron que las obras analizadas no representan el canon de la belleza hegemónica.

Una vez finalizada la reflexión grupal, se presentó la consigna. Los estudiantes habían estado trabajando con el género retrato y con el tema del estereotipo en clases anteriores; por eso la idea era que pusieran en práctica ambos contenidos a través de una producción artística. La consigna de trabajo consistía en la intervención de retratos, que podrían ser de ellos mismos (selfies, fotos familiares o escolares), de personas famosas (extraídos de publicidades, redes sociales, entre otras) o de la combinación entre ambos. Esta intervención debía realizarse a partir de collage analógico o digital, dibujo, pintura, escritura de palabras o frases alusivas, o cualquier procedimiento que se le ocurriera a los estudiantes.

El objetivo de la producción fue crear una nueva imagen a partir de esos retratos, que reflexionara acerca de lo visto del concepto de belleza, del racismo, de la visibilización de otros cuerpos y otras identidades que no pertenecen a la norma; y así intentar deconstruir el concepto de belleza clásica, teniendo en cuenta los estereotipos y mandatos que existen en los retratos de las personas en la actualidad.

Finalizada la actividad, cuando se les preguntó su opinión acerca de esta clase, los estudiantes manifestaron que les gustó el espacio de reflexión, ya que el debate les mostró que sus opiniones pueden estar condicionadas según lo que han consumido durante su vida.

La actividad resultó útil para brindarle a los estudiantes herramientas para construir pensamiento crítico. Pudieron comparar lo que aprendieron acerca de la belleza desde que eran pequeños, los mandatos y estereotipos que acompañan esa concepción y los estereotipos racistas sobre las personas no blancas, con otras-nuevas maneras de ver el mundo, donde se desnaturalicen estas construcciones coloniales y se respeten las identidades de todas las personas.

Conclusión

En este trabajo hemos analizado experiencias didácticas descoloniales en Educación Artística, con el fin de hacer una revisión crítica de conceptos como “talento” y “belleza” en la enseñanza de las artes visuales. Como ya hemos visto, en el sistema formal son muchos los conceptos y prejuicios ligados a lo artístico y a su enseñanza, en muchos casos heredados de la visión eurocéntrica. En las experiencias pedagógicas compartidas, los estudiantes aprenden contenidos de los diseños curriculares, por ejemplo el “estereotipo visual” o las funciones del color. Pero, a su vez, se suma una búsqueda por fortalecer el pensamiento crítico descolonizando, como propone Walsh (2013), esos aprendizajes a través del *desaprendizaje*, concebido como la capacidad de correrse de los discursos tradicionales en la práctica educativa. En función de este objetivo es relevante el aporte de la semiótica social de Kress y Van Leeuwen, porque permite desglosar distintos niveles de significación que se presentan simultáneamente en las obras y textos analizados.

En este sentido se utilizan, por ejemplo, preguntas disparadoras que intentan llevar al aula las ideas de los estudiantes para que ellos mismos sean quienes las revisen. De igual modo, se eligió un cuento donde el protagonista es alentado a tener paciencia y seguir intentando cuando su

dibujo no sale como espera, teniendo en cuenta la exposición de niños y niñas a tecnología y estímulos que les entregan respuestas e información inmediatas. Asimismo, las imágenes que se analizan juegan un rol esencial en el proceso de *desaprendizaje* y el posterior *reaprendizaje* ya que, en estas experiencias, se trabaja para dar alternativas a la enseñanza de la tradición del arte europeo. Por este motivo se eligieron obras que, por alguna de sus características, no responden a esa tradición: "Belleza Marrón" es una muestra de retratos fotográficos creada por Alejandra López, una fotógrafa argentina. "Mestizaje sin Paraíso" es una muestra de diferentes obras creadas por la artista peruana Claudia Coca. Por último, "Australia in colour" es una muestra de pinturas realizadas por Vincent Namatjira, un artista australiano de origen indígena. Estos tres artistas y sus obras elegidas se alejan de la visión de mundo de los sectores dominantes, lo que contribuye a abrir a los estudiantes a otras realidades, a diferentes maneras de hacer arte y, por sobre todo, a descubrir la inmensa variedad de manifestaciones artísticas que existen.

En cuanto al *reaprendizaje*, en ambas experiencias se toman recursos para descolonizar y rearmar los conceptos de "talento" y "belleza", y también se incluyen otros conceptos que no forman parte de los diseños curriculares.

El respeto entre compañeros y el ejercicio de la paciencia, en el caso de la experiencia de la escuela primaria; y la valoración de la diversidad y la reflexión sobre estereotipos incorporados desde la niñez, en el caso de la experiencia en la escuela secundaria, son saberes que se suman en el reaprendizaje del "talento" y la "belleza", promoviendo en los estudiantes una mirada crítica.

En la escuela no solo se enseña lo que dicta el diseño curricular, sino también formas de relacionarse, símbolos culturales, entre otros. Es por eso que el tiempo en el aula no se destina a la mera transmisión de conocimientos técnicos, sino a generar un espacio de reflexión en el que docentes y estudiantes revisen conceptos instalados.

En definitiva, problematizar críticamente la mirada de las artes y de historia de las artes que se impone desde las instituciones de enseñanza primaria y secundaria permite a los estudiantes construir nuevas miradas acerca del arte y de su propia experiencia, constituyéndose en sujetos activos de su propia historia.

Referencias

- AA. VV. Diseños curriculares de Enseñanza Artística, Dirección de Educación Artística de la Provincia de Buenos Aires, https://abc2.abc.gob.ar/artistica/disenios-curriculares
- Alonso, M. (2022) "Aportes a un análisis crítico y descolonial de la soberanía artística en Argentina", en: *Plurentes Artes y Letras*, Revista del Bachillerato de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata, ISSN: 1853-6212, disponible en: https://revistas.unlp.edu.ar/PLR/article/view/14295
- Alonso, M. y Sosa, R. (2024) "La experiencia de la modernidad", en: Alonso, M. y Sosa, R. Comp. (2024) Miradas críticas de la colonialidad. Las artes visuales en América Latina y Europa (1780-1950) (en imprenta), disponible en: https://blogs.ead.unlp.edu.ar/visuales3/files/2024/03/2024-La-experiencia-de-la-modernidad-Alonso-M-y-Sosa-R.pdf
- Barriendos, J. (2011). La colonialidad del ver. Hacia un nuevo diálogo visual interepistémico. Revista Nómadas, 35 (35), pp. 13-29. Recuperado de https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=105122653002
- Bourdieu, P. (1980) "El mercado lingüístico", en: *Questions de sociologie*, Paris, Minuit. Traducción: Mabel Piccini, https://textosafda.files.wordpress.com/2023/03/bourdieu_mercado_linguistico.pdf
- Castro Gómez, S., Grosfoguel, R. (Eds.). (2007). *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Disponible en http://observatorioedhemfoc.hospedagemdesites.ws/observatorio/wp-content/uploads/2020/09/El-giro-decolonial-1.pdf
- Ciafardo, M. (compiladora) (2020) "Los estereotipos en el arte" en La Enseñanza del Lenguaje Visual. Universidad Nacional de La Plata - Facultad de Artes. Ed. Papel Cosido. https://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/pdf/libros/Ense%C3%B1anza-lenguaje-visual.pdf
- Flores Ballesteros, E. (2003) Lo nacional, lo local, lo regional en el Arte Latinoamericano: de la modernidad a la globalización y la antiglobalización. Mendoza, Argentina. *Huellas n° 3(3). 31-44*. Barrancos).Facultad de Filosofía y Letras, UBA, Buenos Aires, Argentina. Recuperado de: http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/2969
- Kress, G. & van Leeuwen T. (2001) *Multimodal discourse. The modes and media of contemporary communication*. Londres, Arnold; Introducción, pp. 1-23, https://textosafda.files.wordpress.com/2023/03/kress_van_leeuwen_discurso_multimodal.pdf
- Lugones, M. (2008). Colonialidad y Género. Disponible en https://www.revistatabularasa.org/numero-9/05lugones.pdf
- Mignolo, W. (2009). Desobediencia Epistémica (II), Pensamiento Independiente y Libertad De-Colonial. Disponible en http://www.ceapedi.com.ar/otroslogos/Revistas/0001/Mignolo.pdf
- Quijano, A. (2014). Colonialidad del poder y clasificación social. CLACSO http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20140506032333/eje1-7.pdf
- Rivera Cusicanqui, S. (2015). Sociología de la imagen: miradas ch'ixi desde la historia andina. https://www.professores.uff.br/ricardobasbaum/wp-content/uploads/sites/164/2020/09/Cusicanqui_Sociolog%c3%ada-de-la-imagen-Miradas-ch%e2%80%99ixi-desde-la-historia-andina.pdf
- Sacristán P. (2019) "El dibujo parlante" disponible en https://cuentosparadormir.com/infantiles/cuento/el-dibujo-parlante

- Sánchez Olguín, G. y Herra E. (2022). Anotaciones para comprender los procesos de enseñanza-aprendizaje en el campo de las artes desde una perspectiva decolonial. En Alonso, Mariela y Sosa, Rocío (2022) Actas del Primer Simposio Internacional de Arte y De(s)Colonialidad : diálogos, producciones y debates, La Plata, Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Artes. https://textosafda.wordpress.com/wp-content/uploads/2023/03/2021-sanchezolguing.yherracastroe.-anotacionesparacomprenderlosprocesosdeensenanza-aprendizaje.docx.pdf
- Segato, R. (2011). Género y colonialidad: en busca de claves de lectura y de un vocabulario estratégico descolonial.

  https://nigs.ufsc.br/files/2012/09/genero_y_colonialidad_en_busca_de_claves_de_lectura_y_de_un_vocabulario_estrategico_descolonial__ritasegato.pdf
- Van Dijk, (1994) T.A. “Discurso, Poder y Cognición Social”. Cuadernos de la Maestría en Lingüística, Año 2, Nro. 2. Colombia, Escuela de Ciencias del Lenguaje y la Literatura, disponible en: http://fba.unlp.edu.ar/textos/material/2011_van_dijk_conferencias.pdf
- Walsh, C. (2009): “La pluriculturalidad,una forma de dominación del capitalismo”, conferencia inaugural de la Cátedra de Multiculturalidad de la Universidad de Guadalajara (UdeG), disponible en: https://aulaintercultural.org/2009/11/10/catherine-walsh-la-pluriculturalidaduna-forma-de-dominacion-del-capitalismo/
- Walsh, C. (editora) (2013). Pedagogías decoloniales. Prácticas insurgentes de resisitir, (re) existir y (re) vivir. Tomo I. Serie Pensamiento Decolonial. Quito: Abya Yala. Selección: Capítulo 1: Walsh, Caterine “Introducción. Lo pedagógico y lo decolonial: Entretejiendo caminos” (p.23-68); Capítulo 12: Espinosa, Yuderkys, Gómez, Diana, Lugones, María & Ochoa, Karina “Reflexiones pedagógicas en torno al feminismo descolonial: Una conversa en cuatro voces” (p. 403-443); Disponible en: https://agoradeeducacion.com/doc/wp-content/uploads/2017/09/Walsh-2013-Pedagog%C3%ADas-Decoloniales.-Pr%C3%A1cticas.pdf. Reseña: https://www.redalyc.org/pdf/4677/467746223007.pdf

SUBALTERNIDAD Y FORCLUSIÓN EN LAS VOCES FEMENINAS DE LA NOVELA *THE WOMAN WARRIOR. MEMORIES OF A CHILDHOOD AMONG GHOSTS* (1976) DE MAXINE HONG KINGSTON

Sofía Marturet - Pamela Sofía Dubois - Mariela Alonso

Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Artes

Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano (IHAAA)

Resumen

Este trabajo se enmarca en el proyecto "América Herida: Tercer Ciclo de encuentros de debate, capacitación docente y producción artística desde una mirada descolonial" (Programa PIBA, FDA, UNLP) y analiza la novela *The Woman Warrior: Memoirs of a Girlhood Among Ghosts* (1976), de la autora chino-estadounidense Maxine Hong Kingston, obra de carácter autobiográfico que recopila memorias, leyendas y construcciones propias.

El objetivo es explorar las complejidades de la construcción social de la identidad femenina y la experiencia de las comunidades migrantes chinas en Estados Unidos a través del análisis de distintos aspectos de la cultura, la historia y la tradición que impactan en la vida de las mujeres chinas, tanto en su país de origen como en la diáspora, generando de esta manera choques culturales y generacionales.

Las voces femeninas de la novela pueden ser consideradas en términos de *subalternidad,* expresada en su situación en la jerarquía social y familiar y también de *forclusión*, esto es, como expresión de personajes rechazados y excluidos de lo simbólico, del orden del lenguaje y de la cultura. La mirada descolonial permite entonces exponer una narrativa coral que da voz a aquellas mujeres que han sido silenciadas por la historia y la sociedad patriarcal.

Palabras clave

Subalternidad - forclusión - voces femeninas - novela - descolonialidad.

Texto

The Woman Warrior: Memoirs of a Girlhood Among Ghosts (1976) de la autora chino-estadounidense Maxine Hong Kingston es una obra de carácter autobiográfico que recopila memorias, leyendas y construcciones propias para explorar las complejidades de la identidad femenina y la experiencia de las comunidades migrantes chinas en Estados Unidos.

La novela se estructura en cinco capítulos, cada uno de los cuales puede leerse de manera independiente pero en relación entre sí. A través de estos relatos, Kingston entrelaza las historias de distintas mujeres de su familia con su propia infancia y juventud y también con las leyendas y cuentos populares de China. De esta manera, es posible notar cómo distintos aspectos de la tradición y la historia impactan en la vida de las mujeres chinas, tanto en su país de origen como en la diáspora, generando de esta manera diversos choques culturales y generacionales.

En la novela, Kingston no solo cuenta su propia historia sino que también reimagina las historias de otras mujeres a partir de los relatos que le han contado, creando una narrativa coral que da voz a aquellas que han sido silenciadas por la historia y la cultura patriarcal, que desafía y reconfigura las narrativas tradicionales. El recorrido comienza con el capítulo *No Name Woman* [La mujer sin nombre], donde la autora relata la trágica historia de su tía, una mujer condenada al destierro de la memoria por haber quedado embarazada fuera del matrimonio. Luego, en *White Tigers* [Tigres blancos] recupera la leyenda de Fa Mu Lan, como representación del arquetipo femenino que parece tomar el deber de replicarse en todas las niñas chinas. Continúa con *Shaman*, donde narra las experiencias de la madre de la narradora durante sus años de estudio de medicina y los encuentros fantasmales que tuvo entonces. En el cuarto capítulo, con *At the Western Palace* [En el palacio occidental], narra la llegada de *Moon Orchid*, hermana de su madre, quien debe encontrarse con su marido tras treinta años de haber emigrado de China. Y por último, en *A Song for a Barbarian Reed Pipe* [Una canción para una flauta de caña bárbara], Kingston entrega al lector su historia personal, tramando la historia del encuentro con su voz.

El estilo narrativo de la autora está fuertemente cargado de simbolismos y, por medio del ritmo poético de la prosa, entrelaza lo real con lo fantástico. Esta exploración de la identidad cultural y personal difumina los límites entre la verdad y la ficción, la historia y la leyenda, evidenciando así su complejidad. No obstante, el racismo, la xenofobia y la lucha por la asimilación en la sociedad estadounidense no quedan afuera: Hong Kingston expone y critica las dificultades que debe enfrentar al crecer entre dos culturas con diferentes expectativas.

The Woman Warrior se presenta como una obra profundamente personal y universal al mismo tiempo. A través de su narración, Maxine Hong Kingston ofrece una visión única y poderosa de la experiencia de los inmigrantes, la identidad femenina y la lucha por encontrar una voz propia en medio de las voces de la tradición y la historia familiar, lo que la instala como lectura fundamental para el análisis de las intersecciones entre cultura, género e identidad.

En este sentido, resulta importante recuperar y definir una serie de conceptos que permiten explorar estos cruces: las voces femeninas de la novela pueden ser consideradas en términos de *subalternidad,* expresada en su situación en la jerarquía social y familiar y también de *forclusión*, esto es, como expresión de personajes rechazados y excluidos de lo simbólico, del orden del lenguaje y de la cultura.

Respecto de la noción de *subalternidad*, se consideran los aportes de Gayatri Spivak, autora que integra el Grupo de Estudios Subalternos y que utiliza el término de *sujeto subalterno* para referir la condición de las clases dominadas y oprimidas respecto de las clases dominantes o élites. La autora se pregunta si de verdad los subalternos "pueden hablar", cuando se les ha negado radicalmente la palabra y la capacidad de acción política. Argumenta allí que el 'otro' nunca habla desde una voz soberana o transparente y, más aún, que "no existe posibilidad de que el/la subalterna 'hable' desde un lugar de enunciación propio, básicamente porque no lo tiene" (Gorbach y Rufer, 2016, p. 12). El historiador Ranahit Guha (1988), aporta que el subalterno no está registrado ni es registrable por parte de las autoridades coloniales como sujeto histórico, es decir, no es considerado capaz de acción hegemónica. Sin embargo, dentro del enfoque del *Grupo de Estudios Subalternos Latinoamericanos*, se considera al subalterno como un sujeto activo, mutante y migrante, que debe ejercer su propia forma de hacer historia. De este modo, la subalternidad podría definirse como las condiciones y posiciones de las personas que están por fuera de los sistemas hegemónicos de poder y de representación, aludiendo a que estos individuos o grupos no sólo son marginados social, política y económicamente, sino que también carecen de una voz en los discursos dominantes, lo que significa que sus experiencias y perspectivas son sistemáticamente ignoradas y silenciadas.

Respecto de la *forclusión*, resulta relevante el aporte de Rita Segato (2013), quien la define como la *ausencia de inscripción*. "Una ausencia que determina una entrada defectuosa en el *simbólico* o determina la lealtad a un simbólico inadecuado que llevará ciertamente un colapso cuando ocurra la irrupción del *real*, es decir, de todo aquello que no es capaz de contener y organizar"

(p. 205). De esta manera, el término *forclusión* describe un proceso de exclusión social radical y negación de ciertos sujetos o de alguno de sus aspectos. Este concepto está influenciado por la teoría psicoanalítica de Jacques Lacan, donde *forclusión* refiere a un mecanismo psíquico mediante el cual algo es rechazado y excluido del simbólico, del orden del lenguaje y la cultura. Resulta fundamental entonces exponer obras que desoculten la colonialidad del poder, lo que "reconfigura el discurso de la historia y del poder globalmente hegemónico e imprime un nuevo rumbo a la lectura de la historia mundial hacia la descolonialidad del poder, del saber y del género" (Alonso, 2024, p. 9).

Por último, el presente análisis recupera el concepto de *interseccionalidad*. Kimberlé Crenshaw (2011) utiliza la interseccionalidad para describir cómo las identidades sociales y las formas de opresión, dominación o discriminación se entrelazan y afectan a las personas de manera simultánea y compleja. María Lugones (2008) expande esta noción al considerarla como eje vertebral del sistema moderno colonial y cuestiona al feminismo hegemónico blanco y eurocéntrico, en tanto invisibiliza la interseccionalidad de raza, clase, sexualidad y género como marcas específicas de dominación.

Con base en lo expuesto hasta aquí y tal como se mencionó con anterioridad, a continuación se presentan y analizan los dos últimos capítulos de *The Woman Warrior*.

At the Western Palace

El capítulo comienza con Brave Orchid [Orquídea Valiente], la madre de la narradora, quien va con su sobrina de camino al aeropuerto a buscar a su hermana, Moon Orchid [Orquídea Lunar], quien llega desde Hong Kong. Tras treinta años de estar separadas, Orquídea Valiente consiguió reunir la cantidad de dinero suficiente para traer a su hermana a Estados Unidos. En el encuentro, ambas notan qué tanto han envejecido. Ya en la aclamada *Montaña de Oro*, nombre que dan los chinos al territorio estadounidense, Orquídea Lunar se encuentra asombrada por todo a su alrededor. Es recibida por la familia de Orquídea Valiente y conoce a su esposo y sus hijos, a quienes sigue por toda la casa, destacando sus hábitos y su inteligencia, lo que les genera gran en ellos. Poco a poco se vuelve un poco un estorbo en la casa ya que no logra realizar las tareas hogareñas de manera satisfactoria. Incluso para Orquídea Valiente se vuelve difícil emplearla en la lavandería familiar. Pero Orquídea Valiente no trajo a su hermana a los Estados Unidos para que viviera con ella sino para que se encontrara con su esposo chino, quien había migrado hacía ya más de tres décadas, era un exitoso doctor en Los Ángeles y había formado una nueva familia. Orquídea Lunar, al igual que su hermana y muchas otras mujeres chinas, casadas en China antes de que sus maridos partieran hacia la Montaña de Oro, había recibido una manutención generosa mientras ella seguía viviendo en el continente asiático. Tras muchos años de separación, se hizo evidente que su esposo no tenía intenciones de llevar a Orquídea Lunar a Estados Unidos. A pesar de que esta última se percibe muy tímida e insegura como para confrontar a su marido, Orquídea Valiente intenta convencerla y empoderarla para que se dirija hacia su casa, recupere su lugar de primera esposa, trate a la nueva esposa como su sirvienta y reclame a los hijos varones como propios. En su argumentación refiere la historia de uno de sus hermanos, quien se había casado nuevamente en Singapur y había tenido que construir una nueva casa para ella y sus hijos cuando su primera esposa volvió y lo confrontó. De camino a Los Ángeles, bajo la excusa del necesario retorno de la hija de Orquídea Lunar con su familia, Orquídea Valiente relata el mito del Emperador con sus cuatro esposas: la Emperatriz del Oeste había aprisionado al Emperador en el Palacio Occidental y era deber de la Emperatriz del Este recuperar a su marido.

Al llegar a la oficina de su esposo, Orquídea Lunar estaba completamente aterrada de entrar y, en afán de buscar a su cuñado, Orquídea Valiente conoce a la nueva esposa. Aunque intenta reunir a los cónyuges de China, el plan fracasa estrepitosamente. Por un lado, el esposo se ve tan joven respecto a las dos hermanas, que se dirige a ellas como *abuelas*. Cuando Orquídea Valiente

le cuenta la verdad, él le dice a Orquídea Lunar que no quiere volver a verla y, en respuesta a por qué no había decidido llevarla a Estados Unidos, contesta que ella nunca habría podido acostumbrarse a las nuevas costumbres. Luego Orquídea Lunar se muda a Los Ángeles para estar cerca de su hija, pero comienza a perseguirse pensando que los *fantasmas* mexicanos están planeando asesinarla. Orquídea Valiente recibe nuevamente a su hermana, pero sus delirios empeoran cada vez. Al final del capítulo, Orquídea Lunar es trasladada a un hospital psiquiátrico, donde muere.

En este capítulo, el papel que desempeña cada uno de los personajes femeninos principales permite visibilizar operaciones de subalternidad y forclusión que les son propios.

Por un lado, a Orquídea Valiente se la muestra como una mujer fuerte y determinada, que intenta imponerse en la cultura estadounidense bajo las normativas culturales chinas. En los tiempos en que su marido se radica en Estados Unidos, ella continúa con su carrera de medicina. Está fuertemente conectada con las tradiciones y leyendas populares chinas, incluso su cosmovisión religiosa. Para ella, el contacto entre vivos y fantasmas es tan estrecho, que muchas personas en Estados Unidos son fantasmas para ella, como reflejo de esta manera de pensar. Por un lado, mantiene muchas de las tradiciones y estructuras de China, resistiéndose a aprender inglés y adoptar varias de las costumbres en Estados Unidos, ya que considera los estadounidenses son fantasmas que seducen a los inmigrantes para que se sientan seguros y así revelen todos sus secretos, por lo que los trata con desconfianza.

Por otro lado se encuentra la hermana menor de Orquídea Valiente y tía de la narradora, Orquídea Lunar, asociada claramente al arquetipo de la luna y la madre, una mujer tímida y receptiva, sin iniciativa ni determinación, víctima de la condición de subalterno en el que el lugar de mujer y migrante la dejan. Fue gracias al impulso de su hermana mayor que logró emigrar hacia Estados Unidos, pero le teme tanto a la confrontación que acepta su lugar relegado al silencio y la invisibilización. Los hábitos de sus sobrinos, ya nacidos en Estados Unidos, le despiertan tanta curiosidad que los analiza minuciosamente, por lo distintos que son a ella. Le cuesta demasiado adoptar los nuevos hábitos de trabajo y rutina que mantienen en la familia de Orquídea Valiente, que ya combina la diligencia china con la idiosincrasia estadounidense. Este personaje manifiesta cómo el control de la vida de las mujeres racializadas es parte integral del colonialismo, a la vez que denuncia la doble subordinación de las mujeres no-blancas, explotadas y deshumanizadas, y cómo la violencia contra ellas es normalizada. (Espinoza et al, 2013)

De alguna manera, estos dos personajes representan dos arquetipos de gran peso en la construcción de la individualidad femenina en China: la iniciativa y la pasividad. Sin embargo, la narradora, alter ego de la autora Maxine Hong Kingston, se encuentra en el medio. Esta voz protagonista representa un lugar intermedio entre las tradiciones y narraciones chinas provenientes de su madre y la cultura estadounidense en la que nació. Esto le genera un choque cultural y generacional con su madre, ya que tanto el uso del cuerpo como de la voz son muy distintos en ambos países. Según su madre, las mujeres chinas deben ser calladas y obedientes, no obstante, ser esposas y guerreras (retomando en otro capítulo la leyenda de Fa Mu Lan), por lo que intenta enseñarle cómo debe lidiar con los *fantasmas* estadounidenses, a pesar de que Maxine considera que en realidad se trata de forma diferente respecto de lo que su madre cree.

A Song for a Barbarian Reed Pipe

En este último capítulo de la novela, la autora cuenta su historia personal y el descubrimiento de su propia voz. En este apartado, el personaje de Maxine, alter ego de la autora, revela que su madre, Orquídea Valiente, le contó que, cuando era una bebé, le cortó el frenillo de la lengua para evitar que se le trabara al comunicarse en otras lenguas. Si esta historia fuera cierta, piensa el personaje de Maxine, su madre no hizo un buen trabajo, dadas las dificultades que tuvo para comunicarse con los demás en su infancia, comenzando por su paso por la escuela primaria. Mientras que Orquídea Valiente hablaba de manera agresiva, directa y muy fuerte, al

igual que muchas mujeres chinas, Maxine era tan tímida que su voz se *rompía* y quebraba en vergüenza. Intentaba hacerse pasar por una "chica femenina estadounidense" que hablaba lo menos posible, forcluyendo aquellos aspectos que le impedían integrarse a sus compañeros en particular y a la sociedad occidental en general.

Durante la primaria, el personaje de Maxine se fijó en una compañera china de su clase, muy silenciosa, quien rara vez hablaba, a excepción de cuando le asignaban leer en voz alta. La narradora la odiaba con todas sus fuerzas, principalmente porque estaban casi a la par en el ranking de impopularidad de la clase (casi en último y anteúltimo lugar). Un día en que se encontraban solas, Maxine atormentó a la chica silenciosa en un intento desesperado de hacerla hablar. A pesar de todo, la chica no habló, sólo se quedó parada llorando frente a los tratos crueles de la narradora, quien fue castigada por su crueldad.

Hong Kingston desarrolla varios personajes con personalidades excéntricas, propios de su comunidad: *la loca Mary*, una chica que enloqueció luego de que sus padres la dejaran en China; *Pee-A-Nah*, bruja e idiota del pueblo, que asustaba a Maxine y otros chicos; y un muchacho con una discapacidad intelectual que la seguía a todos lados y que pasaba mucho tiempo en la lavandería de los padres de Maxine cada vez que ella debía trabajar ahí. Estas personalidades la obsesionaban porque ella misma se sentía como *la loca* de su casa, al escuchar y responder voces en su mente y tener pesadillas constantes.

En la adolescencia, el personaje de Maxine comienza a temer a sus padres, quienes planean desposarla con un *FOB* chino (*fress-off-the-boat*, hombre recién salido del barco, como solían llamar a los jóvenes inmigrantes). Entonces, intencionalmente se volvía más rara y errática cada vez que su pretendiente se encontraba en la casa: rompía platos, escupía la sopa, daba saltitos, etc. Sin embargo, al tiempo, Maxine comenzó a temer que su comunidad intentara compararla con el muchacho con discapacidad intelectual.

El personaje de Maxine sufre además una fuerte introversión, desarrollada durante su infancia, que la lleva a construir en su mente una lista de reproches destinados a su madre. Se propone exponer esta lista de una manera metódica: un ítem por día por casi un año. No obstante, tras increparla un par de veces, la madre pierde la paciencia y le dice que se calle. Al no poder ser comprendida por su madre, es tratada como tonta, torpe y, al hablar de más, ruidosa. Finalmente, cuando Maxine ya no puede contener más esta lista para sí, ya que su garganta se siente fatal, como si sus cuerdas vocales estuvieran a punto de explotar por todas las palabras atoradas ahí, deja salir un torrente verbal contra su madre. La acusa de mentir cuando cuenta sus anécdotas, de intentar convertirla en una *esposa y esclava*, de evitar que hable. Su madre responde llamándola *Ho Chi Kuei* [Ho Chi Ghost - Fantasma Ho Chi], un nombre que Maxine no logra entender, pero que cree que podría significar fantasma de buena cuna, es decir, una persona que tiene todas las ventajas de haber nacido en Estados Unidos.

Hacia el final del relato, el personaje de Maxine logra observar su infancia con una distancia crítica, fruto de la madurez. Con orgullo y sabiduría combina una de las anécdotas de su madre, sobre su abuela, con la propia: la historia de la poeta Ts'ai Yen, la primera poeta china cuya vida y escritos están documentados. La poeta fue capturada por los bárbaros y, durante doce años, estuvo cautiva y tuvo dos hijos con un jefe huno. Su familia finalmente la localizó y rescató, pero ella tuvo que regresar a China sin sus hijos, una experiencia desgarradora. Su historia se recuerda en *A Song for a Barbarian Reed Pipe* [Una canción para una flauta de caña bárbara], una serie de poemas que documenta su difícil y trágica vida durante la época de la dinastía Han.

Conclusión

En esta novela, la voz narradora se encuentra en una encrucijada a lo largo de los distintos capítulos, en los cuales intenta reflejar las diferentes exigencias culturales que se le imponen.

Por un lado, desde el entorno familiar y materno, las mujeres chinas deben ser silenciosas,

sumisas y guerreras, y al mismo tiempo, lo suficientemente astutas para no revelar demasiado. El ejemplo más claro resulta el de *Brave Orchid*, Orquídea Valiente, de quien nunca conocemos su verdadero nombre, como parte de esta estrategia de encubrimiento para evitar la discriminación y la deportación, haciendo así un uso estratégico del silencio.

Por otro lado, desde la cultura estadounidense, las mujeres chinas son exotizadas y deshumanizadas, vistas como *otros*, a pesar de haber nacido en esa cultura. De esta manera, el personaje principal se enfrenta a estereotipos de ambos lados: para los estadounidenses, carga con el estigma de ser inmigrante, mientras que dentro de su propia comunidad, se le imponen normas culturales y de género muy estrictas.

En esta clave, se observa un primer acto de resistencia que se materializa en la recuperación de la historia de su tía materna, quien es condenada al destierro de la memoria tras haber traído deshonra a la familia por un embarazo fuera del matrimonio. La condena de su familia significa afirmar *que ella nunca ha nacido*.

A partir de esta recolección de voces femeninas, Maxine logra llegar a afirmarse a partir y contra ellas, resultando en un individuo independiente, alejada de la representación ficticia y exagerada del pueblo chino basada en estereotipos estadounidenses.

Frente a la pregunta que se realiza Spivak acerca de si los subalternos pueden hablar, podría afirmarse que Hong Kingston relata cómo llegó a hacerlo.

Referencias:

Alonso, M. (2024). Herramientas descoloniales para una reinterpretación de las artes visuales. En M. Alonso y R. Sosa (Comps.), *Miradas críticas de la colonialidad. Las artes visuales en América Latina y Europa (1780-1950)* (en imprenta).

https://textosafda.wordpress.com/wp-content/uploads/2024/03/2024-alonso-mariela-herramientas-descoloniales-para-una-reinterpretacion-de-las-artes-visuales.pdf

Espinosa, Y., Gómez, D., Lugones, M. y Ochoa, K. (2013). Reflexiones pedagógicas en torno al feminismo descolonial: Una conversa en cuatro voces. En C. Walsh (Ed.), *Pedagogías decoloniales. Prácticas insurgentes de (re)existir y (re)vivir* (pp. 403-441). Ediciones Abya-Yala.

https://textosafda.files.wordpress.com/2024/03/reflexiones-pedagogicas-espinoza-et-al.pdf

Gorbach, F. y Rufer, M. (2016). Pensar la subalternidad en nuestros días. *Revista Versión. Estudios de Comunicación y Política*, (37), 7-12.

Guha, R. (1988). Prefacio. En R. Guha y G. C. Spivak (Eds.). *Estudios subalternos seleccionados* (pp. 5-10). Oxford University Press. https://ia601403.us.archive.org/7/items/in.ernet.dli.2015.99309/2015.99309.Selected-Subaltern-Studies.pdf

Crenshaw, K. (2011) Cartografiando los márgenes. Interseccionalidad, políticas identitarias, y violencia contra las mujeres de color.

https://www.uncuyo.edu.ar/transparencia/upload/crenshaw-kimberle-cartografiando-losmargenes-1.pdf

Lugones, María (2008). Colonialidad y Género. *Tabula Rasa* (9). https://www.revistatabularasa.org/numero09/

Segato, R. (2013). El edipo negro: colonialidad y forclusión de género y raza. En *Crítica de la colonialidad en ocho ensayos. Y una antropología por demanda*. Prometeo Libros.

http://repositorio.ciem.ucr.ac.cr/handle/123456789/123

Spivak, G. C. (1998) ¿Puede hablar el sujeto subalterno? *Orbis Tertius*, *3* (6), 175-235. http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.2732/pr.2732.pdf

INTERSECCIONES CRÍTICAS Y DESCOLONIALES: ANÁLISIS DE LOS VÍNCULOS ESTÉTICO-ARTÍSTICOS ENTRE LOS FOTOMONTAJES DE GRETE STERN (1948-1952) Y LOS COLLAGES/ ENSAMBLAJES DE ANTONIO BERNI (1962-1971)

Rocio Arriagada - Rocío Sosa - Mariela Alonso

Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Artes

Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano (IHAAA)

Resumen

Esta ponencia corresponde a la adscripción a la materia Historia de las Artes Visuales III, de la carrera de Artes Plásticas de la FDA-UNLP y propone un análisis crítico y descolonial de una selección de fotomontajes realizados por Grete Stern en la serie *Sueños* publicados en la revista Idilio, así como también obras de Antonio Berni que se centran en collages y ensamblajes de la serie realizada por el artista sobre *Ramona Montiel*.

Partiendo de los rasgos en común de las producciones de estos artistas, se analizarán los intereses y las características particulares de sus propuestas estético-artísticas, tomando en consideración el modo en que lograron visibilizar, dar testimonio y empoderar a sujetos sociales discriminados e invisibilizados a través de mecanismos de inferiorización de la alteridad de clase y de género correspondientes a una lógica de poder colonial actualizada.

En cuanto a su análisis, como parte del marco teórico se toman trabajos de Daniel Belinche, Mariel Ciafardo, Silvia Rivera Cusicanqui, Mariela Alonso, Maria de los Angeles Rueda, Rocío Sosa, Anibal Quijano, Santiago Castro-Gomez, Ticio Escobar, Elsa Flores Ballesteros, Arthur Danto, Walter Mignolo y Rita Segato, entre otros autores.

Palabras clave

Descolonialidad, memoria, fotomontaje, Grete Stern, Antonio Berni.

Introducción

Esta ponencia corresponde a la adscripción a la materia Historia de las Artes Visuales III, de la carrera de Artes Plásticas de la Facultad de Artes de la UNLP, desde la cual se realiza un análisis crítico y descolonial de los fotomontajes de Grete Stern y los collages/ensamblajes de Antonio Berni, tomando en consideración el modo en que estos artistas lograron visibilizar, dar testimonio y empoderar a sujetos sociales discriminados e invisibilizados a través de mecanismos de inferiorización de clase y de género correspondientes a una lógica de poder colonial actualizada. Partiendo de los rasgos en común presentes en las producciones de los artistas, se analizarán los intereses y las características particulares de sus propuestas estético-artísticas, así como el contexto en el que se inscriben, con el fin de contribuir en la reflexión y el análisis de obras de artistas argentinos.

El corpus se encuentra compuesto por una serie de obras de la fotógrafa Grete Stern y del artista Antonio Berni. En el caso de Stern, se analiza una selección de fotomontajes de la serie *Sueños*, publicados en la revista Idilio entre 1949 y 1950; respecto de las obras de Berni, el análisis se centra en los collages y ensamblajes de la serie realizada por el artista sobre *Ramona Montiel* entre 1962 y 1971. El análisis se centra en considerar los objetivos y motivaciones de estos artistas en relación con sus modos de ver y habitar el mundo. Es decir, cómo organizan la obra (forma, técnica, soporte, marco), qué temas/problemas abordan, qué efectos buscan producir en el espectador/auditorio, cómo se relacionan estas obras con otras producciones de su autoría, de qué modo se vincula con el contexto sociohistórico, qué sujeto social referencia y por qué. Este corpus se encuentra integrado por las siguientes obras:

- *Los sueños de persecuciones.* Idilio nº 20 | 05.04.1949, Grete Stern.
- *Los sueños de monstruos*. Idilio nº 43 | 13.09.1949, Grete Stern.
- *Los sueños de fotografía.* Idilio nº 86 | 11.07.1950, Grete Stern.
- *La voracidad*, de la serie *Los monstruos del infierno se disputan a Ramona Montiel*. 1964, Antonio Berni.
- *La gran tentación o La gran ilusión,* 1962, Antonio Berni.
- *Ramona*, 1971, Antonio Berni.

El marco teórico que articula la propuesta incluye textos de Daniel Belinche, Mariel Ciafardo, Silvia Rivera Cusicanqui, Mariela Alonso, María de los Angeles Rueda, Rocío Sosa, Christian Leon, Anibal Quijano, Santiago Castro-Gomez, Ticio Escobar, Elsa Flores Ballesteros, Arthur C. Danto, Walter Mignolo y Rita Segato, entre otros autores.

El fotomontaje a la luz de la crítica a la modernidad / colonialidad

Las posibilidades retóricas y procedimentales del fotomontaje son amplias y complejas y dependen en gran medida de la selección de materiales específicos, como la fotografía, para aportar un sentido determinado a la obra y propiciar de esta forma el pensamiento crítico en el espectador. Cabe destacar que el potencial crítico-político presente en el fotomontaje como herramienta de producción artística se remonta a sus orígenes en las vanguardias históricas, principalmente al dadaísmo y el constructivismo ruso, referenciado especialmente en las obras de John Heartfield, Alexander Rodchenko y Varvara Stepanova, entre otros. En términos compositivos, para autores como Walter Bejamin (2004), el carácter inorgánico de la obra suspende la comprensión lineal de la misma por parte del espectador. Es decir, debe detenerse ante el desafío que supone la interpretación de una imagen compuesta por fragmentos (María de lo Angeles de Rueda, 2015).

Sin embargo, los análisis sobre el fotomontaje varían dependiendo de donde se interprete la obra. En este sentido, se busca estudiar los casos desde una perspectiva crítica y descolonial situada en lo local. Partir de esta concepción implica revisar el paradigma de la modernidad, gestado a partir de lógicas que responden a la colonialidad occidental europea y posteriormente norteamericana, la cual supone «(...) el modo más general de dominación en el Mundo actual» (Quijano, 1991, p. 43). Además, del paradigma modernidad/colonialidad sobreviene un racismo epistemológico que se extiende aún en la actualidad al negar y subvalorar sujetos y saberes que no responden al ideal de modernidad establecido por el modelo socio-cultural occidental que se autoproclama universal (Walter Mignolo, 2009). Al respecto, Quijano sostiene:

> No se trata solamente de una subordinación de las otras culturas respecto de la europea, en una relación exterior. Se trata de una colonización de las otras culturas, aunque sin duda en diferente intensidad y profundidad según los casos. Consiste, en primer término, en una colonización del imaginario de los dominados. Es decir, activa en la interioridad de ese imaginario. En una medida, es parte de él. (1991, p. 12)

Sin embargo, como señala Daniel Belinche (2010), «hay un futuro cultural posible. De unidad y diferencia. Pero esa unidad no es homogénea, tiene matices que definen nuestra identidad (...)». Para ello es preciso observar con cuidado las heterogeneidades locales que, como señala Elsa Flores Ballesteros (2003), ponen en cuestión a la homogeneidad nacional construida sobre la idea de unicidad cultural moderna, dando lugar a la convivencia dialéctica de identidades diversas dentro de un tejido socio-cultural *ch'ixi* (Silvia Rivera Cusicanqui, 2018).[1]

Esto implica, a su vez, considerar que

> La visualidad no obedece a procesos homogéneos y continuos sino que está atravesada por una estructura de elementos heterogéneos que articulan historias diversas a nivel geopolítico por la colonialidad del poder. (Christian León, 2012, p. 121)

Estos autores postulan, entonces, una reformulación de lo nacional y de la identidad en contrapunto a la concepción moderna. Es decir, como lo «(...) heterogéneo y en constante construcción, en relación imprescindible con la diversidad cultural y la pluralidad local» (Flores Ballesteros, 2003, p. 40).

Asumir la descolonialidad[2] desde el arte

Por otra parte, Santiago Castro-Gomez y Ramón Grosfoguel (2007) advierten que el mundo aún no se encuentra descolonizado en su totalidad. Los autores señalan que si bien este movimiento cuenta con una primera etapa entre los siglos XIX y XX -descolonización de las colonias españolas y de las colonias inglesas y francesas respectivamente- el mismo solo se centra en la independencia jurídico-política de dichas colonias. Es por ello que le corresponde al siglo XXI asumir la segunda etapa denominada decolonialidad, la cual «(...) tendrá que dirigirse a la heterarquía de las múltiples relaciones raciales, étnicas, sexuales, epistémicas, económicas y de género que la primera descolonialización dejó intactas» (Castro-Gómez & Grosfoguel, 2007, p. 17). Es en este sentido que la propuesta de trabajar a partir del «(...) paradigma de la

1 Rivera Cusicanqui propone pensar la identidad «(...) no como encerrada en un mapa, sino como un tejido de intercambios, que también es un tejido femenino y un proceso de devenir. [Piensa] que son las tácticas de inclusión y de reflexión sobre el "otro", que son básicamente tácticas de domesticación de lo ajeno, a través de la labor textil, lo que puede servir como metáfora para una noción de identificación pensada desde la práctica intercultural y no como un disfraz» (2018, p. 116).

2 El término descolonialidad es una expresión utilizada por algunxs autorxs, específicamente quienes integraron un grupo que nunca fue homogéneo, denominado *"Giro decolonial"*, integrado por Ramón Grosfoguel, Santiago Castro-Gómez, Anibal Quijano, Walter Mignolo, entre otrxs. Es debido a dicha heterogeneidad que decidió llamarse "giro" en lugar de "grupo". Más aún, las miradas contrapuestas sobre ciertos temas y planteos provocaron la salida de algunos de ellos. Uno de ellos, por ejemplo, es si es posible o no la descolonización de instituciones como la universidad. Por otro lado, hay autores que comparten el posicionamiento decolonial pero no comparten la idea de trabajar sólo con genealogías teóricas latinoamericanas. Es decir, poder trabajar con autores de otras geografías entendiendo que en los nortes (centros) también hay sures (periferias). Es por eso que prefieren denominarse descoloniales, añadiendo la letra "s" como distinción.

decolonialidad parece imponerse como una necesidad ética y política para las ciencias sociales latinoamericanas» (Castro-Gómez & Grosfoguel, 2007, p. 21). Por lo tanto, tal como señala Mignolo (2009), quienes asumen el camino de la descolonialidad tienen en común la herida colonial, que supone partir «(...) del principio de que la regeneración de la vida debe prevalecer sobre la supremacía de la producción y reproducción de bienes al precio que sea (...)» (Mignolo, 2009, p. 12).

> El desprendimiento epistemológico y la apertura decolonial que plantea Mignolo habla justamente del hecho de cuestionar las categorías eurocéntricas con las que nos formamos como profesionales dentro de las disciplinas de la imagen, con la finalidad de poder articular un pensamiento que habilite un lugar de enunciación para aquellos sujetos e historias que han sido silenciados por el eurocentrismo. (León, 2012, p. 112)

De este modo, la crítica decolonial da lugar al «(...) debate sobre las matrices de poder generadas por la colonización en los campos del saber, la cultura, las representaciones y su reestructuración constante, a lo largo de las distintas oleadas de modernización y occidentalización por las que ha atravesado América Latina» (León, 2012, p. 110). De ahí que las prácticas artísticas y las estructuras hegemónicas de poder mundial que se manifestaron en el contexto del mundo moderno conformen en palabras de León (2012) una relación estructural, que relaciona intrínsecamente a las imágenes con las tecnologías, los discursos, las prácticas y los sujetos. Acerca de la matriz moderna, Rocio Sosa (2021) señala que, con el paso del tiempo la misma se complejizó en la medida en que la hegemonía del canon moderno fue cuestionada por diversas «(...) prácticas artísticas americanistas contemporáneas (...). A partir de ahí la diversidad cultural nunca sutura ni se integra, solo convive de manera yuxtapuesta» (Sosa, 2021, p.3).

En relación con esto, en cuanto a su dimensión compositiva, el análisis y la crítica de una imagen, como por ejemplo un fotomontaje ofrece la posibilidad de generar nuevas lecturas del pasado. Sobre el valor retórico del montaje, Flores dice: «(...)resulta condicionante en el análisis, la importancia de las convenciones plásticas admitidas en determinado género, momento histórico o cultura particular en la que se enmarca la imagen» (Verónica Noelia Flores, 2014, p. 5). Es decir, al trabajar con material fotográfico (presente o pasado, cercano o lejano en términos geográficos) se pueden elaborar otros relatos capaces de iluminar memorias desestimadas en las historias oficiales. Respecto del doble aspecto de las imágenes Flores dice «(...) Trabajar con imágenes supone prestar especial atención a la observación y al análisis de sus dos aspectos constitutivos: los elementos materiales o plásticos (su forma) y los elementos iconográficos e iconológicos (su contenido).» (Flores, 2014, p. 5).

De este modo, la fotografía propone una visión de mundo, un universo representado en la imagen, un recorte de un momento histórico que es captado por la lente. De esta forma, conecta con el tiempo del ayer, visibilizando a los protagonistas de los hechos e invisibilizando a quienes no lo son. Es preciso aclarar que esta invisibilización no refiere necesariamente a la ausencia de cuerpos, sino al tratamiento que se le da a la diferencia étnico-racial, de clase, sexo y género. Esto es, la exotización, el estereotipo, el fuera de campo, entre otras operaciones, como mecanismos de inferiorización del subalterno.

En este sentido, según Mario Rufer:

> Las acciones de memoria enuncian siempre su compromiso situacional: con una causa política, con la violencia impune. Recuerdan sujetos enmarcados en tramas de vida, entrampados en las palabras y en su propio tiempo, y desde ahí hacen memoria y tiempo. (2016, p. 284)

Siguiendo a María de los Ángeles de Rueda, «lo fotográfico es un discurso que testifica, atestigua (...) y a su vez señala, indica, perfora. La designación se desprende de este noema: el certificado de presencia» (Rueda, 2005, p.2). Podemos afirmar, en base a lo expuesto, que el registro fotográfico y la fotografía de archivo son prácticas contra el olvido que funcionan como soporte para la memoria, suspendiendo el tiempo y transformándolo en imagen, y permitiendo, por ejemplo, la denuncia de acontecimientos que atentan violentamente sobre los cuerpos retratados.

El contexto histórico-social de Argentina de 1948-1971 en el horizonte colonial

Las obras de Grete Stern y Antonio Berni pueden analizarse desde una perspectiva descolonial al considerar la visión crítica que en ellas se construye respecto de las desigualdades de clase, sexo y género establecidas en el imaginario nacional de un periodo determinado (Mariela Alonso, 2022). Por consiguiente, es necesario profundizar en el contexto histórico y cultural de Argentina en la época en que estos artistas producen su obra, en particular en el periodo entre 1948-1971.

Al igual que otros países latinoamericanos, en Argentina persiste un sistema colonial y patriarcal que influencia en gran medida la cultura y las prácticas sociales, el *horizonte colonial de larga duración*. (Rivera Cusicanqui, 2010). A partir de 1946, sin embargo, se producen alteraciones dentro de ese paradigma a partir del surgimiento de un nuevo movimiento político y social, que pone en cuestión ciertas premisas del sistema colonial/patriarcal y las relaciones de poder. Estas disonancias se producen a partir de la implementación de políticas basadas en el concepto de justicia social, que implica garantizar que todas las personas tengan las mismas oportunidades y derechos, independientemente de su origen socioeconómico. Durante este periodo se promueven políticas como el aumento del salario mínimo, la creación de empleo, la protección de los derechos laborales, el acceso a la educación y la salud pública, la igualdad de género y la lucha contra la discriminación.

Sobre *Idillio*, la obra de Stern, de Rueda (2005) señala que:

> La figura central representada en los fotomontajes tenía que condensar las características de lo femenino y en particular de la mujer clase media y baja, es decir los sectores populares, a los que iba dirigida la revista, el ascenso al espacio público y a los medios masivos durante los años del primer peronismo. (de Rueda, 2005, p.5)

En ese contexto, el fotomontaje, el collage y el ensamblaje son procedimientos que han sido utilizados por artistas nacionales como latinoamericanos para cuestionar y desafiar las narrativas impuestas a la sociedad, como los estereotipos de género y las narrativas coloniales, evidenciando una forma de resistencia política. Según Ana Longoni y Mariano Mestman (2000), la obra de Berni en particular «( ) se opone a la representación de la mujer y el cuerpo como objeto de dominación» (p. 44), lo que refleja una postura crítica y resistente al sistema patriarcal y opresivo.

La cosificación de los cuerpos: Lo "monstruoso" en Stern y Berni

Tanto los fotomontajes de Stern como las imágenes grotescas en los collages de Berni ejemplifican el modo en que lo "monstruoso" puede ser utilizado para cuestionar la normatividad impuesta por estas estructuras de poder. Desde una perspectiva crítico-descolonial, la relación existente entre ambos artistas permite reflexionar sobre la construcción de la imagen y su vínculo con la historia, la política y la sociedad.

Ambos artistas se centran en el montaje y ensamblaje para cuestionar las narrativas hegemónicas y para explorar nuevas formas de representación.

En el caso de Grete Stern, sus fotomontajes realizados entre 1948 y 1952 para la revista argentina *Idilio* son una crítica a las ideas tradicionales de género y a la opresión de la mujer en la sociedad patriarcal de la época, donde lo monstruoso se relaciona con el inconsciente colectivo y se manifiesta en la combinación de elementos surrealistas en sus fotomontajes. Las obras de Stern son realizadas por la artista para graficar los miedos que exponen en sus cartas las lectoras de la sección "El psicoanálisis te ayudará", de la revista *Idilio*, editada en la ciudad de Buenos Aires en la década de 1940. Las imágenes aparecen junto a la respuesta de los psicólogos Enrique Butelman y Gino Germani.

Atendiendo a las dimensiones, temática, retórica y enunciativa propuestas por Jacques Aumont (2011), las obras de Stern ponen de manifiesto que su intención es construir imágenes que inquieten al espectador. Esto se puede ver en el clima nocturno y la antropomorfización de la naturaleza que la artista genera como formas de materializar la monstruosidad anticipada en sus títulos.

Además, en estas obras, los estereotipos sociales patriarcales propios de la modernidad-colonialidad aparecen en la actitud pasiva, sumisa y temerosa de los personajes femeninos, caracterizados de acuerdo con los modos propios de la clase media porteña de la época, la cual sigue el ideal de ser progresista, inmigrante, urbana y blanca, cuyo eje es la familia modelo heteropatriarcal.

También se reproducen las jerarquías de sexo, género y clase, por ejemplo en la utilización de la sustitución. Una operación recurrente en estos fotomontajes, en los que una mujer sorprendida y horrorizada observa una realidad extraña, habitada por *monstruos* que constituyen su opuesto, referenciados además en el sistema binario patriarcal que opone el hombre a la mujer y lo masculino a lo femenino, aunque no en igualdad sino en un orden jerárquico. De esta forma, es posible distinguir ciertos estereotipos de época en relación con la representación de lo femenino, como por ejemplo su ropa y peinado, incluso su color de piel. Rasgo que Stern problematiza con posterioridad, como en la Serie Gran Chaco de 1964 (Rocío Arriagada y Mariela Alonso, 2023).

Tanto en *Los sueños de fotografía* (Idilio n° 86) como en la obra *Los sueños de persecuciones* (Idilio n°20) Stern emplea la sustitución. En principio en ambos pueden verse a una mujer sorprendida y horrorizada observando el rostro de un extraño interlocutor con cuerpo trajeado y cabeza de, en el caso de la primera obra (Idilio n°86) una cámara fotográfica, y en el caso de la segunda (Idilio n° 20) la persiguen manos y animales serpenteantes. Al mismo tiempo, es posible distinguir ciertos estereotipos de época en relación con las construcciones de representación femeninas de ese entonces, como por ejemplo su ropa y peinado, generando una impactante fusión entre lo real y lo imaginario.

El uso de lo monstruoso también se puede apreciar en la obra *Los sueños de monstruos* (Idilio n° 43) donde podemos observar lo que parece un axolote, un animal anfibio al que la artista elige presentar de un tamaño notablemente superior al real. El mismo se presenta ingresando por el umbral de un portón antiguo de hierro, rodeado de árboles de un aspecto lúgubre, llegando a distinguirse algunas ramas sin hojas.

De este modo, la dimensión crítica de la obra de Stern se manifiesta en los roles caricaturizados de las mujeres de la época, que enfatizan miedos, anhelos y situaciones angustiantes de la vida cotidiana. Sus fotomontajes manifiestan interrogantes en torno a visiones de mundo patriarcales que persisten a día de hoy y es desde la mirada de la artista que se puede observar un giro que devela problemáticas y situaciones que ponen en discusión el canon establecido.

Por su parte, los collages y ensamblajes de Antonio Berni, realizados entre 1962 y 1971, tienen su antecedente en las fotografías que realiza en los prostíbulos de la calle Pichincha de Rosario y

abordan temas políticos y sociales en la Argentina de entonces. A partir de materiales encontrados en la calle, Berni crea obras que critican la desigualdad social y la opresión capitalista imperante al reflejar la realidad de los sectores sociales marginados e invisibilizados.

En este caso, el artista vincula lo monstruoso con las pesadillas de Ramona, un personaje que encarna la condición de sometimiento y marginalidad que viven las trabajadoras sexuales en la sociedad argentina de aquel entonces, consumida en ocasiones por estos monstruos o convirtiéndose ella misma en uno de ellos. En sus imágenes, los cuerpos son representados como objetos que son explotados y utilizados dentro de las reglas de un sistema político y económico capitalista, lo que sugiere que la cosificación del cuerpo es una cuestión que está relacionada con la lógica de sometimiento y explotación.

Las obras que integran la serie están realizadas con procedimientos diversos, como grabados, pinturas, collages hasta ensamblajes, unidos por la utilización de materiales encontrados en la calle, herramienta que el artista utiliza para visibilizar críticamente la desigualdad social y la violencia capitalista, al reflejar la realidad de los sectores sociales desposeídos. A partir de la selección y análisis de tres obras del artista, *La gran tentación* o *La gran ilusión* (1962), *La voracidad* (1964)[3], y *Ramona* (1971), podemos observar que Ramona Montiel es una representación de la marginalización experimentada por las trabajadoras sexuales en la sociedad argentina de aquella época.

En *La gran tentación* o *La gran ilusión* (1962) se observa como el personaje de Ramona se transforma ella misma en monstruo, sugiriendo que la cosificación del cuerpo está estrechamente ligada a una lógica de sometimiento y explotación. Asimismo, en la obra *La voracidad* (1964), Ramona es consumida por un voraz monstruo que encarna gráficamente lógicas propias del sistema capitalista y relaciones patriarcales en torno al cuerpo de la mujer. El monstruo está realizado con distintos materiales como diversas manijas, monedas, pelo artificial, bonetes, madera y cartón, entre otros. Es importante destacar que, como sostiene Mariel Ciafardo (2020),

> Los materiales (...) no se consideran un simple soporte de la forma, sino una de las decisiones esenciales de la realización, en la medida en que la producción artística consiste en un proceso dialéctico entre la idea y su materialización. Este diálogo, que puede comenzar por un concepto o por la seducción que provoque un material, no se detendrá hasta que el artista dé por concluida la obra. (p. 92)

Por consiguiente, el uso de lo monstruoso en las obras de Stern y Berni puede entenderse como una forma de desafiar los estereotipos y los roles de género impuestos por la sociedad patriarcal de la época. Por ejemplo, en la obra de Stern las figuras femeninas son a menudo representadas como seres misteriosos y empoderados, mientras que en la obra de Berni, la figura de Ramona encarna la resistencia y la lucha contra el sometimiento establecido a través de relaciones coloniales de género. Por lo tanto, el uso de lo monstruoso en sus obras puede ser visto como una forma de desafiar la idea de que la belleza y la perfección como los únicos valores estéticos y morales que deben ser admirados y buscados por las mujeres. Al representar lo monstruoso de una manera creativa, Stern y Berni abren la posibilidad de valorar y apreciar las diferencias y la diversidad, y de luchar contra las normas restrictivas y excluyentes que se imponen sobre los cuerpos y las identidades de las mujeres en general y las mujeres de bajos recursos en particular.

3 La voracidad, de la serie *Los monstruos del infierno se disputan a Ramona Montiel*. 1964, Antonio Berni.

Conclusión

Actualmente la investigación se encuentra en desarrollo, sin embargo podemos afirmar que el abordaje descolonial, sobre los fotomontajes de Grete Stern y los collages y ensamblajes de Berni, brinda una perspectiva crítica de los estereotipos sociales patriarcales propios de la modernidad-colonialidad y propone una revisión feminista y descolonial del arte argentino.

Finalmente, el diálogo entre estas prácticas artísticas permite trazar otros modos de análisis de obras que tienen especial consideración por el contexto socio-histórico en que se desarrollan.

Referencias bibliográficas

- Alonso, M. (2022) "Aportes a un análisis crítico y descolonial de la soberanía artística en Argentina", en: *Plurentes Artes y Letras*, Revista del Bachillerato de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata, ISSN: 1853-6212, disponible en: https://revistas.unlp.edu.ar/PLR/article/view/14295
- Arriagada, R. y Alonso M. (2023). Intersecciones críticas y descoloniales: análisis de los vínculos estético-artísticos entre los fotomontajes de Grete Stern (1948-1952) y los collages/ensamblajes de Antonio Berni (1962-1971). https://docs.google.com/document/d/1OdPa-hUktYGlCUphR2h5QAqHboe85z16d9-OssYhhUs/edit?usp=sharing
- Aumont, J. (2011). "El papel del dispositivo" en La Imagen, Paidós, Barcelona, 1990.https://drive.google.com/file/d/17fO_ccK7egEcyOL7TACFY0cv9pS_p3J6/view?usp=share_link
- Belinche, D. "América, la tierra donde sopla el viento" en La puerta, publicación de Arte y Diseño No 4, La Plata, Secretaría de publicaciones y posgrado de la Facultad de Bellas Artes de la UNLP, 2010.
- Castro Gómez, S. & Grosfoguel, R. (Eds.). (2007). *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Disponible en http://www.ceapedi.com.ar/imagenes/biblioteca/libreria/147.pdf
- Benjamin, W. (2004). El autor como productor. México. Editorial Itaca.
- Ciafardo, M. (2020) La enseñanza del lenguaje visual. Bases para la construcción de una propuesta alternativa. La Plata, Papel cosido, 2020. http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/pdf/libros/Ense%C3%B1anza-lenguaje-visual.pdf
- de Rueda, M. A. (2005). Cuando el surrealismo llegó a los hogares. Apuntes sobre la fotografía de Grete Stern en la revista Idilio. Disponible en: http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/40885
- de Rueda, M. A. (2015). Consideraciones sobre las vanguardias. En M.A. de Rueda (Coord.) *Revoluciones, apropiaciones y críticas a la modernidad. Itinerarios del arte moderno entre América Latina y Europa 1830-1945*, pp.47-54.https://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/49067/Documento_completo.pdf?sequence=1
- Flores Ballesteros, E. (2003) "Lo nacional, lo local, lo regional en el Arte Latinoamericano: de la modernidad a la globalización y la antiglobalización", en: Revista *Huellas n° 3(3). 31-44.* Facultad de Filosofía y Letras, Mendoza, Argentina, disponible en: http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/2969
- Flores, V. (2014). Algunas reflexiones en torno a la imagen visual como documento histórico y a su uso como estrategia de indagación en la investigación social. VIII Jornadas de Sociología de la UNLP, 3 al 5 de diciembre de 2014, Ensenada, Argentina. En *Memoria Académica*. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.4576/ev.4576.pdf
- León, C. (2012) "Imagen, medios y telecolonialidad: hacia una crítica decolonial de los estudios visuales" Revista Aisthesis, N° 51. p 109-123, disponible en https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-71812012000100007

- Mignolo, W. (2009). "Desobediencia Epistémica (II), Pensamiento Independiente y Libertad De-Colonial", en: *Revista de Estudios Críticos*, Año 1, N° 1, Universidad de Comahue, Neuquén, Argentina, disponible en: http://www.ceapedi.com.ar/otroslogos/Revistas/0001/Mignolo.pdf
- Longoni, A. y Mestman, M. (2000) Del Di Tella a Tucumán Arde. Vanguardia artística y política en el 68 argentino. EUDEBA.
- Quijano, A. (1991). "Colonialidad y Modernidad/Racionalidad", publicado en la revista *"Perú Indígena"* (Vol 13, No. 29, Lima 1991). https://ojs.politicasdelamemoria.cedinci.org/index.php/PM/article/download/650/772/
- Rivera Cusicanqui, S. (2010). Violencias (re) encubiertas en Bolivia. La paz. Editorial Piedra rota.
- Rivera Cusicanqui, S. (2018).Un mundo ch'ixi es posible. Ensayos desde un presente en crisis. Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Tinta Limón. Disponible en: https://tintalimon.com.ar/public/pdf_978-987-3687-36-5.pdf
- Rufer, M. (2016). Nación y condición poscolonial: sobre memoria y exclusión en los usos del pasado. En K. A. Bidaseca (coord.) *Genealogías críticas de la colonialidad en América Latina, África, Oriente* (pp. 275-296). CLACSO. http://biblioteca.clacso.edu.ar/gsdl/collect/clacso/index/assoc/D11034.dir/genealogias.pdf
- Sosa, R. (2021) "La historia del arte argentino a la luz de los estudios decoloniales". Facultad de Artes. en: Anduli. Revista Andaluza de Ciencias Sociales. disponible en: http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/122968

Obras:

- Amigo, R. (2010) Berni: Narrativas Argentinas. Museo Nacional de Bellas Artes

  https://media.bellasartes.gob.ar/PUBLICACIONES/MNBA_Berni.pdf
- Antonio Berni: La historia de Ramona Montiel. Museo Malba. (2014) Disponible en:

  https://www.youtube.com/watch?v=YSSaDfjlDJY
- Antonio Berni: Fotos de prostíbulos de Pichincha (2022) Disponible en:

  https://www.barriopichincha.com.ar/antonio-berni-fotos-de-prostibulos-de-pichincha/
- Antonio Berni: Biografía. Museo de la Cárcova. Disponible en:

  https://una.edu.ar/muestras/la-carcova/berni/bio-berni.html
- Berni, Ramona y otras mujeres. (2018) Catálogo Museo de la Cárcova, Universidad Nacional de las Artes, Buenos Aires, Argentina. Disponible en:

  https://assets.una.edu.ar/files/file/MuseoCarcova/2018/2018-mc-exposiciones-temp-catalogo-berni.pdf
- Giordano, M (2021) El Chaco como experiencia institucional, artística e intercultural en la producción de Grete Stern; Universidad Nacional de Rosario. Facultad de Humanidades y Artes. Centro de Investigaciones del Arte Argentino y Latinoamericano; Separata; 28; 8-2021; 1-40. Disponible en:

  https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/151666
- Sueños, Grete Stern. Círculo de Bellas Artes, Madrid, España. (2015) Disponible en:

  https://www.circulobellasartes.com/wp-content/uploads/2016/05/Grete-Stern_Sue%C3%B1os.pdf

MIRADAS CRÍTICAS DEL ARTE EN EL ESPACIO PÚBLICO: MONUMENTOS Y ACTIVISMOS COMO EXPERIENCIAS DESCOLONIALES

Angélica Valentina Cuesta Casas - Rocío Sosa - Mariela Alonso
Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Artes
Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano (IHAAA)

Resumen

En América Latina, el espacio público es un territorio en disputa. Las sociedades manifiestan que los relatos construidos por la historia moderna/colonial se encuentran en discusión y, a través de estallidos sociales, movilizaciones y acciones de activismo artístico, buscan problematizar la mirada del pasado que se presenta en el espacio público mediante símbolos, imágenes y monumentos que invisibilizan colectivos sociales y construyen imaginarios cargados de nociones racistas, clasistas, sexistas y eurocéntricas.

El espacio se presenta como una constante pugna *en las prácticas de construir, destruir, marcar, borrar y resignificar* el pasado y el futuro (Vannini, 2024) y la lucha y la resistencia se encaminan por la dignificación de las memorias, olvidadas y silenciadas en la historia.

Este trabajo se inscribe en la adscripción a la materia Historia de las Artes Visuales III, de la carrera de Artes Plásticas de la FDA-UNLP y busca exponer de qué modo las ausencias y vacíos subalternos son interpelados por diferentes prácticas, experiencias y acciones iniciadas desde el arte, las cuales contribuyen a generar miradas críticas y descoloniales, en pos de exponer identidades, saberes, conocimientos e imágenes localizadas en una situacionalidad específica en búsqueda de una soberanía artística (Alonso, 2022).

Palabras clave

Arte público, resistencia, memoria, estallido social, descolonialidad.

Introducción

Este trabajo se encuadra en una investigación iniciada en el año 2022 en el marco de la Adscripción a la Cátedra Historia de las Artes Visuales 3 y en el comienzo de los estudios del Doctorado en Artes de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata con el tema "Descolonialidad y soberanía artística: el escrache de monumentos públicos en latinoamérica contra la cultura visual de la colonización". Investigación en la cual desde una mirada feminista y descolonial se analizan distintas experiencias y producciones artísticas que se inscriben en el espacio público y que reivindican la memoria de la diversidad cultural presentes en el contexto latinoamericano.

Es debido a esto que el presente artículo se propone realizar un informe sobre los avances de esta investigación, que ha atravesado por diferentes etapas, cuestionamientos y unidades de análisis. La metodología empleada es la histórico—hermenéutica, en donde se plantea realizar una crítica descolonial del objeto artístico monumental, así como sus representaciones y discursos enmarcados en la modernidad/ colonialidad.

Como hipótesis se propone analizar las miradas críticas del arte que aparecen en el espacio público, como lo son *señalar*, *desmonumentar*, *escrachar y abatir* monumentos públicos así como crear *memoriales populares (Sebastian Vargas, 2021), monumentos performativos* (Mechtild Widrich, 2014)*, monumentos en acción*, *contramonumentos* y *antimonumentos* o realizar acciones desde el activismo artístico y prácticas memoriales. Este tipo de manifestaciones artísticas funcionan como experiencias descoloniales y materializan acciones transformadoras en el sentido que plantea Silvia Rivera Cusicanqui (2015) de *vivencia ch'ixi***,** donde se presentan oposiciones y contradicciones que no buscan sintetizarse, ni hibridarse, pero que persisten y conviven entre sí.

En el desarrollo de este trabajo los principales objetivos consisten en profundizar el análisis de fenómenos artísticos que surgen en diferentes países de latinoamérica, con el fin de debatir y cuestionar los modelos y relatos instalados por la historia moderna, así como visibilizar nuevas subjetividades que contribuyan en la elaboración de una nueva historia que no esté sesgada por un imaginario colonial, sino que cuestione a este mismo en pos de generar identidades, saberes, conocimientos e imágenes localizadas en una situacionalidad específica.

Por otro lado se va a realizar un recorrido por las seis primeras etapas de investigación que ha tenido este trabajo, donde se han analizado casos y experiencias de monumentos y activismo artístico alrededor de diferentes países de latinoamérica como lo son Colombia, Argentina, Chile, Brasil, México, Bolivia y Ecuador.

Se analizan entonces los siguientes monumentos:

- "Monumento a los Héroes" (Angiolo Mazzoni (arquitecto), Ludovico Consorti (escultor), Jaime Vásquez Carrizosa (arquitecto), Emmanuel Fremiet (escultor), 1963, Bogotá, Colombia)
- "Estatua de Gonzalo Jiménez de Quesada" (Juan de Ávalos García ,1960, Bogotá, Colombia);
- "La estatua de Cristóbal Colón", (Arnaldo Zocchi, 1921, Buenos Aires, Argentina)
- "El monumento a Julio Argentino Roca",(Emilio Jacinto Sarguinet, 1941,Bariloche)
- "Monumento a los Andes", (Luis Perlotti, 1941, Buenos Aires, Argentina)
- "La esclavitud", (Francisco Cafferata, 1881, Buenos Aires, Argentina)
- "La cautiva", (Lucio Correa Morales, 1905, Buenos Aires, Argentina)
- "Monumento a Juana Azurduy", (Andrés Zerneri, 2015, Buenos Aires, Argentina)
- "Monumento María Remedios del Valle", (Alexis Minckiewicz y Gisela Kraisman, 2022, Buenos Aires, Argentina)
- "El monumento de Manuel Baquedano" (Virginio Arias (escultor) y Gustavo García (arquitecto),1928, Santiago, Chile);
- "La estatua de Francisco de Aguirre" (Juan Adsuara Ramos, 1952, La Serena, Chile);
- "El monumento a las Bandeiras" (Vítor Brecheret, 1953, São Paulo, Brasil);
- "Estátua de Borba Gato" (Julio Guerra, 1963, Sao Paulo, Brasil).
- "El monumento a La Reina Isabel de Castilla" (Tomás Bañuelos Ramón,1989, Quito, Ecuador)
- "La estatua de Isabel la Católica" (Jaume Otero,1928, La Paz, Bolivia)
- "La estatua de Cristóbal Colón" (Giuseppe Graciosa, 1926, La Paz, Bolivia).

Se toma como marco teórico a autores tales como Silvia Rivera Cusicanqui, Anibal Quijano, María Lugones, Mariela Alonso, Rocio Sosa, Silvia Garcia, Anibal Quijano, Nicolás Casullo, Elsa Flores Ballesteros, Boaventura de Sousa Santos, Daniel Belinche, Adolfo Colombres, entre otros.

Modernidad / Colonialidad como enfoque teórico de análisis

Para la fundamentación de este trabajo se propone hacer una revisión histórica descolonial de la cultura visual de la colonización que se ha implantado en los países de América Latina desde su consolidación como estados nacionales. Se busca dar lugar y visibilizar cómo en dichos territorios hay una disputa simbólica por la soberanía artística, en donde subjetividades, identidades, cuerpos y formas de existencia, silenciados a través del tiempo, son marginados y oprimidos por la historia moderna oficial y la cultura visual de la colonización imperante, sin darle lugar a sus puntos de vista o historias.

Nicolas Casullo (1999) define a la modernidad como una condición de la historia que se empieza a dar en los pensadores y filósofos entre los siglos XVII Y XVIII, como una nueva comprensión del mundo. Para el autor la racionalidad de la modernidad se divide en tres esferas: La cognitiva, la política y la expresada desde el arte y la estética. Adolfo Colombres (2004) analiza el nacimiento de esta estética como una rama de la filosofía que se presenta a sí misma como universal, relativizando, oscureciendo y excluyendo la producción simbólica de la diferencia y la alteridad. El autor señala que el colonialismo actúa en los niveles de la percepción, la sensibilidad y la mentalidad, y habla de la importancia de la creación de una teoría transcultural y transdisciplinaria del arte, ya que esto posibilita que desde la periferia otras culturas construyan un pensamiento visual independiente a partir de sus propias prácticas simbólicas, como una defensa de la agresión colonial.

En este sentido la colonialidad como matriz de poder o como tejido conceptual perdura en las distintas esferas del saber, en el arte, en el conocimiento, en la economía, en la política y en la historia misma. Es decir, perdura como ese tejido conceptual que atraviesa diferentes esferas de lo cultural, y es así que configura formas de ver y comprender el mundo a la vez que nos configura como sujetos. Castro Gómez (2007) afirma que la mirada colonial sobre el mundo obedece a un modelo epistémico desplegado por la modernidad occidental, que denominará “la hybris del punto cero”. Afirma que, tanto en su pensamiento como en sus estructuras, la universidad se inscribe en lo que él llama la estructura triangular de la colonialidad: la colonialidad del ser, la colonialidad del poder y la colonialidad del saber (Quijano, 2014).

Cuando se habla de modernidad-colonialidad no se puede disociar de los términos racismo, clasismo, sexismo y eurocentrismo. Lugones (2008) enfatiza en el concepto de interseccionalidad a la hora de referirse a estas cuestiones en cuanto permite dar cuenta de la inseparabilidad de la imposición colonial con las diferentes formas de dominación/opresión que existen. La autora habla acerca de que desde la expansión del colonialismo europeo la clasificación se impuso en el total de la población y a partir de ahí ha permeado en todas las áreas de la existencia social. Ella argumenta que la colonialidad del poder y la modernidad son fenómenos abarcadores que ordenan las disputas por el control de cada una de las áreas de la existencia. Esta separación categorial distorsiona a los seres y fenómenos sociales que existen en la intersección, refiriendose en especifico al analisis de la violencia y dominación contra las mujeres de color.

Por lo expuesto hasta el momento, generar una crítica descolonial es de gran trascendencia debido a que conlleva un repensar la historia y supone la visibilización de pensamientos y formas de vida otras, en donde estas tengan la libertad de generar sus propias imágenes, símbolos e historias. Flores Ballesteros (2003) sostiene que las modernidades paralelas son construidas en función de lo nacional, lo local y lo regional que ha sido planteado como algo homogéneo, unificado y especializado en un ser nacional. Es decir, una identidad nacional que no da lugar a la diversidad cultural o a la pluralidad local.

En este sentido, es importante recalcar que hay que alejarse de esta visión universalista colonial, y situarnos en nuestros propios territorios, con nuestras propias comunidades, entendiendo que hay una diversidad, heterogeneidad y pluralidad de historias que aún no han sido contempladas.

Tomando en consideración este enfoque teórico de análisis, en los siguientes apartados se desarrollará un recorrido por las etapas de investigación mencionadas en la introducción de este escrito.

Primera etapa: estallido social y abatimientos de monumentos

En la primera etapa de este trabajo se investigó en particular las acciones simbólicas de grupos de activismo artístico desarrolladas durante el estallido social en Colombia a partir del 28 de abril del 2021. Estas intervenciones se centran en acciones que consisten en el abatimiento de los monumentos de próceres colombianos del panteón del siglo XIX, partiendo de la idea de que el acto simbólico de abatir estos monumentos implica reconocer que la historia está influenciada por una mirada colonial, patriarcal, universalista y homogénea.

Para realizar este estudio se analizan los abatimientos realizados sobre dos monumentos, localizados en la ciudad de Bogotá: El monumento a los Héroes y La estatua de Gonzalo Jiménez de Quesada.

Monumento a los Héroes
Foto: María José León Marín

Estatua de Gonzalo Jiménez de Quesada.
Foto: Tomada del Twitter del senador Wilson Arias.

La acción de *abatir*, tradicionalmente alude a la práctica de derribar, tumbar o hacer que algo caiga, y funciona como un acto simbólico de reconocer el colonialismo interno presente en las imágenes en el espacio público, que evidencia un cuestionamiento por parte de la sociedad sobre aquellos relatos impuestos por la historia moderna. Boaventura de Sousa Santos menciona el respecto:

> El colonialismo interno no es sólo ni principalmente una política de Estado, como sucedía durante el colonialismo de ocupación extranjera; es una gramática social muy vasta que atraviesa la sociabilidad, el espacio público y el espacio privado, la cultura, las mentalidades y las subjetividades. Es, en resumen, un modo de vivir y convivir muchas veces compartido por quienes se benefician de él y por los que lo sufren. (Boaventura de Sousa, 2010, p. 15)

En este sentido, y para destacar el valor de la imagen en la lucha por la reconfiguración de la historia desde la heterogeneidad y el reconocimiento de derechos sociales que igualen a todas las personas, Rivera Cusicanqui (2015) plantea que en América Latina hay un enfrentamiento cultural desde que los territorios fueron conquistados en 1532, el colonialismo ha estado

presente desde entonces y hace uso de la palabra encubridora, en donde los discursos velan la realidad y reproducen desigualdades sociales, es así que nos encontramos permanentemente entre lo dicho y lo no dicho, y son los locutores quienes ordenan los imaginarios colectivos. En ese marco las imágenes que circulan en el cotidiano de nuestra sociedad también contribuyen en la fabricación de un imaginario social que invisibiliza subjetividades, identidades, cuerpos y formas de existencia, en la fijeza de implementar una hegemonía visual qué diagrama una política de la mirada.

Al respecto, Quijano sostiene que

> El colonialismo (...) no se trata solamente de una subordinación de las otras culturas respecto de la europea, en una relación exterior. Se trata de una colonización de las otras culturas, aunque sin duda en diferente intensidad y profundidad según los casos. Consiste, en primer término, en una colonización del imaginario de los dominados. Es decir, activa en la interioridad de ese imaginario. En una medida. es parte de él. (Quijano, 1992, p.12)

En este sentido, se puede identificar como ambas producciones fueron diseñadas bajo este discurso, siendo dos obras que surgen con el objetivo de construir un imaginario colectivo de nación colombiana y a partir de esto seleccionar símbolos, próceres, fechas, batallas y relatos que sirvan de constructo para una identidad y una memoria nacional, en donde por un lado se encuentra el Monumento a los héroes como un homenaje a los soldados de la independencia y a la figura de Simón Bolívar y, por el otro, el reconocimiento de un sujeto que es Gonzalo Jimenez de Quesada, como el fundador de un territorio.

En ese aspecto, Mariela Alonso señala que

> Las identidades latinoamericanas ligadas a la consolidación de los estados nacionales formados en el siglo XIX se constituyen a partir del corte brutal con el pasado indígena, un quiebre que define identidades con fecha de fundación, límites territoriales y próceres apropiados, reducidos y recortados de la lucha americana, para liderar un panteón nacional que funde una historia que se escriba hacia el futuro, con la esperanza de ser considerados algún día los más occidentales de los países europeos. (Alonso, 2018, p. 147)

Como menciona Alonso, en Colombia la consolidación del estado nacional, se configuró a partir de la incorporación de la influencia del modelo de estado nación moderno francés, ya que se perciben como valores civilizatorios, la raza blanca como superior y como artífice de todo heroísmo, conocimiento y reconocimiento, mientras que sujetos que también son parte e influyen en el desarrollo de esta historia, tales como campesinos, indígenas, mulatos, mestizos y afros, son dejados de lado. De este modo, sus memorias son confinadas a los márgenes de los estados nacionales, glorificando en su lugar la imagen de jefes militares y sus batallas.

Es por esto que este relato de la historia se cuestiona a partir de los abatimientos, los cuales son efectuados en el marco de un estallido social, por manifestantes de las protestas y por comunidades originarias del territorio, a través de intervenciones artísticas, como son el mural, el graffiti y el esténcil, siguiendo una lógica de apropiación y resignificación. O de acciones concretas como son el quemar, derribar, y realizar prácticas rituales y performativas.

El hecho de que sean otras identidades quienes cuestionan la manera como se ha construido la memoria en el espacio público es una muestra de cómo estos mismos monumentos pueden adquirir un nuevo significado, más relacionado con la resistencia, la soberanía artística y la descolonialidad.

Segunda etapa: La cultura visual de la colonización

En una segunda etapa analizamos monumentos públicos de Argentina realizados también en el siglo XIX por encargo del gobierno nacional a prestigiosos artistas (tales como Luis Perlotti, Francisco Cafferata, Lucio Correa Morales, Arnaldo Zocchi, Emilio Jacinto Sarguinet, entre otros), que atestiguan cómo la cultura visual de la colonización se ha implantado en los países de América Latina desde su consolidación como estados nacionales, y el modo en que diferentes colectivos e identidades han sido representados bajo pilares coloniales, como razas o sujetos inferiores.

Se planteó realizar un análisis descolonial de los siguientes monumentos públicos:

Monumento a los Héroes
Foto: María José León Marín

Estatua de Gonzalo Jiménez de Quesada.
Foto: Tomada del Twitter del senador Wilson Arias.

- “El monumento a los Andes”, (Luis Perlotti, 1941, Ciudad de Buenos Aires);

- “La esclavitud”, (Francisco Cafferata, 1881, Ciudad de Buenos Aires);

- “La cautiva”, (Lucio Correa Morales, 1905, Ciudad de Buenos Aires);

- "La estatua de Cristóbal Colón", (Arnaldo Zocchi, 1921, Ciudad de Buenos Aires);

- “El monumento a Julio Argentino Roca”,(Emilio Jacinto Sarguinet, 1941, Bariloche).

Estas obras contrastan en lo que corresponde a la representación que se le da a algunos personajes sobre otros. Es decir, cómo se enaltece y honra a la figura de los próceres, bajo diferentes ornamentos y elementos visuales a diferencia de las imágenes estereotipadas y subordinadas de alteridades y otras identidades.

El indio, el esclavo y la cautiva, son con frecuencia sujetos sin nombre, retratados desde una mirada ajena, tomando su imagen, en un intento por regular sus cuerpos, retratados bajo la figura de lo exotico, de la barbarie, del sujeto vencido o derrotado.

Daniel Belinche (2010) menciona que esta idea del bárbaro se vincula con la relación entre dominantes y dominados, siendo este último considerado como el otro inferior, donde la civilización y la barbarie son puestos como dos opuestos antagónicos, que justifican acciones civilizatorias o genocidios físicos y culturales. En palabras del autor:

> La civilización describe el estadio de superioridad con que se pretende un grupo respecto de aquel al cual se designa como bárbaro. Las opciones con las que los civilizados operan con los bárbaros son, al menos dos: convertirlos en mano de obra o matarlos, si es que aquellos dan pelea. (Belinche, 2010, p. 13).

El monumento a los Andes y el monumento a Julio Argentino Roca se realizaron en el mismo año, pero ambos reflejan un posicionamiento ideológico distinto. Mientras que en uno se realiza un homenaje a los pueblos originarios de los Andes argentinos, en el otro se honra la figura del principal responsable de una matanza indígena bajo una lógica de eliminación (Wolfe, 2006).

Estas obras hacen que surja la pregunta sobre cuáles son las imágenes que buscan ser implantadas en nuestros territorios y cuales quieren ser borradas, porque existen monumentos como el de Julio Argentino Roca, que siguen presentes a pesar de los muchos escraches e intervenciones en su contra, y otros son eliminados de la forma más rápida posible como el monumento a Maria Remedios del Valle. Esta última obra fue inaugurada el 8 de noviembre de 2022 y reducida a cenizas el 1 de septiembre del 2023, no alcanzando a estar ni siquiera un año en el espacio público.

¿Qué significa una imagen puesta sobre otra? y ¿por qué estas pueden ser consideradas tan peligrosas al grado de querer borrarlas de la historia?. Se borra, se omite, se excluye y se silencia a aquello que no forma parte de la homogeneidad construida en imágenes, esa idea de la Argentina blanca, racista, colonial y patriarcal.

Tercera etapa: Activismo artístico

En una tercera etapa estudiamos acciones de activismo artístico (Longoni, 2014) desarrolladas en el marco de los estallidos sociales acontecidos en 2019 en Chile, Colombia, Ecuador y Bolivia, producidos por colectivos indígenas, feministas y antirracistas. Acciones que aparecen como símbolos de resistencia, de un despertar político y epistémico, y reactivando formas propias de las prácticas de la tradición de activismos artísticos en el contexto latinoamericano. El aspecto distintivo de estas prácticas se evidencia en el cuestionamiento y ruptura de los imaginarios construidos por la modernidad/colonialidad por parte de un colectivo heterogéneo entrelazado por distintas marcas de sujeción colonial.

" El violador eres tú" colectivo feminista las tesis, 2019, Valparaíso, Chile

Se analizan entre otras, las siguientes acciones de activismo artístico:

- “Mural Grito de la memoria” (Pavel Eguez, 2019, Quito, Ecuador)
- “Mujeres en el paro” (Paola Paredes, 2019, Ecuador)
- “Evict the road” (Dario Caiza, 2019, Quito, Ecuador)
- " El violador eres tú" colectivo feminista las tesis, 2019, Valparaíso, Chile)
- "Estado de Rebeldía I, II y III (Serie)" (Yeguada latinoamericana, 2019, Santiago, Chile)

América Latina es un territorio fracturado por la violencia, desde la colonización han aparecido y se han articulado procesos de aniquilamiento represivo, guerras civiles, genocidios y terrorismo de estado (Feierstein, 2009). De este modo, se han perpetuado en las formas de accionar de dichos estados diferentes tipos de violencias, tanto físicas como simbólicas. Es así como el activismo artístico o artivismo[1] (Corvalán, 2023) aparece como un medio que permite resistir y luchar contra esas violencias, a través de diferentes acciones performativas colectivas con fuertes cargas simbólicas.

Dichos acontecimientos repercuten en la construcción de la memoria de las diversidades culturales étnico-raciales, las disidencias sexogénericas y las clases populares del continente, quienes han tomado el arte como una herramienta política que sirva para la resistencia y la denuncia, en busca de la transformación social (Sosa y Garcia, 2016). Por lo tanto, el artivismo aparece como un accionar que materializa dichos reclamos, restaurando imágenes críticas que desenmascaran las formas de colonialismo contemporáneo (Rivera Cusicanqui, 2015).

Las protestas y los estallidos sociales de 2019 vienen marcando la coyuntura política latinoamericana. Miguel Alfonso Bouhaben y Javier Campo (2022) dicen:

> En Colombia, Ecuador o Chile se multiplicaron las huelgas, paros y marchas multitudinarias contra los paquetazos decretados por los gobiernos neoliberales y contra las prácticas económicas diseñadas por el Fondo Monetario Internacional las movilizaciones políticas, la salida a las calles aunque acompañadas cada vez más por el accionar más o menos organizado desde las redes sociales, es algo que identifica el accionar político popular de América Latina. Y con «popular» no queremos significar que siempre se trate de un pueblo mayoritario en acción y contrahegemónico, también las derechas, la revolución de «las Pititas» en Bolivia o las manifestaciones anticuarentena realizadas en las fechas patrias en la Argentina durante 2020, son algunos de los posibles ejemplos. (p. 7)

Como mencionan Bouhaben y Campo, estas manifestaciones son el resultado de reclamos sociales efectuados por la ciudadanía sobre sus gobiernos, pero que a la vez dejan entrever reclamos históricos aún no resueltos. De este modo, colectivos y sujetos consiguen poner en diálogo problemáticas que deben ser visibilizadas, y esto lo hacen a través de diferentes prácticas, acciones, poéticas y lenguajes iniciados desde el arte, que buscan incitar a la transformación social y la superación de los discursos de poder establecidos. En tal sentido, Jacques Rancière plantea que "un pueblo crea un poema, un poema crea un pueblo" (2009, p. 71).

A la luz de estos casos, es posible comprender el modo en que a través del arte y del activismo se construyen poéticas que incitan a los pueblos a cuestionarse a sí mismos y a los imaginarios construidos por la historia moderna. A partir de reclamos, denuncias y problemáticas surgen producciones artísticas, las cuales a su vez incitan a la creación de miradas críticas, descoloniales y transformadoras por parte de la sociedad.

Cuarta etapa: El escrache y la soberanía artística

En la cuarta etapa de la investigación se analiza el escrache de monumentos públicos como un fenómeno cultural. Desde ese punto de vista, dentro de los casos abordados (Argentina, Chile, Brasil y Colombia) se identifica una disputa simbólica por la soberanía artística en contra de la cultura visual de la colonización, en pos de visibilizar nuevas subjetividades, silenciadas a través del tiempo, y con esto sus memorias y sus historias.

Se analizan entonces los siguientes monumentos:

1 "modos conceptuales, críticos y sensibles de representación de las violencias desde las prácticas artísticas y como resistencia a aquellas"(Corvalán, 2023, p. 6)

- "Monumento a los Héroes" (Angiolo Mazzoni (arquitecto), Ludovico Consorti (escultor), Jaime Vásquez Carrizosa (arquitecto), Emmanuel Fremiet (escultor), 1963, Bogotá, Colombia)
- "Estatua de Gonzalo Jiménez de Quesada" (Juan de Ávalos García ,1960, Bogotá, Colombia);
- "La estatua de Cristóbal Colón", (Arnaldo Zocchi, 1921, Buenos Aires, Argentina)
- “El monumento a Julio Argentino Roca”,(Emilio Jacinto Sarguinet, 1941,Bariloche, Argentina);
- "El monumento de Manuel Baquedano" (Virginio Arias (escultor) y Gustavo García (arquitecto),1928, Santiago, Chile);
- “La estatua de Francisco de Aguirre” (Juan Adsuara Ramos, 1952, La Serena, Chile);
- "El Monumento a las Bandeiras" (Vítor Brecheret, 1953, São Paulo, Brasil);
- "Estátua de Borba Gato" (Júlio Guerra, 1963, São Paulo, Brasil).

El escrache en contraposición con el vandalismo o los actos de odio, es un tipo de manifestación que busca reivindicar o denunciar algo en particular. Rocio Sosa y Silvia Garcia (2016) lo ubican como una práctica artística de denuncia social con una doble dimensión: discursiva y productiva, capaz de transformar condiciones sociales. Las autoras lo definen como un acto que vislumbra lo oculto, visibilizando una problemática en particular y del mismo modo aportando para generar un cambio o una transformación del contexto o situación social.

En este sentido, es que a través del arte público, del activismo artístico y del escrache se busca manifestar la falta de representatividad que tienen diferentes colectivos socio-culturales en el imaginario nacional, en contraste con las imágenes que son difundidas y circulan en la cotidianidad y en el espacio público. Monumentos y estatuas históricas se cobijan bajo la figura de arte tradicional aurático, por lo cual intentan situarse como intocables o incuestionables. Sin embargo, a través del escrache es posible indagar, criticar y sacar a la luz historias diferentes que no son parte del imaginario colectivo de dichos países.

Quinta etapa: De la historia a la memoria

En una quinta etapa se analizan señalamientos artísticos que surgen como anclajes materiales de la memoria y la reparación simbólica de comunidades en Colombia y Argentina. Con el objetivo de visibilizar de qué modo estas obras funcionan en oposición a los monumentos históricos legitimadores del relato histórico moderno. Estos señalamientos aparecen en el espacio público como territorios vivos para la memoria, la verdad, la justicia, la reparación y la no repetición, y se posicionan en contra de posturas negacionistas que apuntan hacia el olvido y la impunidad.

Se analizan para ello las siguientes obras:

- "Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado", de Estudio Baudizzone, Parque de la Memoria, Buenos Aires, Argentina;
- “Mural Homenaje a las Abuelas de Plaza de Mayo”, de Colectivo BLEE, Tono Cruz, Giuliana Conte y Càtedra de Muralismo y Arte Pùblico Monumental de la Facultad de Artes de la UNLP, La Plata, Provincia de Buenos Aires, Argentina;
- "Contramonumento Fragmentos", de Doris Salcedo, Bogotá, Colombia;
- “Un Monumento Posible”, proyecto de monumento presentado por el colectivo Madres de Soacha (MAFAPO), Soacha, Bogotá, Colombia.

La noción de *monumento histórico* aparece en América Latina en el siglo XIX como una invención de la modernidad occidental (Andruchow, Dubois, 2022) y alude a producciones que se caracterizan por ser formas de arte que pretenden honrar y conmemorar hechos, escenas y personajes en imágenes ubicadas en el espacio público. Este modelo de arte colonial llega a nuestro continente por medio de obras que buscan registrar y legitimar la nueva nacionalidad de los incipientes estados independientes. De este modo, los monumentos se adhieren al relato histórico que se enmarca en el sistema moderno colonial y, por lo tanto, son obras que construyen imaginarios en función de instaurar una historia oficial, dentro del esquema mundial capitalista, e instalando modernidades periféricas (Escobar, 1998).

Respecto del tema, Mariela Alonso y Rocio Sosa (2024) indican que la idea de historia como una ciencia se consolida en la modernidad del siglo XIX, en tanto a partir del análisis científico se configura un relato que implica una construcción discursiva y simbólica sustentada en hechos, testimonios, pruebas materiales y documentos, pero también construida con el fin de dar sentido al presente y proyectarse hacia el futuro. Es decir, un relato histórico se sostiene en diferentes soportes materiales y simbólicos que refuerzan un discurso en particular.

En este sentido, los monumentos históricos afianzan esta historia a través de símbolos, signos e imágenes que transmiten sentidos múltiples, donde se incluye y se excluye a la vez, se muestra y se oculta. En otras palabras, al mismo tiempo que los monumentos hacen visibles determinadas ideas, invisibilizan o cancelan muchas otras. De esta manera, mediante la historia como relato y de los monumentos como materializaciones de ideas se fundamenta un recorte de los hechos del pasado que procura incidir en el futuro y en cómo se debe estudiar y recordar dichos acontecimientos (Alonso, 2018).

En oposición al monumento es que aparecen nuevas formas de arte que realizan una crítica con y a través de las imágenes en el espacio público. Teorías, categorías, ideas y acciones, demuestran cómo con el transcurso del tiempo se problematizan cada día más los símbolos o insignias que prepondera la historia oficial. Más aún si estos están situados en el espacio público como señalamientos de una identidad latinoamericana inscrita en el concepto de una única historia y no de memorias heterogéneas. Señalar los *monumentos incómodos*, iniciar acciones para *desmonumentar*, *escrachar y abatir*, a la vez de crear *memoriales populares, monumentos performativos, monumentos en acción, contramonumentos* y *antimonumentos*, se vuelven operaciones que buscan trascender a la idea de una historia moderna colonial y una memoria para dar lugar a múltiples memorias. Un giro que modifique las formas de producción de identidad mediante la construcción colectiva del arte público y de las imágenes que habitan nuestras calles, desarticulando los relatos establecidos como verdaderos.

Sexta etapa: Contranarrativas del monumento histórico

En esta etapa, el interés está en dar visibilidad a prácticas artísticas de memoria de comunidades indígenas y afrodescendientes en el territorio colombiano que funcionan como acciones descoloniales y de resistencia respecto de sus culturas, orígenes y tradiciones a la vez que se consolidan como contra narrativas de las formas de arte tradicionales de la modernidad/colonialidad. En este marco se reivindica la práctica ancestral producida por la comunidad *Muisca* de la Región Andina (Díaz et al, 2019), llamada *La Caminata Sagrada de Baqata* en el marco del rito *correr la tierra y* la construcción del memorial *Archivo y monumento Temístocles Machado: por la defensa del territorio de Buenaventura* (Angulo, 2021), realizado y sostenido por el Grupo Archivo y Memoria de la Comuna 6, Buenaventura, Valle del Cauca, Región Pacifico.

La pregunta sobre cuáles son los rasgos artísticos propios de las sociedades latinoamericanas, y más en lo que respecta a cómo construyen memoria ciertas comunidades a pesar de las múltiples violencias ejercidas en su contra, lleva al análisis e investigación de expresiones y prácticas como son las prácticas de memoria, que permite a cada pueblo conocerse a sí mismo, a sus tradiciones e historias. El cuerpo, los rituales, los mitos, los signos, símbolos, el lenguaje y la

historia oral, aparecen como objetos centrales para la fundamentación de universos simbólicos, cosmovisiones, culturas e identidades.

Monumento Temístocles Machado: por la defensa del territorio de Buenaventura
"Grupo Archivo y Memoria de la Comuna 6, Buenaventura,
Valle del Cauca, Región Pacifico.

Sobre el rito y el mito Colombres (2004) sostiene:

> Mientras el mito se desenvuelve en el espacio de lo imaginario, el rito se verifica en el espacio físico: es acción y por lo tanto pasible de observación (...) Lo fundamental en él está conformado por la expresión corporal, por el gesto y el movimiento. Es decir, por una exteriorización del pensamiento (...) Se puede decir que es un símbolo realizado en el tiempo que intenta restablecer la unidad de la vida. (p. 51)

Recuperar este tipo de prácticas y manifestaciones significa el sostenimiento y la permanencia de comunidades y sujetos, donde se muestran las formas de arte de pueblos originarios de la región. Estos, a su vez, aparecen como medios y modos de resistencia y re-existencia contra el relato de la modernidad/colonialidad que los invisibiliza y que categoriza a ellos y a sus producciones artísticas y prácticas simbólicas como inferiores y primitivas.

La necesidad de descolonizar la mirada implica la revisión crítica de la historia, de los héroes, de la tradición popular, y de los monumentos históricos. En ese camino los abatimientos, escraches, contramonumentos, entre otras acciones, surgen como experiencias descoloniales, que incitan a la revisión crítica de las imágenes y que cuestionan a aquellas formas de arte representativas de una única identidad nacional, que plantea a la historia como algo homogéneo, donde sujetos, identidades y colectivos sociales son invisibilizados. Es decir, permite cuestionar esas representaciones que se han dado históricamente de comunidades y poblaciones, a la vez que visibiliza la diversidad y pluriculturalidad local presente en los territorios latinoamericanos, la cual está registrada en nuestra cultura visual (Mirzoeff, 2003) por una única mirada excluyente, homogénea y colonial.

Conclusión

El arte se establece como una herramienta de comunicación política que visibiliza luchas y resistencias enmarcadas en esas experiencias, en las cuales es posible indagar, criticar y sacar a la luz historias diferentes que no son parte de la memoria colectiva. Magdalena Pérez Balbi (2021) al abordar las prácticas artísticas que generan cruces entre arte y política afirma que "lo político-crítico de una obra o práctica artística depende de condiciones contextuales y emplazamientos, de marcos y fronteras con los que discute y entre los que discurre" (p. 150). Con esto se advierte

de la importancia de pensar estas prácticas, como manifestaciones situadas, que generan sus propios debates y se inscriben bajo problemáticas particulares, ligadas a luchas, resistencias, cuerpos y comunidades específicas.

En conclusión, es importante recalcar que la historia moderna oficial nace como un relato, que pretende ordenar hechos del pasado, que se fundamenta en una matriz de poder como es la modernidad / colonialidad. A este relato se opone la idea de múltiples memorias que incitan a la acción y movilización para conformar visiones múltiples.

Producciones artísticas inscritas en el espacio público adquieren un mayor alcance y una mayor incidencia en los espectadores. La idea de construir territorios de memorias junto a prácticas artísticas implica establecer diálogos sobre la soberanía artística en pos de producir nuestras propias imágenes, discutirlas y construirlas desde lo colectivo y comunitario.

Referencias bibliográficas

- Alonso, M., Sosa, R. (2018) "La escultura en el río de la plata: del monumento público al objeto abstracto", en: *Figuraciones de una modernidad descentrada. Derivas sobre algunos temas de las artes visuales en América Latina y Europa (1850-1950)* en: EDULP, disponible en: http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/69402
- Alonso, M. (2022) "Aportes a un análisis crítico y descolonial de la soberanía artística en Argentina", en: Plurentes Artes y Letras, Revista del Bachillerato de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata, ISSN: 1853-6212, disponible en: https://revistas.unlp.edu.ar/PLR/article/view/14295
- Alonso, M. y Sosa, R. (2024) "La experiencia de la modernidad", en: Alonso, M. y Sosa, R. Comp. (2024) *Miradas críticas de la colonialidad. Las artes visuales en América Latina y Europa (1780-1950)* (en imprenta)

  https://blogs.ead.unlp.edu.ar/visuales3/files/2023/12/2024-La-experiencia-de-la-modernidad-Alonso-M-y-Sosa-R.pdf
- Andruchow, M. Dubois, P. (2022) Los otros monumentos. Un intento contemporáneo de resistir al olvido. Aletheia, 13 (25), e137. En Memoria Académica

  https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.15243/pr.15243.pdf
- Angulo Liliana. Castañeda David. (2021) ¡El pueblo no se rinde, carajo! Archivo y monumento Temístocles Machado: por la defensa del territorio de Buenaventura, Revista Terremoto. Disponible en: https://terremoto.mx/revista/el-pueblo-no-se-rinde-carajo-archivo-y-monumento-temistocles-machado-por-la-defensa-del-territorio-de-buenaventura/
- Bayer, Osvaldo. (2010) Desmonumentar. En: Página 12.

  https://www.pagina12.com.ar/diario/contratapa/13-145745-2010-05-16.html
- Belinche, Daniel. (2010) "América, la tierra donde sopla el viento" en La Puerta, Publicación de Arte y Diseño No 4, La Plata, Secretaría de Publicaciones y Posgrado de la Facultad de Bellas Artes de la UNLP.

  https://drive.google.com/file/d/17r1fITPwLM-P7B2y-2utetScOTVNwOve/view
- Boaventura De Sousa, Santos (2010): "Descolonizar el saber, reinventar el poder". Montevideo, Trilce.

  https://drive.google.com/file/d/10N6-AhO4qvG0rxue8A8RljwhFcWCgxbE/view
- Bouhaben Alfonso. Campo, Javier. (2022) Nuevas perspectivas, nuevas denuncias. Visualidades del activismo contemporáneo en América Latina, Guayaquil. https://www.google.com/url?sa=t&source=web&rct=j&opi=89978449&url=https://www.arte.unicen.edu.ar/artepublicaciones/libros/nuevas-perspectivas-nuevas-denuncias.pdf&ved=2ahUKEwiswbPnk_OGAxXZqZUCHXI9AnUQFnoECA8QAQ&usg=AOvVaw2fwFydy4x3quH9_ltlvIyF
- Castro Gómez, S., Grosfoguel, R. (Eds.). (2007). *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Disponible en http://www.unsa.edu.ar/histocat/hamoderna/grosfoguelcastrogomez.pdf
- Casullo, N. (1999) La modernidad como autorreflexión, en *Itinerarios de la modernidad*. Buenos aires, EUDEBA.

  https://drive.google.com/file/d/1wZCt6f01sdI6kBL_QPSkm4D-EMnJEQHj/view
- Colombres, Adolfo (2004). Hacia una teoría americana del arte, en http://www.kaleidoscopio.com.ar/fs_files/user_img/textos_antropologia_cultural/COLOMBRES_Prologo_Hacia-una-teoria-americana-del-arte.pdf

- Corvalán, K. (2023). Volverse barro: Prácticas Artísticas Contemporáneas en Territorio, Victoria Entre Ríos. Artivismos, performance y artes vitales. Heterotopías, 6(11), 1-16. https://revistas.unc.edu.ar/index.php/heterotopias/article/view/41659
- Cuesta Casas, Valentina y Alonso, Mariela (2022) : "Estatuas abatidas en Colombia (2021): Un acto descolonial que reivindica la memoria de los pueblos" en: Segundo Simposio Internacional de Arte y Descolonialidad América Herida. Diálogos, producciones y debates, Mesa 1: Prácticas artísticas descoloniales. https://youtu.be/PEfE0fcqhNA
- Cuesta Casas, Valentina y ALONSO, Mariela (2023): "Activismo artístico: Arte, política y memoria en el espacio público. Resistencias colectivas de los pueblos del Sur" en: Tercer Simposio Internacional de Arte y Descolonialidad América Herida. Diálogos, producciones y debates, Mesa 8: Arte, memoria y exclusión en los usos del pasado. https://textosafda.files.wordpress.com/2023/12/3siad-mesa-8-cuesta-casas-_-alonso.pdf
- Cuesta Casas, Valentina (IHAAA, FDA, UNLP) (2023): "Reconstruir la memoria en el espacio público. Aportes de monumentos y activismos a una política emancipadora de la mirada", en: 2° Congreso Internacional de Enseñanza y Producción de las Artes en América Latina. Proyecto América Herida. Aportes de la descolonialidad en la producción de textos.https://congresos.unlp.edu.ar/ciepaal/
- Diaz R, P.A., Ruiz Á, P.A., Rodríguez M, Á.M. y Cabrera L, A.M. (2019). Saberes propios, resistencia y procesos de recuperación de memoria histórica en la comunidad *Muisca* de la ciudad de Bogotá, NOVUM, 2(9), 87 - 101. Disponible en: https://revistas.unal.edu.co/index.php/novum/article/view/78813
- Diaz Tovar, Alfonso. Ovalle, Lilian Paola (2018). *Antimonumentos. Espacio público, memoria y duelo social en México. Aletheia, 8 (16). En memoria Académica*.

  https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.8710/pr.8710.pdf
- Escobar, T. (1998), "Notas sobre la modernidad artística en el cono Sur: el caso paraguayo" en: *Las otras modernidades*; p.1 a 16. Asunción,disponible en: https://www.esteticas.unam.mx/edartedal/PDF/Queretaro/complets/TicioEscobar.PDF
- Feierstein, D. (2009). "Guerra, genocidio, violencia política y sistema concentracionario en América Latina" en *Terrorismo de Estado y Genocidio en América Latina*. Buenos Aires: Prometeo Libros.

  https://perio.unlp.edu.ar/catedras/wp-content/uploads/sites/12/2022/01/feierstein-guerra-genocidio-violencia-polc3adtica-y-sistema-concentracionario-en-amc3a9rica-latina.pdf
- Flores Ballesteros, E. (2003) "Lo nacional, lo local, lo regional en el Arte Latinoamericano: de la modernidad a la globalización y la antiglobalización", en: Revista *Huellas n° 3(3). 31-44.* Facultad de Filosofía y Letras, Mendoza, Argentina, disponible en: http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/2969
- Longoni, A. (2014). Vanguardia y revolucion. Arte e izquierdas en la Argentina de los sesenta-setenta. Buenos Aires: Ariel.

  https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=387052690025
- Lugones, M. (2008). *Colonialidad y Género, d*isponible en https://www.revistatabularasa.org/numero-9/05lugones.pdf
- Mechtild Widrich, (2014). Performative Monuments. The Rematerialisation of Public Art. Manchester University Press. https://www.academia.edu/1134169/Mechtild_Widrich_Performative_Monuments_The_Rematerialisation_of_Public_Art_Introduction_Manchester_UP_2014_
- Mirzoeff , N. (2003). *Una introducción a la Cultura Visual*. Buenos Aires, Paidós, disponible en: http://www.martinezsilva.com/uam/NicolasMirzoeff.pdf

- Mora, Patricio. Novoa, Magdalena. Manriquez, Roberto. Oettinger, Barbara. (2020) Monumentos Incómodos. En: Revista de Arte Contemporáneo Artishock. https://artishockrevista.com/2020/07/05/monumentos-incomodos/
- Pérez Balbi, Magdalena (2021). "¿Puede la historia del arte contener al activismo? *Una mirada desde prácticas y teorías locales"* en: Congreso Internacional: La Constitución de las Disciplinas Artísticas. Formaciones e Instituciones (La Plata, 14 y 15 de noviembre de 2019).

  https://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/160350
- Quijano, Anibal (1992): *Colonialidad* y *modernidad/racionalidad*. Perú Indígena, 13 (29), pp. 11-20.

  https://www.google.com/url?sa=t&source=web&rct=j&opi=89978449&url=https://www.lavaca.org/wp-content/uploads/2016/04/quijano.pdf&ved=2ahUKEwijrO-7tu6GAxVWrZUCHdCcDWsQFnoECBwQAQ&usg=AOvVaw3XsmejB9o7W2A2_PtO490k
- Quijano, Aníbal (2014) Colonialidad del poder y clasificación social. Buenos aires, CLACSO.

  http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20140506032333/eje1-7.pdf
- Ranciere, Jacques, (2009), “La palabra muda: Ensayo sobre las contradicciones de la literatura”, Buenos Aires, Eterna Cadencia Editora,.
- https://drive.google.com/file/d/1AkEeqXRKqtYylpRDaft77qnN8wiDwboV/view
- Rivera Cusicanqui, S. (2015). *Sociología de la imagen: miradas ch'ixi desde la historia andina. Buenos Aires*, Tinta Limón, Disponible en https://www.professores.uff.br/ricardobasbaum/wp-content/uploads/sites/164/2020/09/Cusicanqui_Sociolog%c3%ada-de-la-imagen-Miradas-ch%e2%80%99ixi-desde-la-historia-andina.pdf
- Sosa,R., García, S. (2016). "El escrache como prácticas artísticas de denuncia social. Un análisis sobre las experiencias de HIJOS y el GAC. Argentina", *Actas de la II JEIDAP*, FDA, UNLP, disponible en: http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/56006/Documento_completo.pdf-PDFA.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Vannini, Margarita (2024). Clase 10. La Revolución sandinista y los conflictos de memoria en el espacio público, 1979-2018. [Material de clase]. Seminario Espacio y Memoria: aproximaciones a los pasados de violencia política en América latina, CLACSO.https://www.clacso.org/espacio-y-memoria-pasados-de-violencia-politica-en-america-latina-2/
- Vargas, Sebastián. (2021) “Memoriales populares: memoria, duelo y justicia en el espacio público”. El Espectador. https://www.elespectador.com/el-magazin-cultural/memoriales-populares-memoria-duelo-y-la-justicia-en-el-espacio-publico/
- Wolfe, P. (2006). Settler colonialism and the elimination of the native. Journal of Genocide Research, 8(4), 387-409.https://kooriweb.org/foley/resources/pdfs/89.pdf
- Young, J. (2000). “Cuando las piedras hablan”. *Puentes*, (1). 80-93. Comisión provincial por la memoria. https://www.comisionporlamemoria.org/archivos/puentes/01puentes.pdf

REPRESENTACIONES PICTÓRICAS DEL TEXTIL EN MARÍA DE OBLIGADO Y ANTONIO BERNI: CONSTRUCCIÓN DE UNA IDENTIDAD EN LOS MÁRGENES DEL ARTE ARGENTINO DEL SIGLO XX DESDE UNA MIRADA DESCOLONIAL Y FEMINISTA

Estefanía Ferrari - Rocío Sosa - Mariela Alonso

Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Artes

Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano (IHAAA)

Resumen

El presente trabajo propone un acercamiento a la iconografía identitaria de las trabajadoras textiles en la Argentina de comienzos de siglo XX a partir del análisis de obras de María de Obligado y Antonio Berni desde una mirada descolonial, situada y feminista, con el fin considerar su construccion y los aportes de la representación iconográfica de la obra y del rol social de las mujeres asociadas históricamente al textil, en especial, la mujer costurera, tejedora e hilandera.

Esta ponencia se inscribe en la adscripción a la materia Historia de las Artes Visuales III, de la carrera de Artes Plásticas de la FDA-UNLP y su propósito es dar lugar y visibilizar subjetividades, identidades y formas de existencia silenciadas a través del tiempo, expresadas mediante el textil como potente matriz de disputa poética, performativa y contradictoria.

En esta línea, la mirada descolonial resulta una herramienta adecuada de análisis en tanto permite reinterpretar experiencias artísticas que operan como forma de resistencia a las persistencias coloniales como medio de control de la subjetividad.

Palabras clave

Descolonialidad, textil, mujer trabajadora, identidad visual, arte rioplatense.

Introducción

Este trabajo pretende poner a la luz la problemática que existe en una práctica que no nos es ajena. Hablar de textiles implica pensar en casi todo lo que se encuentra a nuestro alrededor. Los tejidos y las telas forman parte de nuestro cotidiano desde que nacemos y, aún más, desde tiempos prehistóricos. Las telas con las que nos vestimos a diario, las decoraciones de nuestros espacios, incluso las cunas de sábanas donde dormimos cada día, nos rodean y sumergen en tejidos, tramas y fibras sin que atendamos por completo a su gran importancia en nuestra vida.

Aunque resulte difícil notarlo, el textil está presente en el lenguaje plástico y podría presentarse en una misma condición de importancia que el estudio de la forma, la técnica y otros atributos que hacen a la obra y su contexto. Por ejemplo, pinturas como *Interior federal* (1845) de Cayetano Descalzi, en la que una mujer se desprende de las ropas unitarias para vestirse con los colores federales (bajo la mirada protectora del retrato público del Gobernador) atestigua la asimilación de un nuevo proyecto político que glorifica la figura del *Restaurador*, dice Mariela Alonso (2015). En este interior, Rosas (su retrato) se cuela no sólo en el ámbito privado, sino en el espacio íntimo dentro del espacio privado (el *boudoir* o tocador, reservado a las mujeres). Pero ello significó que, en el ingreso de su imagen, se introduzcan también formas de vestir o colores a utilizar (rojo punzó). Los textiles han sabido denotar de una manera silenciosa. Las prendas

con las que visten los personajes, los colores de los géneros (tipos de telas), hablan en silencio y repercuten en la narración. Podemos diferenciar, incluso, posturas políticas, tendencias de época, movimientos y estatus social.

Sin embargo, hacer una lectura no lineal, desde la complejidad de la trama histórica de lo que significa el textil, supone encontrar nudos, agujeros y zurcidos que emparchan huecos de un pilar desprotegido y olvidado. En ese sentido, cabe la reflexión sobre ¿qué lenguaje construyen los hilos, torsiones, puntadas, tintes y de qué manera podrían aportar otra mirada de la historia?, ¿qué tramas se hacen necesarias para leerla y configurar una identidad?, ¿qué ocurre con la iconografía identitaria de la mujer trabajadora textil?

La abundante oferta de imágenes de trabajadores urbanos o rurales, del hambre y el cansancio, encuentran su lugar en las fábricas, en los puertos, en las labores toscas y pesadas como la metalurgia o el campo. Pero son pocas las que atienden a un trabajo en torno a la industria textil o al trabajo del textil artesanal de confección casera, vinculados a las tareas de costura, tejido y remendado, por ejemplo. Tal vez el tinte minucioso y solitario de estas últimas no hayan sido tema central para los realismos sociales que se concentraron en retratar imágenes colectivas del mundo del trabajo en las que se exponga la fuerza de una clase en lugar de protagonistas individuales.

Algunos autores deciden poner en valor las producciones iconográficas realizadas en América Latina como productos importados cegados por un falso universalismo. Muchos de nuestros artistas crearon aquí como si fueran europeos o norteamericanos, dice Adolfo Colombres (2004), como si no pertenecieran a un mundo dominado sino a las metrópolis que regulan las modas. Aspecto que ocasionó, según el autor, el empobrecimiento de sus obras segregándolas de una autenticidad universal.

Estas imágenes, importadas y/o mediadas por otras epistemes, configuraron un imaginario que iría completando la identidad de lo local, lo regional y lo nacional. Unos “otros”, como propone Rita Segato (2012), que se presentaron en condición de problema, surgieron apartados y descentrados de la idea de lo nacional. En este contexto enmarcado en la construcción de Estados-Nación, el advenimiento de técnicas y disciplinas que no terminaban por definirse o encontrar un lugar propio en los lineamientos del canon artístico tradicional, como lo es el textil, fueron partícipe de una realidad fragmentada y dieron voz (e imagen) a las experiencias y expresiones de identidades segregadas. Una narración contada por distintas voces y otros ojos que estaban allí y nadie había puesto atención.

Sin embargo, es importante comprender que esta condición de no-lugar (de disciplinas, técnicas, identidades, voces, ritmos de vida, entre otras) interroga la falta de una imagen simbólica que construya la idea de un imaginario colectivo. Esta condición de no-imagen, la falta de iconografía, pone en riesgo la construcción de una identidad textil. La subordicación de prácticas como el grabado o el textil, la no inserción en el marco del canon, implica una carencia de la iconografía identitaria. Una falta de representación -de imagen, forma o figura-, un velamiento, supone un vaciamiento de un conjunto de rasgos propios de un individuo o de una colectividad que la caracteriza. Es decir, la alteridad queda despojada de identidad.

En torno a esas preocupaciones, Alcira Argumedo (1993) se pregunta acerca del potencial teórico inmerso en las experiencias históricas y en las fuentes culturales de las clases sometidas, lo que implica reconocer la legitimidad de las concepciones y los valores contenidos en las memorias sociales que, en el transcurso de la historia fueron procesando la visión de los vencidos y olvidados. Sin embargo, sería difícil comprender esta narrativa desentendida de los lineamientos hegemónicos. La homogeneidad que estos adquieren y desde la que se pretendió hacer llegar la historia configuró una idea de lo latinoamericano desde el exotismo y la curiosidad. Elemento que perdura en nuestro imaginario.

La historia de América Latina se construye a partir de la disparidad y los opuestos, que convergen y conviven en sincronía. Aún existen autores que se preguntan por lo latinoamericano para tratar de dilucidar qué caracteriza propiamente la identidad de este complejo territorio cargado de tensiones.

Por su parte, Quijano (2014) propone que la colonialidad supuso una matriz de dominio que sentó sus bases en las distintas esferas del poder, del saber y del ser, estableciendo una *heterarquía* que implica, además, la naturalización de modelos eurocéntricos hegemónicos. Se expandió como un tejido conceptual que perdura en las distintas esferas configurando y ocultando formas específicas de comprender, a la vez que nos estructura como sujetos. Este talante que nos es dado como un velo invisible, repercute en los eslabones que se encuentran inmersos en nuestro cotidiano. Su accionar no es ajeno ni a la economía ni a la política, como es sabido, pero tampoco al arte ni a la historia. Es por esto que resulta importante la revisión crítica de los vínculos entre visualidad y colonialidad en tanto, como menciona Joaquín Barriendos (2009), la modernidad/colonialidad persiste en las epistemologías y estéticas periféricas, donde se pretende occidentalizar y re-centrar a partir de la construcción territorial de identidades y del proceso de internacionalización del arte. Para superar esa mirada estereotipante y jerárquica de prácticas y saberes propios, es necesario entender, percibir y desarticular esa matriz colonial.

Por consiguiente, retomar la historia de Argentina desde una mirada descolonial, situada y feminista, supone desvelar otras identidades, expresiones y ritmos invisibilizados en la latente narración; a través de la intervención del relato oficial y, con ello, del material (documentos, obras, imágenes, en definitiva el archivo-nación) sobre el que se asienta. Es decir, desde otro acercamiento al pasado que ponga en cuestión las estrategias de construcción y selección naturalizadas en la historia oficial, pero centrando la atención en lo ausente. En definitiva, en el *silencio* (Añon y Rufer, 2018). Así, una lectura a contrapelo posibilita la emergencia de otros acontecimientos, objetos y fuentes que se encuentran aún a las sombras de un relato establecido.

La consolidación de los estados nacionales realizada durante el siglo XIX, tuvo como objetivo marcar un corte respecto tanto del pasado indígena como del hispanista y colonial, y también crear una identidad de cara al futuro teniendo como modelo las dos revoluciones europeas más destacadas del momento: la Revolución social francesa, y la Revolución industrial inglesa, ejes del nuevo comercio y de los intercambios que definen el perfil social, político, cultural y territorial de toda América, siempre espejo de lo europeo (Alonso, 2015).

En la misma línea, Alonso (2024) refiere a Mario Rufer (2016, 2023) quien manifiesta una visión crítica del presente colonial a escala continental. Las modernidades actuales, dice, son coloniales en tanto se conforman en base a modalidades históricas persistentes en el espacio latinoamericano. Más allá de los dos siglos de independencia política nominal que viven la mayor parte de las naciones del continente, existe una persistencia de la colonialidad, expresada en la permanencia de la racialización, la exclusión y la marginación de los subalternos, quienes siguen sin tener la entidad de sujetos de derecho. De modo que la acepción unívoca de cultura como homogeneidad y criterio de pertenencia es la base de los imaginarios nacionales latinoamericanos del siglo XIX, herederos de los modelos eurocéntricos hegemónicos, que ocultan los mecanismos mediante los cuales se implementan formas específicas de racialización estructural, heteronormatividad de género, patriarcalización de las relaciones sociales y liberalismo económico.

Este gran proyecto cultural civilizatorio no logró librarse por completo de todo aquello. Podríamos decir que se obtuvo una especie de construcción propia con retazos de todos.

Siguiendo a Alonso y Sosa (2024), es importante comprender que la relación entre arte, nación, memoria e imaginarios sociales está íntimamente ligada. La cultura como herramienta de homogeneización (Rufer, 2016) resulta fundamental al momento de construir el nacimiento de un territorio que aglutine la idea de Estado-Nación y de sujetos nacionales.

Al respecto, Elsa Flores Ballesteros sostiene que

> (...) en el nacimiento y afianzamiento del estado nación las artes desempeñan un papel fundamental, no sólo documental en cuanto registro irreemplazable de eventos y personajes históricos, sino también porque presentan determinadas interpretaciones de los mismos -colaborando de ese modo con los fundamentos de las historias nacionales- y sobre todo porque con la selección de las poéticas las nuevas sociedades expresan qué lugar quieren ocupar en el campo 'universal', así como con la sucesión de las obras intentan iniciar un nuevo capítulo de la Historia del Arte moderno-occidental. (Flores Ballesteros, 2003, p. 33)

Por lo tanto, afirmar la existencia de una plural composición cultural en la identidad latinoamericana significa recordar la coexistencia conflictiva presente en el tejido social en torno a la diversidad étnico-cultural, en donde se condensan múltiples capas de sentido superpuestas.

Espacios residuales

Los tejidos, bordados, puntillas y puntadas fueron hallando de a poco y de una manera tambaleante su lugar dentro del campo artístico, hasta encontrarse proyectados con un lenguaje y técnica propios. En el mundo del arte, como obra manifestada, es interesante cuestionar no sólo la aparición de estos objetos sino también su representación iconográfica en el arte moderno del siglo XIX y principios del XX en el Río de la Plata.

Pero algo que es casi indudable es que el lenguaje del textil se ha vinculado enormemente con lo femenino y artesanal.

En *El Canon accidental* (un proyecto de investigación de Georgina Gluzman que aborda la vida y obra de mujeres artistas argentinas realizadas entre 1890 y 1950 que forman parte del patrimonio del Museo Nacional de Bellas Artes), Maria Antonietta Trasforini (2021) propone la pregunta "¿cómo interfieren las construcciones del género en la definición de arte y de qué manera la condicionan?" (p.30). La distinción jerárquica que existe entre el artesanado y el arte no se refiere solo a sus métodos y objetos diversos sino también al lugar físico y social donde las obras se realizan -por regla general en la casa- y sus destinatarios -habitualmente la familia-.

Rita Segato (2012) habla del género desde la colonialidad, a la que denomina *intrusión*. La domesticación de las mujeres tras la colonización, funcionó como un distanciamiento y sujeción para facilitar la empresa colonial trayendo, así, una pérdida radical del poder político de las mujeres.

Si bien, afirma Segato, en la aldea (*pre-intrusión*) siempre existió una jerarquía, un diferencial de prestigio entre hombres y mujeres, en realidad sucedió en términos de dualismo y no de binarismo. Este concepto de *dualidad* puede encontrarse como una manifestación simbólica en la traducción plástica de la composición de los tejidos andinos y su visión de mundo. Estos dos términos que utiliza los explica como una relación de *complementariedad* entre el *uno* y el *otro* (dualismo), en contraposición a la relación binaria por suplementar el *otro*. Ese *otro* (mujer y todas las diversidades sexogenéricas existentes) expulsa la diferencia a una posición marginal, poniéndolo en calidad de "problema".

La privatización del espacio doméstico, como espacio residual, lo excluye de la espera de las cuestiones mayores, consideradas de interés público general. Sin embargo, la política, como conjunto de deliberaciones que llevan a las decisiones que afectan la vida colectiva, atraviesa tanto el espacio público como el espacio doméstico. Si en el colonialismo, el espacio público pasa a capturar y monopolizar el poder, despolitizando lo doméstico, dice Segato, clausurándolo a la privacidad, ¿qué ocurrió, entonces, en el campo de las artes visuales para desbaratar esta esfera de poder e introducir una práctica de "naturaleza femenina", de lo doméstico, de lo privado y -supuestamente- despolitizado?

En esta línea, Griselda Pollock (2013) propone una desarticulación de la mirada. Ella entiende que los espacios no se habitan de igual manera por hombres que por mujeres. La subjetividad con la que se viven los espacios pone en juego una diferenciación que encontró su manera de ubicarse en los lineamientos del arte.

> Todos los canonizados como iniciadores del arte moderno son hombres. ¿Ello se debe a que no hubo mujeres involucradas en los movimientos tempranos del arte moderno? No. ¿Se debe a que aquellas que participaron no tenían el peso suficiente para determinar la forma y el carácter del arte moderno? No. ¿O se deberá tal vez a que lo celebrado por la historia modernista del arte es una tradición selectiva que normaliza, como único modernismo, un conjunto particular de prácticas ligadas a un género específico? Sostendré esta última explicación. Como consecuencia, cualquier intento de trabajar con artistas de la historia temprana del modernismo que sean mujeres requiere una deconstrucción de los mitos masculinistas del modernismo. (Pollok, 2013, p. 112)

Si bien el lenguaje del hilo y la aguja es una labor ligada a las manualidades femeninas, no es menor encontrar, en la misma página del Museo de Bellas Artes, casi una totalidad de nombres masculinos cuando se busca *textil* en el área de catálogo. La definición de "espíritu femenino", así como el "estilo frágil y sentimental", "lo esencial de lo femenino", son algunas de las claves para comprender la anulación de muchas artistas. La asociación con un artesanado femenino quitaba a dichos objetos cualquier calidad artística, relegándolos al limbo del no-arte, a una otredad descalificada, molesta, apartada, a una calidad de problema.

> Lo femenino es desvalorizado en relación con lo masculino; a las mujeres se les permite la práctica aficionada del arte, pero no su práctica profesional, reservada a los varones. Esta mirada "victoriana" ha borrado a las artistas como si fueran irrelevantes, organizándolas como un gran grupo homogéneo, sin ninguna individualidad. Por cierto, socialmente no podía concebirse a una mujer artista en el momento en el que la burguesía estaba construyendo la gran "domesticación" de las mujeres o, como alguien ha dicho, su gran internación en las casas. (Transforini, 2021, p. 57).

Sin embargo, estas identidades-otras (mujeres, textiles, trabajadoras) pujaron por encontrar un espacio y una voz -aunque fuera en los detalles-. Hallar lineamientos desde la óptica de otras disciplinas nos permite acercarnos a lo que fue perfilando, de a poco, el lugar que tiene el textil hoy. Invadir las jurisdicciones de otras prácticas fue un gran puntapié para ir adquiriendo una posición y hacerse notar dentro del campo de las artes. En esta jugada, que -también- le sirvió al grabado, dice Silvia Dolinko (2009), se encontraron mixturas e hibridaciones de lenguajes y técnicas que propiciaron el surgimiento de nuevas formas de hacer. La pintura, una disciplina que se enmarca dentro de las grandes tradiciones de las Bellas Artes, fue otro espacio donde el textil hizo aparición.

Iconografía de la trabajadora textil

En el marco de la construcción de una identidad nacional, la representación de las mujeres trabajadoras en el siglo XIX tuvo su auge hasta en las manos de las señoritas que retrataban costumbres cotidianas.

En *Normandie* o *Las hilanderas* (1902), un óleo de María de Obligado, nos acerca a una escena de labor femenina representada en gran tamaño desde un naturalismo plástico. Desde un interior se retrata a seis mujeres completamente abstraídas en sus trabajos manuales, en la penumbra que apenas entra por los ventanales que las iluminan.

> Las figuras femeninas que dominan la composición se entregan a la realización de redes de pesca en la zona norte de Francia, una actividad de vital importancia para la economía regional. *En Normandie* presenta a un conjunto de trabajadoras concentradas en una tarea minuciosa y sistemática. Es posible establecer una analogía entre esta representación y el propio trabajo laborioso de la artista, que ejecutó detallados estudios de cada figura y de la composición en general. (María Antonietta Transforini, 2021, p.34)

La representación de los trabajadores no urbanos fue un motivo de gran popularidad durante el repertorio plástico argentino del siglo XIX. Los motivos que hasta entonces eran lejanos comenzaban a desarrollarse en la pintura durante los ciclos modernos, ligándose a la identidad cultural local y nacional, especialmente desde el realismo social se representaban los espacios y las figuras de los sin voz.

Esta obra significó gran parte de la estadía de Obligado en Europa, una consideración que algunos autores podrían catalogar como un *falso universalismo* al traer un repertorio de ideas y visualidades mediadas por una episteme hegemónica. Esta escena tan intimista se presentó en el Salón parisino y tuvo su repercusión en el Río de La Plata a pesar de tratarse de un género costumbrista y de figuras poco emblemáticas. Hoy día se codea en salas de exposición junto a artistas de renombre, aunque no muestre un perfil fuerte y de denuncia social como lo haría Ernesto de la Cárcova con *Sin pan y sin trabajo* (1894).

Sin embargo, volviendo a nuestro marco de análisis, son escasas las imágenes donde la mujer trabajadora es protagonista, sobre todo si hablamos de autoras mujeres y en contextos cotidianos como las labores textiles.

Por su parte, *Primeros pasos* (1936) de Antonio Berni pareciera rozar un espacio que le es ajeno. Las dos mujeres que retrata, también desde cierta distancia, como una cámara ficticia que se encuentra desde un interior y deja ver más allá a través de las puertas y ventanas como ocurre con *Las hilanderas*, son - en realidad - la esposa y la hija del autor. Pero, a diferencia de Obligado, la atmósfera de *Primeros pasos* pareciera retratada a través de un ojo que no vive dentro de esas mujeres. Aquí la escena, las posturas de los cuerpos y sus gestos no son naturales y ensimismados en su tarea laboriosa, sino que parecen estáticos y en pose para ser plasmados en el lienzo. Quizá porque cada autor ve el mundo a través de los parámetros de su propia realidad, de una subjetividad particular. De acuerdo a su universo simbólico, cada uno atraviesa el textil desde una mirada diferente.

Una clara característica de Berni fue su constante puja por representar las crónicas de la vida cotidiana, el trabajo, la vida política y social argentina. Esbozando ciertos aspectos, elementos, herramientas, se va configurando el nuevo perfil que significa la mujer por aquellos años, quien fue ganando lugar e introduciéndose dentro de las esferas de poder -hasta entonces, masculino-. En una posición pensativa, una de ellas se encuentra sentada frente a una máquina de coser a pedal, objeto que contribuyó a que la mujer trabajadora tenga un mayor protagonismo durante los años del gobierno de Juan Domingo Perón, permitiéndole insertarse en el mundo laboral y conseguir su independencia económica. Lo público y lo privado comienzan a redefinir sus fronteras.

Pero, continuamos preguntándonos, ¿qué sucede con la iconografía de la mujer trabajadora, en especial la mujer costurera, bordadora, tejedora e hilandera?

Barriendos (2011) parte de la crítica de los regímenes visuales en la configuración del "Nuevo mundo" como imagen-archivo. El origen eurocéntrico del saber etnográfico, el peso de las retóricas cartográficas imperiales en el proceso de consolidación de las jerarquías etnoraciales y el racismo epistemológico son elementos constitutivos de la formación y metamorfosis del sistema capitalista moderno-colonial. Es decir, el proceso de ocupación (colonialismo) ocurrido en los años de la colonia, trajo aparejado un régimen de poder, una lógica cultural de dominación (colonialidad) que estableció una dimensión eurocentrada con predominio en la visualidad (ocularcentrismo).

Lo que él llama la colonialidad del ver, son superposiciones, derivaciones y recombinaciones heterárquicas. Son patrones de dominación, determinantes para todas las instancias de la vida contemporánea, que ponen en evidencia la actualidad de la lógica etnocéntrica, sobre la cual se ponen en marcha procesos de inferiorización racial, de género y epistémica que han caracterizado a los diferentes regímenes visuales en los que nos encontramos inmersos.

> El sistema-mundo moderno/colonial ha dado cabida, entonces, a la permanente reinvención heterogénea de un régimen lumínico que, cíclicamente, produce y devora al Otro, por un lado, y busca y esconde la mismidad del que mira, por otro. La matriz etnófaga de la mirada panóptica colonial, es decir, el impulso de la visualidad eurocentrada a fagocitar etnocidades otras, ha dejado por lo tanto, de ser colonial, sin dejar de ser parte de la colonialidad del poder de la mirada (Barriendos, 2011, p.24)

En este "fagocitar las etnocidad otras", la sublimación de la diversidad cultural a través de la representación de sus estereotipos visuales se acrecienta. Para Barriendos, el colonialismo saca para dar. Elimina las imágenes para generar estereotipos.

Conclusión

Como ha quedado expuesto a lo largo de este trabajo, el lenguaje del textil se ha vinculado con lo femenino y artesanal. En la búsqueda por encontrar eslabones en la construcción identitaria latinoamericana, es evidente que *lo textil* tiene un papel activo. Las mixturas disciplinarias que trajo aparejado las miradas y formas de hacer importadas desde europa y que se chocaron con una realidad distinta en las manos de los artistas del "nuevo" continente, hicieron de la utilización de nuevas técnicas y herramientas un campo abierto a nuevas ideas: allí hizo pie el textil. Quizá de una forma reservada (pensando en su propia naturaleza), desde el silencio y la sutileza, entremezclándose de a poco en las jurisdicciones de otros lenguajes. Sin embargo, cuestionarnos -en este marco- sobre la iconografía identitaria de la mujer trabajadora textil supone hacer visible un velo, un abandono de una figura importante en lo latinoamericano, que fue opacada a la luz de otros personajes que parecieron más potentes, viriles e interesantes para la historia que una mujer sentada frente a un pedazo de tela, confinada, trabajando desde su espacio de feminidad, diría Pollock, en aquel espacio residual, en palabras de Segato.

Así como un tejido es el resultado de la acción de urdir o entrelazar un hilo de lana u otra fibra para obtener una estructura estable y sólida para formar una trama contínua, así como se fue diagramando una política de la mirada en la fijeza por implementar una hegemonía visual, así como se fueron construyendo lógicas etnocéntricas posterior a la intrusión del colonialismo, las mujeres (y otras existencias sexogenéricamente ampliadas) supieron empuñar una aguja y un hilo, construir sus propias versiones de la historia, sus identidades, relatos, sus propias imágenes plasmadas en patrones que se vieron como decoraciones y fragilidades. Fueron ganando poder a través de sus prácticas, como otras formas de conflictuar, de entrometerse desde los márgenes a los que fueron confinadas.

En tal sentido, Kekena Corvalán (profesora, curadora y escritora feminista argentina) plantea que "El textil es una matriz de disputa territorial potente y estremecedora, con ejes como la disolución de autorías, el valor poético del soporte, lo performativo de su realización y las contradicciones que contiene y tensiona en su visión" (Corvalán en Haimovichi, 2020, s. p.).

Esta práctica milenaria que articula lo individual y lo colectivo devino en herramienta de lucha, artivismo y ritual. Descubrir la diversidad de causas por las que las organizaciones colectivas de distintas geografías eligen el arte textil para hacer visibles sus conflictos significa amplificar saberes y deseos, historia y presente, divulgar el poder de la red que se teje cada vez que se enhebra una aguja.

Sin dudas, el lenguaje textil es un área para seguir sanando y defendiendo, una disciplina para combatir, compartir y generar acción desde lo próximo y cotidiano. Así como el régimen de

ocupación colonial en América significó una lógica de apropiación, de dominación y fagocitosis de pueblos y su visión de mundo, también lo fue de técnicas, procedimientos, identidades y ritmos de vida. No hubo una armonía sino una yuxtaposición mestiza, lo que Silvia Rivera Cusicanqui (2015) llama *ch'ixi*. Un articulador de contradicciones, revolcador del tiempo de lo existente con las sutiles "armas" de lo paradójico, de lo escondido y olvidado, de lo antiguo y lo pequeño.

Nuestra identidad, en palabras del lenguaje textil, está hecha con retazos de todos. Estamos hechos de fragmentos. Nuestra historia está zurcida, remendada, construída con parches, nudos y agujeros. Hablar de la historia supone entenderla como una síntesis donde algo aparece porque otra cosa fue silenciada. Gozar nuestro mestizaje (en su totalidad de formas y haberes), su mixtura, implica dejar la penumbra cognitiva, crear nuestras propias posibilidades, hacer nuestras las herramientas que fueron sinónimo de debilidad, involucrar contextos y saberes situados, relegados, silenciados.

Referencias bibliográficas

Alonso, M. (2015). Arte, Revolución y Modernidad. En M. A. de Rueda (Coord.) *Revoluciones, apropiaciones y críticas a la modernidad Itinerarios del arte moderno entre América Latina y Europa (1830-1945)* (pp. 18-28). http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/49067/Documento_completo.pdf?sequence=1

Alonso, M. y Sosa, R. (2024). La experiencia de la modernidad. https://blogs.ead.unlp.edu.ar/visuales3/files/2024/03/2024-La-experiencia-de-la-modernidadAlonso-M-y-Sosa-R.pdf

Alonso, M. (2024). Herramientas descoloniales para una reinterpretación de las artes visuales. En Alonso, M. y Sosa, R. (Comps.) Miradas críticas de la colonialidad. Las artes visuales en América Latina y Europa (1780-1950) (en imprenta). https://textosafda.wordpress.com/wp-content/uploads/2024/03/2024-alonso-mariela-herramientas-descoloniales-para-una-reinterpretacion-de-las-artes-visuales.pdf

Añón, V. y Rufer, M. (2018). Lo colonial como silencio, la conquista como tabú: reflexiones en tiempo presente.Tabula Rasa, (29), 107-131. https://www.revistatabularasa.org/numero29/lo-colonial-como-silencio-la-conquista-como-tabu-reflexiones-en-tiempo-presente/

Argumedo, A. (1993). Desde qué nosotros pensar la modernidad. En *Los silencios y las voces en América Latina. Notas sobre el pensamiento nacional y popular* (pp. 15-66). En Ediciones del pensamiento popular.

Barriendos, J. (2009). Desconquistas (políticas) y redescubrimientos (estéticos). Geopolítica del arte periférico en la víspera de los bicentenarios de América Latina.

http://archivo.des-bor-des.net/0/pdf01/Joaquin%20Barriendos.pdf

Barriendos, J. (2011). La colonialidad del ver. Hacia un nuevo diálogo visual interepistémico. *Nómadas* (Col), núm. 35, octubre, 2011, pp. 13-29. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3818537

Colombres, A. (2004). Prólogo. En J. Acha, A. Colombres y T. Escobar *Hacia una teoría americana del arte* (pp. 9-22). Ediciones del Sol.

Dolinko, S. (2009). El grabado, una producción híbrida como problema para el relato modernista. *Crítica Cultural* 4 (1), 193-207. https://portaldeperiodicos.animaeducacao.com.br/index.php/Critica_Cultural/article/download/6332/3830

Flores Ballesteros, E. (2003). Lo nacional, lo local, lo regional en el Arte Latinoamericano: de la modernidad a la globalización y la antiglobalización. Revista Huellas, 3(3), 31-44. https://bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/167/floresballHuellas3.pdf

Haimovichi, L. (13 de agosto de 2020). El poder transformador del bordado. *Página 12*. https://www.pagina12.com.ar/281223-el-poder-transformador-del-bordado

Pollock, G. (2013). Modernidad y espacios de la feminidad. En *Visión y diferencia* (pp. 111-164). Buenos Aires, Fiordo, disponible en: https://drive.google.com/file/d/1_m1ItY84Lr_5EzrhgtIrs639ZrBjS9ff/view?usp=share_link

Quijano, A. (2014). Colonialidad del poder y clasificación social. En *Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder* (285-327).

http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20140506032333/eje1-7.pdf

Rivera Cusicanqui, S. (2015). Sociología de la imagen: miradas ch'ixi desde la historia andina. Tinta limón.

Segato, R. (2012). Género y decolonialidad: en busca de claves de lectura y de un vocabulario estratégico decolonial. https://nigs.paginas.ufsc.br/files/2012/09/genero_y_colonialidad_en_busca_de_claves_de_lectura_y_de_un_vocabulario_estrategico_descolonial__ritasegato.pdf

Transforini, M. A. (2021). Una historia disciplinada. El género en la historia del arte. En *El canon accidental. Mujeres artistas en Argentina (1890-1950)* (pp. 54-62). Museo Nacional de Bellas Artes. https://media.bellasartes.gob.ar/h/Publicaciones/cat_canon_web.pdf

EL SILENCIO ES UN CUERPO QUE CAE: DE ARCHIVOS PERSONALES Y MEMORIAS COLECTIVAS

Bárbara Iribe - Tomás Ramírez - Lucía Álvarez
Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Artes

Resumen

El presente trabajo tiene como objeto analizar el documental "El silencio es un cuerpo que cae" (2017), escrito y dirigido por Agustina Comedi, haciendo particular foco en tres momentos específicos. Para ello, se entiende que el film tiene como núcleo argumentativo, la reconstrucción de la cineasta de la memoria de Jaime, su padre, a través de videos caseros grabados por él, así como testimonios de personas que lo conocieron producidos por la directora, utilizando como disparador la muerte de Jaime en 1999, y la consiguiente revelación de su homosexualidad, aspecto de su padre que hasta el momento le era completamente desconocido. Este escrito propone y busca dar respuesta a la hipótesis según la cual, a través de un trabajo de reconstrucción de la memoria de Jaime, Agustina logra transformar el hasta entonces archivo fílmico personal de su padre, en un archivo LGBTQI+IQ colectivo.

Palabras clave

Memoria, archivo, homosexualidad, hegemonía, oralidad.

Introducción

> *Todo puede ser tan hermoso, todo puede ser tan fértil, tan imprevisible, cuesta creer que sea obra de un Dios. El lenguaje es mío. Es mi derecho, me corresponde una parte de él. Vino a mí, yo no lo busqué, por lo tanto, es mío. Me lo heredó mi madre, lo despilfarró mi padre. Voy a destruirlo, a enfermarlo, a confundirlo, a incomodarlo, voy a despedazarlo y a hacerlo renacer tantas veces como sean necesarias, un renacimiento por cada cosa bien hecha en este mundo.*
>
> Camila Sosa Villada, *Las Malas*.

En los primeros quince minutos de la película, Agustina Comedi establece el hecho que disparó la realización de su obra y que marcará el proceso que toma lugar a lo largo de la misma: *"Lo primero que los amigos de Jaime finalmente me contaron, fue que antes de casarse había estado 11 años en pareja con un hombre. Entonces, volví a ver sus videos, más de 100 horas de imágenes de la vida que vivimos juntos."* (Comedi, 2017, 16m:12s). Esta revelación llega luego del encuentro en la calle con un amigo de su padre que ella no conocía, que le comenta: "*Cuando*

vos naciste, una parte de Jaime murió para siempre." (Comedi, 2017, 05m:09s). Guiada por esta frase, Comedi comienza un proceso de descubrimiento que la llevará a enterarse de la homosexualidad de su padre. Lo que Comedi intenta hacer a través de esta obra, es reconstruir la memoria de Jaime, pero partiendo desde una porción de su vida de la cual ella no tenía conocimiento alguno, hasta después de la muerte de aquel. Es este el primer momento seleccionado en este trabajo. Mientras la directora relata esto mediante voz en off, en pantalla se puede ver la grabación analógica de un campo a través de la ventanilla de un auto. Es un recurso narrativo visual interesante: el campo entra y sale de foco constantemente, y pareciera que esa inestabilidad fuese producto de la revelación que Comedi cuenta que tuvo lugar en su vida, como si la visual empatizara con ella. Se produce un diálogo entre la grabación y Comedi que pareciera anticipar lo que va a pasar en el resto de la película, una comunicación constante entre un pasado archivado (sea en vhs o en memorias) y un presente incisivo.

Figura 1. Comedi, *El silencio es un cuerpo que cae*, 2017 (00:05:05)

La realización del documental tiene como nota característica a la repetición, entendida como un retorno al hecho traumático (la muerte de su padre), que por sí solo constituiría una imposibilidad de separarse del objeto perdido[1].

Sin embargo, la directora, no se limita a una simple repetición, sino que, a través de la labor artística, realiza lo que en términos freudianos denominamos un trabajo elaborativo, es decir, incorpora a ese retorno suscitado por la revisitación de la memoria de su padre, un proceso de interpretación que le permite distanciarse de la misma y elaborarla críticamente. Es

interesante ese distanciamiento al que recurre; en la mayor parte del documental opta por referirse a su padre como Jaime, y no ya como esa figura paterna. Es a partir de dicha sustracción, propia del trabajo de memoria, que Agustina logra superar el hecho traumático y realizar el duelo. En la medida en que la directora realiza este trabajo de recordar, repite el hecho vivido pero modificándolo a partir de su interpretación, y esta toma de distancia le permite reflexionar críticamente y elaborar un discurso que se halla en un tiempo intermedio, entre el pasado y su presente, y articulado con el futuro, logrando así la formación de un archivo queer.

1 Jelin utiliza el término *acting-out* para referirse a esta repetición y aferramiento; para la noción de trabajo elaborativo, mencionada más adelante, hace uso del término *working-through*. (Jelin, 2012, pp. 48-49)

Esta reconstrucción, sin embargo, no se limita a Jaime. Si bien Agustina trabaja sobre la figura mnémica de su padre, "las memorias individuales están siempre enmarcadas socialmente" (Jelin, 2012, p. 54), por lo que cuando ella reconstruye la memoria de Jaime, también reconstruye el marco social en el que la misma está inscrita. Estos marcos sociales conforman una red en la que se hacen presentes las características de una sociedad en un momento dado, con sus valores y visión de mundo. De esta forma, las memorias individuales nunca se encuentran aisladas, sino que los recuerdos son procesados y recuperados en relación a los recuerdos de otros, al igual que se comparten códigos culturales comunes que llevan a rememorar ciertos hechos y olvidar otros. En "El silencio es un cuerpo que cae" Comedi hace presentes las características particulares de la sociedad cordobesa en los años 70, 80 y 90, específicamente las referentes a la sociabilidad LGBTQI+.

Actriz Grupo Kalas: *Yo lo que siento es que él se hizo amigo nuestro porque descubrió un mundo distinto, ¿entendes? A ver, un mundo de diversión y espontaneidad que en su mundo, de abogado y de amigos gays privados, no lo tenía, porque eran todos unos caretones de mierda, sin ánimo de crítica, pero, el Néstor era caretón, el viejo Ismael también, que es un divino también, "tené cuidado que no se note", era como que se si se podían hacer los pelotudos se hacían viste. Jaime no, Jaime iba al frente, así te agarraba en la calle y te traía abrazado, como cualquier padre abraza un hijo, como cualquier tipo abraza un amigo, te saludaba con un beso en la calle cuando en ese momento ni se te iba a ocurrir besarte. Era época de estado de sitio permanente.*

A. Comedi: *¿Pero te llevaban ?*

Actriz Grupo Kalas: *Te llevaban por averiguación de antecedentes, de todos modos, vos eras puto y te llevaban, así de una, ni te cuento si estabas vestida de mujer, por eso yo nunca me animé. Vestida de mujer te llevaban, te violaban, te toqueteaban, se te cagaban de risa. Yo gracias a Dios eso no lo viví, pero si viví este veíamos la policía y nos paralizábamos, teníamos una contraseña, 13 13 13, decíamos así, y el 13 significaba y yo me desesperaba, abría las piernas, y trataba de caminar de otra forma.* (Comedi, 2017, 00h:16m:59s)

Recordándolo, no solo le permite a Comedi traer al presente una representación de Jaime como individuo, sino también, una representación del mundo en el que él vivía, y cómo éste se relacionaba con su persona y su identidad. De la misma forma, en los marcos sociales no solo podemos encontrar la memoria de Jaime, sino también las reconstrucciones de la memoria de aquellas personas que lo rodeaban; articulando así los niveles individual y social, de manera que mediante la revisitación y reinterpretación de los videos personales grabados por Jaime se produce una memoria colectiva LGBTQI+, en la cual los recuerdos singulares (relación con las fuerzas policiales, la grabación de una performance queer) forman un entretejido donde se superponen entre sí, dialogan, cobrando sentido a partir de lo colectivo.

De esta manera, las distintas grabaciones personales, así como las memorias individuales relatadas en primera persona, se convierten en un corpus documental audiovisual y testimonial que escapa de la lógica lineal del tiempo histórico, para producir entramados y conexiones intertemporales que construyan desde un tiempo "otro", pues parte de la diferencia y la otredad, de los márgenes así como de una constante práctica de silenciamiento y borramiento, una memoria de las disidencias sexo-genéricas.

Siguiendo a Saxe, entendemos apropiado traer al presente análisis la idea de archivo de sentimientos propuesta por Ann Cvetkovich, para referirnos, como el mismo Saxe lo ha hecho, como una serie-archivo que, citando a Cvetkovich, "contiene muchos tipos de documentos, tanto efímeros como materiales. Tiene sus propias formas de claro sentimentalismo, y puede incluir la experiencia de ver películas ( ). Pero también documenta esos momentos en que ya no es posible sentir nada y en que es necesario algo más que una escena familiar o típica para expresar ese sentimiento. ( ) Algunas veces el archivo contiene lágrimas e ira, y a veces incluye el silencio sordo de la insensibilidad. Los sentimientos pueden pertenecer a una nación o a

muchas, son íntimos y públicos a la vez. Pueden hacer que una se sienta totalmente sola, pero al hacerse públicos, se revelan como parte de una experiencia social compartida" (Saxe, 2023).

Un ejemplo claro de este archivo de sentimientos, como el puesto en práctica por la directora en la película, es el Archivo de la Memoria Trans, en la medida en que constituye "un archivo colectivo de memorias que el sistema cisheteropatriarcal no quiere visibles y respirando, un archivo afectivo de la historia trans-travesti en Argentina: "El Archivo es ternura, una trama frágil que revela lazos entre comunidades que trascienden generaciones, vínculos insubordinados y uniones de corazón por fuera del lazo sanguíneo (Archivo de la Memoria Trans, 2020, s/p)" (Saxe, 2023).

De esta forma, la idea de memoria colectiva se pone en práctica en la presente obra a partir de una alternancia (a veces caótica) entre fragmentos de videos caseros y entrevistas a familiares y amigxs de Jaime. Constantemente se salta de un tiempo a otro; en un momento, imágenes aparentemente felices, nadando en un grano fílmico que las ata a un pasado difuso, y al siguiente, de manera casi chocante, imágenes nítidas del presente, evidenciando digitalidad, desmenuzando la memoria de esa felicidad superficial para mostrar la verdad enredada en esa parcial ficción en VHS. El uso exclusivo de testimonios cara a cara resulta en una narrativa casi íntegramente construida a partir de fuentes orales. De esta manera, el recuento del pasado de estas personas se convierte en algo vivo, dinámico; se producen silencios, titubeos, cambios de humor y gesticulaciones que contribuyen a la construcción del entretejido mnémico, rasgos que "revelan las emociones de los narradores, su participación en la historia y el modo en que la historia los afectó." (Portelli, 1991, p. 42).

A pesar de, a pedido de Agustina, estar rememorando momentos, hechos y circunstancias referidas a su padre, no es solo sobre el que aportan información, sino que surge, a través de sus relatos, una transversalidad narrativa que revela, no sólo los hechos que conforman las memorias, si no la relación que quienes hablan tienen con los mismos (Portelli, 1991). Lo que se acuerdan, lo que se intuye que olvidan, la manera en la que cuentan lo que conservan en el recuerdo, habla mucho de ellos y de sus vidas; es así como, a la reconstrucción de la memoria de Jaime, se le suma su reconstrucción de su memoria, de la memoria de la gente que lo quiso y que entrelazó sus existencias con la suya.

De cualquier manera, esta ampliación hacia lo colectivo pareciera ser un mero accidente, producto de la naturaleza dialógica de la memoria (lo individual y lo social alimentándose el uno al otro). Lo que verdaderamente le interesa a la directora es interrogar continuamente a sus fuentes acerca de esos silencios que invaden el pasado de su padre, con el fin de indagar sobre la vida de Jaime antes de su matrimonio. Descubre así una historia familiar que resignifica su presente, pero que nuevamente la excede, en la medida en que visibiliza las historias comunes del colectivo LGBTQI+IQ, reconstruyendo una memoria social que, hasta la actualidad, había sido reprimida y relegada a la oscuridad.

Es precisamente en el entendimiento y comprensión de que la sexualidad ha sido objeto de control y disciplinamiento social a lo largo de la historia, que podemos dotar de significado los vacíos y silencios "autoimpuestos" por una gran parte de la sociedad, y que en la filmación encarnarán Jaime y sus amigos. La falta, en general, de registro documental es resultado directo de una política estatal heteronormativa, y destinada a invisibilizar los afectos disidentes al binarismo patriarcal imperante. Allí, se develan aquellos mecanismos que actúan a través de una red de relaciones de poder, y que tienen como objeto producir a los sujetos sexuales, delimitando el ámbito de realidad al cual pertenece la sexualidad, de los que no.

Paréntesis necesario es la casi total ausencia de Jaime en el documental. Constantemente detrás de cámara, aparece en una sola grabación, la final. Solo se lo ve en la eventual fotografía. Es interesante el vacío visual que genera la falta de la persona en el centro de esta reconstrucción, pero más interesante aún es la manera en la que Comedi trabaja esta ausencia: su yo adulto tampoco aparece casi en ningún momento delante de cámara, solo la Agustina niña, y a través de la visión fílmica de Jaime. Se produce así una homologación entre padre e hija, ambos

documentando, pero decidiendo nunca ocupar un lugar de protagonismo visual, ambos registradores raramente registrados (no directamente por lo menos).

Retornando al tema, advertimos que la sexualidad es un "espacio socialmente construido" (Córdoba, 2009), y, por lo tanto, que la homosexualidad es una construcción discursiva y material históricamente delimitada. Así, erigió como justificación la existencia de una pretendida esencia natural inscripta en los cuerpos a través de una diferenciación en el sexo biológico/ anatómico, la cual permitió, de esta forma, la perpetuación de un sistema binario estricto de correspondencia entre sexo y género. Por lo tanto, todo lo que quedara por fuera, o no se adecuara a este sistema, se consideraba una desviación.

A partir de los aportes teóricos de Foucault, se hizo evidente que la sexualidad no escapa a las relaciones de poder, sino que, en cambio la heterosexualidad es precisamente un régimen normativo destinado a controlar y disciplinar los cuerpos, extendiendo los alcances del poder y el dominio sobre ámbitos que anteriormente eran considerados privados o libres de la injerencia social. De esta forma, la sexualidad era definida desde la dicotomía heterosexualidad-homosexualidad, estableciendo a la homosexualidad como parte del complejo de perversiones que, además de multiplicarse, son incorporadas a los individuos como una interioridad esencial o naturaleza que los define en tanto que sujetos. Antes de la modernidad, las desviaciones de la ley reguladora de la reproducción y el sexo eran consideradas como prácticas; a partir de ahora, las perversiones son índice de una personalidad específica, de un tipo de persona. En el movimiento de constitución del sexo como verdad y secreto, las perversiones en general y la homosexualidad en particular se convierten en marcas de un secreto sexual escondido en lo más profundo del ser.

Un psicólogo le dijo a Jaime que su condición podía ser revertida, porque él no era homosexual homosexual, era un poco homosexual tenía un porcentaje alto pero no absoluto de homosexualidad en sangre, entonces, decía el psicólogo, la clave era el combate sostenido de esa parte hetero contra la parte homo, hetero mata homo, todos contentos. A mí una psicoanalista me dijo, bisexual usted nunca será feliz, vivirá toda la vida dudando entre una cosa o la otra. (Comedi, 2017, 1h:01m:41s).

Con estas palabras la cineasta ejemplifica esta forma de asociar la homosexualidad a determinadas características o tipos de personas, asignándole así, el carácter normativo con el cual fue relacionado por tanto tiempo. De esta forma uno de los mecanismos propios del sistema heteropatriarcal, será la construcción de una definición especialmente ambigua y vaga respecto de qué relaciones eran consideradas homosexuales, generando un constante escrutinio sobre los "lazos prescriptos de homosociabilidad" (Córdoba, 2005, p. 49), y un "riesgo" constante de quedar por fuera de lo socialmente aceptable, estrategia que permitía mantener un control en y desde el propio individuo, en forma conjunta, con el control de la sociedad. De esta manera, el silencio y el ocultamiento actúan como herramientas necesarias para la preservación del régimen de la heterosexualidad.

Comedi acentúa aquellos relatos en los que se vuelven evidentes los mecanismos propios del discurso heteronormativo hegemónico, incluso, en aquellos sectores que se consideran contrahegemónicos o revolucionarios. Así, escuchamos primero a la directora, nuevamente utilizando el recurso de voz en off decir:

En el 74 mi papá hacía reuniones políticas en su casa; iban militantes de montoneros, del ERP y de vanguardia, todos homosexuales, hombres y mujeres. Un dirigente le había dicho a mi papá "Ser puto es una desviación burguesa, corrompe el espíritu revolucionario (Comedi, 2017, 29m:25s)

Seguidamente, vemos dos militantes lesbianas del peronismo expresar la ideología de la época de la siguiente manera:

Ex-militante 1: *Yo creo que hay una moral cristiana que es la base de toda esta historia,*

pienso, puedo estar equivocada entonces los dirigentes también tenían esa moral que era la que llevaban adelante, entonces todo tenía que ser blanco o negro, heterosexual y demás, las variaciones no entraban. No sé por qué, por Jaime, por otra gente que se habrán estado juntando, aparecía que en todas las organizaciones había conflictos con los temas de homosexualidad. Todas

A. Comedi : *¿No había partidos que fueran más abiertos?*

Ex-militante 1: *Ahí por lo menos no aparecían*

Ex-militante 2: *No podría hacer un ranking.*

Ex-militante 1: *No aparecían*

Ex-militante 2: *Eran muy rígidos, y esto, digamos, mostrar o hacer explícita una actividad de tipo homosexual era todo un problema viste, así como era un problema quedar embarazada, por ejemplo.*

A mí en otra organización, que es cuando me hacen el juicio por ser homosexual y demás, ( ) yo me sentí culpable, yo me sentí culpable, así como que tenía una mancha terrible que no sabía cómo salir de eso. No, no sé si las mujeres éramos muy cuadraditas lo que nos decían, ahí íbamos para adelante, no sé , son las reflexiones que uno puede hacer hoy, pero eran como palabra santa. Por eso vuelvo a repetir esta cosa cristiana, era lo que habíamos recibido cuando hacíamos catequesis, claro, entonces se volvía a repetir en esto, entonces habíamos dejado el cristianismo por el marxismo, ¿y se transformaba en una cosa esquemática no? Obviamente, y no de vivir, o sea, es todo una contradicción: uno trabajaba y hacía para transformar, sin embargo, había cosas básicas que no transformábamos, ni nos cuestionábamos." (Comedi, 2017, 29m:53s)

Las militantes, en el mismo momento en que se expresan reconfiguran su propia historia, reconstruyen su memoria desde un presente anacrónico que les permite, comprender las condiciones de subordinación y de dominación en las cuales se hallaban inmersas, y que incluso, las llevaron a cuestionarse a ellas mismas, y considerarse como parte de un "problema" que se debía ocultar y silenciar. Se puede ver en el testimonio como el trabajo de memoria excede las palabras, las desborda, escapando a través de los gestos, miradas y silencios que se entrelazan con las primeras, construyendo un entramado de sentimientos, vivencias y reflexiones que evaden la linealidad del tiempo histórico, y se reconfiguran a lo largo del tiempo.

De esta manera vemos cómo un concepto como "hegemonía" (Williams, 2009) se vuelve operativo en la vida de las personas entrevistadas, siendo expuestas a interrogarse en cómo este "cuerpo de prácticas y expectativas en relación con la totalidad de la vida" (Williams, 2009, p. 151) actuaba en sus propias vidas. A través de estos testimonios se evidencia, por un lado, el carácter de "residual"[2] del comportamiento excluyente de la heterosexualidad con respecto a la homosexualidad, y, por el otro, la realidad de que, del mismo modo que lo dominante absorbe estos elementos residuales de la sociedad para convertirlos en hegemónicos, un movimiento contrahegemónico como la militancia de las disidencias políticas es susceptible de reproducir normas propias de la hegemonía y con ellas generar prácticas de opresión hacia dentro de sí mismo.

Esta selección testimonial, en conjunto con la presentada anteriormente, dan lugar a considerar más detenidamente a las fuentes orales, elemento fundamental tanto en la construcción narrativa de Comedi como en la generación del archivo queer que de esta se desprende. Según Alessandro Portelli, la principal importancia de la oralidad descansa en los rasgos portadores de sentido exclusivos de la misma, los cuales se tornan difíciles o imposibles de traducir al lenguaje escrito, siendo el único recurso disponible el de utilizar signos de puntuación elegidos arbitrariamente por el transcriptor (Portelli, 1991), recurso limitado que nunca logra transmitir el contenido emocional generado por el hablante.

2 Williams define “lo residual” como un elemento que ha sido efectivamente formado en el pasado, pero que persiste en la sociedad y a día de hoy continúa formando parte de la construcción cultural (Williams, 2009, p. 167).

Otra característica de las fuentes orales es que dicen “menos sobre los acontecimientos que sobre su significado” (Portelli, 1991, p. 42). Este aspecto resulta esencial en la construcción de los marcos sociales de los que habla Jelin, al arrojar luz sobre lo que los hechos albergados en la memoria significan para los individuos. Y es que este es, según Portelli, el elemento más esencial de las fuentes orales, el de la subjetividad del hablante (Portelli, 1991). A partir de esta se construyen imágenes de quienes relatan sus memorias, y la manera en la que estos las interpretan, y al contexto que las rodea; se llega así, a través de los testimonios orales, a un proceso de subjetivación, que Comedi utiliza para reconstruir a la persona de su padre en su identidad sexo-disidente.

Portelli también menciona la calidad fronteriza de la oralidad, con respecto a los géneros narrativos que esta habita (Portelli, 1991). Es interesante esta caracterización, porque permite trazar un vínculo entre los relatos orales, tan presentes en *El silencio es un cuerpo que cae*, y la manera en la que Comedi monta los distintos recursos visuales en la película, creando una narratividad alterna, manteniéndose en un límite entre géneros, a través de la alternancia entre testimonios documentales, grabaciones personales con tintes clandestinos (por ejemplo, videos de performances queer, incluyendo espacios tras bambalinas) y grabaciones de clara índole doméstica, sin clara vinculación con ningún contexto.

A través de esta narrativa, Comedi retorna constantemente al interrogante sobre el silencio; interrogante en la medida en que no asume ese silencio como algo irrelevante, sino que lo entiende como aquellos espacios y tiempos "vacíos" que Jaime y sus amigos supieron habitar, donde expresar su verdadera identidad, como forma de supervivencia/preservación en contextos en los que, la mera visibilización de una sexualidad no-hegemónica, habilitaba el escrutinio, detención y castigo de las personas. Agustina hace presente esos vacíos, los reconstruye a partir de los márgenes de lo que no se ha dicho o lo que se prefiere no mencionar, distingue allí la vida que Jaime supo tener, y que por tanto tiempo intentó ocultar a su núcleo familiar. Es así que, en un segundo momento, se seleccionó una escena en la que Comedi presenta una grabación de Jaime de un show del Grupo Kalas. A través de la grabación se puede sentir un ambiente de celebración que resalta la necesidad de lugares en los que poder ejercer la propia identidad. En el cuadro específico seleccionado se puede ver un momento tras bambalinas, hombres con el torso desnudo maquillándose; esto nos muestra que Jaime no era un simple espectador, sino que estaba inserto de manera profunda en ese mundo, aunque solo haya sido a través de sus amigos, reforzando la noción de una vida anterior, ajena, exótica. Es esta la vida que se reconstruye, estos son los marcos que se tejen con cada pieza de archivo y testimonio.

A partir de esta "reflexión y búsqueda de sentido" (Jelin, 2012, p. 60), transforma ciertos acontecimientos en algo memorable y, por consiguiente, expresados en forma narrativa, volviendo al recuerdo algo comunicable y, por tanto, puesto en diálogo y constante elaboración, estableciendo un nexo entre pasado y presente. De igual forma, esos vacíos en los relatos, esos silencios, pueden ser comprendidos como esa imposibilidad de expresarlos narrativamente por parte de sus interlocutores pero que, a partir de su producción y montaje en articulación con las grabaciones de su padre, logra imprimir en imágenes las experiencias y vivencias que no pueden ser expresadas por medios tradicionales del lenguaje. Este será el mayor logro de la artista, evocar todos esos recuerdos que se escapan a la manifestación oral o escrita, pero que a través de fotos y videos se vuelven transmisibles. Un ejemplo de este montaje multimedia es cuando Comedi cuenta sobre el momento en que el grupo de amigos de Jaime se entera de que Néstor (pareja de Jaime previa a su matrimonio e hija) es portador del sida; la voz en off es acompañada por fotografías de la fiesta en la que esto ocurrió, con un Néstor sonriente, y la revelación de que en ese momento Jaime estaba en Disney con su familia, tras lo cual se produce una transición a grabaciones de ese viaje.

Figura 2. Comedi, *El silencio es un cuerpo que cae*, 2017 (00:53:00)

Esas ausencias son huellas, esos silencios pesan y, llegado un punto, ya no permiten seguir siendo ignorados. La memoria reconstruye ese pasado, reinterpretándolo, resignificando, como forma de dar respuestas a un presente, y de alcanzar un futuro deseado.

De esta forma, para construir la historia, la directora "ficcionaliza la narración" (Basso, 2019, p. 66), a través de un encuentro entre el tiempo de las fotos, de la juventud de Jaime, y de los colectivos LGBTQI+Q que este registró de manera casera y personal, y el tiempo presente que ella habita, "una *ucronía*, un tiempo ficcionalizado formado por la imbricación de un tiempo dentro de otro, del *montaje de tiempos heterogéneos*" (Basso, 2019, pp. 66-67) en las imágenes fílmicas. Comedi pone en diálogo el pasado y el presente, y, a partir de esta interrelación y retroalimentación, buscará otorgar a las futuras generaciones (aquí representadas por la imagen final de su hijx) una memoria colectiva, desprovista de aquella pesada carga e imposiciones que tuvo que soportar su propio padre, o incluso ella misma.

Teniendo todo esto en cuenta, la existencia del corpus fílmico de Jaime termina suscitando un cambio, no en la intención de la película, sino en la tesis resultante. Si bien es verdad que Agustina logra reconstruir la memoria de su padre, el hecho de que lo haga desde su alteridad, desde esa faceta desconocida para ella, transforma la esencia del documental. Así, Agustina inscribe su film en un tipo novedoso de documental, que busca evitar la narración cronológica y descriptiva de hechos propia de una concepción tradicional de los mismos, recurriendo a la utilización de "una voz en off subjetiva pero no lleva adelante un cuestionamiento de la representación y del acceso al pasado" (Saxe, 2016). De esta forma recurre a una tendencia que es denominada por Pablo Piedras como "los bordes de la historia" en la cual "se indaga en una historia personal mediante la inscripción del yo del cineasta: "En estos films el mundo histórico es un horizonte sobre el cual se recortan e inscriben relatos personales" (167). En ella se tensionan la subjetividad de la historia personal o familiar con la objetividad de la historia social pública." (Saxe, 2016).

Como ya se mencionó, entre sus videos caseros, Jaime posee una pequeña colección de performances queer, más específicamente performances del grupo de actrices Kalas. Estas grabaciones de funciones a las que él asistió en calidad de amigo del grupo, representan un material invaluable para la conservación de la memoria LGBTQI+, y, en este caso en particular, constituyen evidencia de aspectos de la vida cultural del under queer de la década de los 80.

Sin embargo, ese tipo de videos no son los únicos elementos que contribuyen a la formación de este archivo. Teniendo presente su contexto personal, incluso las grabaciones en las que Jaime simplemente muestra la vida cotidiana con su familia conforman un aspecto de la alteridad raramente registrado, y digno de serlo: la existencia mundana de una persona que se vio obligada a reprimir su sexualidad, alguien que renunció a una porción importante de su identidad para formar una familia y guardar apariencias ante una sociedad que, como ya establecimos, transformó toda disidencia sexual en un secreto obligado y necesario, a riesgo de, en el menos severo de los casos, quedar fuera de lo socialmente aceptable. Es interesante la tensión que se genera entre estas grabaciones costumbristas y las del Grupo Kalas: por un lado, visualmente, ya que las performances están casi siempre en penumbras, mientras que los videos de vacaciones, comidas y actos escolares presentan una luminosidad que contrasta enormemente; por otro lado, la diferencia de sentido entre ambas, es decir, lo que cada una representa y significa, la vida visible y el pasado oculto de Jaime, una diferencia entre el día y la noche (apoyado por el aspecto visual).

Por último, un tercer elemento constitutivo de este archivo son los testimonios que recoge Agustina. Cada una de las entrevistas a miembros del colectivo LGBTQI+ constituye un registro de las vivencias, personalidades y visiones de mundo de individuos y grupos sociales que no suelen aparecer en las reconstrucciones del pasado y la memoria, porque históricamente no fueron entendidas como memorias que importen. Mas recientemente se puede ver un cambio en estas actitudes, y el surgimiento del reconocimiento y legitimidad, tanto sociales como legales, de estas memorias sexo-disidentes; en esto reside la importancia de *El silencio es un cuerpo que cae*, en generar un registro de experiencias y contextos de la mano de las disidencias que los vivieron.

Consideraciones finales

El silencio ya no es ausencia, desborda y oprime un cuerpo que por tanto tiempo se intentó dominar y controlar, y aunque ese cuerpo ya no se encuentre presente, está más presente que nunca, en la medida en que las imágenes y los testimonios reconstruyen y resignifican esa memoria latente.

La construcción narrativa de la memoria lleva implícita la capacidad de los agentes de ponerla en palabra, y la legitimación de los mismos para hacerlo; es una constante disputa del poder por lograr enunciar las historias vividas, esa narrativa que le fue negada a su padre, que lo obligó a silenciarse, y que el tiempo histórico y social presente, luego de años de luchas por parte de los colectivos, nos ha permitido formular.

Es desde este posicionamiento que Comedi pone en jaque la imagen de una masculinidad normada. Las imágenes del campo y la doma, se contraponen y confrontan con aquellas que hacen visibles los shows, los brillos, el "under marica", como formas de resistencia y subversión a la moralidad estatal. Es por esto que, como un tercer momento, se seleccionó una de las últimas grabaciones de la película, donde, entre momentos familiares, Comedi centra la atención en los momentos finales de su padre. Esta es la única instancia en la que Jaime se hace presente delante de cámara. La metáfora aparece sutilmente, un hombre luchando por controlar a un caballo, la masculinidad hegemónica contra la naturaleza implacable, disidencia sexual contra heteronorma. Esta escena retrata el accidente en el que perdería la vida, y es un recurso narrativo impactante: la directora cierra el proceso de reconstrucción de la memoria de su padre con su literal final. Visualmente, la imagen de aquel caballo relinchando, retobado, combatiente, en un cuadro final borroso y caótico, y habilita un paralelismo con las vivencias de las disidencias sexuales presentadas a lo largo documental, buscando escapar del yugo de la dominación y la imposición social de décadas pasadas.

Figura 3. Comedi, *El silencio es un cuerpo que cae*, 2017 (1:08:54)

Bibliografía

-Basso, M. F. (2019) "Volver a entrar saltando: Memoria y arte en la segunda generación de argentinos exiliados en México". La Plata: Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación; Posadas, Universidad Nacional de Misiones; Los Polvorines: Universidad Nacional de General Sarmiento.

-Comedi, A. (Directora). (2017). El silencio es un cuerpo que cae (Película). El Calefón.

-Córdoba, D. (2009[2005]). "Teoría Queer: reflexiones sobre sexo, sexualidad e identidad. Hacia una politización de la sexualidad" (pp. 21-66) En: Córdoba, David, Sáez, Javier y Vidarte, Paco (Eds.) Teoría Queer. Políticas bolleras, maricas, trans, mestizas. Madrid: Egales.

-Didi-Huberman, Georges (2008) Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes. Buenos Aires: Adriana Hidalgo. Selección: "Apertura. La historia del arte como disciplina anacrónica". pp. 29-97.

-Foucault, M. (2003) Historia de la sexualidad. La voluntad del saber. Buenos Aires: S XXI Editores. Selección: Capítulo IV. 2. Método

-Jelin, E. (2012) Los trabajos de memoria. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

-Portelli, A. (1991). "Lo que hace diferente a la historia oral". En: D. Schwarzstein (Comp). La historia oral. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

-Saxe, F. y Rubino, A. (2016). “Memoria, disidencia sexual y giro subjetivo: el caso de tres documentales latinoamericanos recientes”. En alter/nativas: latin american cultural studies journal. Disponible en https://alternativas.osu.edu/es/issues/spring-6-2016/essays3/rubino saxe.html

-Saxe, F. (2023). “Archivo, testimonio, literatura: disidencias sexo-genéricas y memoria cuir/queer en Argentina”, en cARTographie queer/cuir : Nouveaux imaginaires sexo-dissidents en Amérique Latine [Cartografia Queer: Nuevos imaginarios sexo-disidentes en America Latina] [en línea]. Toulouse: EuroPhilosophie Éditions. Disponible en https://books.openedition.org/europhilosophie/1533

-Williams, R. (1980) "Hegemonía", en Marxismo y Literatura. Barcelona: Ed. Península.

LA MEMORIA EN MOVIMIENTO: ABRIR DANZA ABIERTA COMO TESTIMONIO CULTURAL DE LA MEMORIA COLECTIVA RESPECTO A LA ÚLTIMA DICTADURA CÍVICO-MILITAR

Sofía Beatriz Campos - Sofía Raier - Irene Scotti Donnantuoni - Fiorella Agustina Zanazzo - Lucía Álvarez

Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Artes

Resumen

En el encuentro *Abrir Danza Abierta*, llevado a cabo durante el año 2023 en el Centro Cultural Kirchner, se conmemoran y rememoran los ciclos originales de Danza Abierta de los años 1981, 1982 y 1983 por medio de las intervenciones de sus participantes, que recuerdan, testimonian y recrean sus experiencias y vivencias durante esta iniciativa artística en los últimos años de la dictadura cívico-militar. En el siguiente trabajo de investigación se desglosan las decisiones poéticas tomadas en dicha performance, se analizan los testimonios orales y corpóreos, y se argumenta cómo estas decisiones permiten vislumbrar la construcción de la memoria como un fenómeno en constante cambio y colectivo. Consideramos que existen ciertos elementos poéticos recurrentes en el transcurso de este evento que lo vuelven una performance mediante la cual se construye una memoria colectiva, a partir de la amalgamación y reinterpretación junto a la dinámica de vaivén entre los presentes. *Abrir Danza Abierta* se constituye como una performance en la que el cuerpo, la danza y las narraciones operan como un gran testimonio de aquel pasado traumático y su resistencia cultural, condicionada pero también transformadora de la coyuntura política y, funciona así, como vehículo de esta memoria inmaterial colectiva.

Palabras clave

Memoria colectiva, performance, dictadura, danza, testimonio.

La construcción colectiva de una memoria en movimiento

En el año 2023, a 40 años del retorno a la democracia en Argentina*, Abrir Danza Abierta* se propone traer al presente aquellos acontecimientos políticos traumáticos experimentados en los últimos años de la dictadura cívico-militar, acontecida como consecuencia del Golpe de Estado del año 1976, en los que se llevaron a cabo los ciclos de *Danza Abierta*. La puesta artística se propone transformar el sufrimiento colectivo en una lucha para que la memoria no se olvide, el pasado no se repita y que además se reconstruya, resignifique y expanda.

Para lograr esto, los bailarines y coreógrafos se posicionan como testimonios a través de diferentes elecciones poéticas, estéticas y narrativas, que se articulan en la puesta en escena de esta performance.

Para iniciar nuestro análisis, resulta sumamente pertinente la autora Elizabeth Jelin (2012) quien en su escrito *Los trabajos de la memoria* nos nutre de conceptos esenciales para reflexionar sobre *Abrir Danza Abierta*. Como bien menciona la autora "la experiencia humana incorpora vivencias propias, pero también la de otros y otras ajenas que le han sido transmitidas. El pasado, entonces, puede condensarse o expandirse, según cómo esas experiencias pasadas

sean incorporadas" (Jelin, 2012, 47). Tomemos entonces un recorte de la performance que nos permita dilucidar mejor estas cuestiones. A partir del minuto 00:11:56 del registro audiovisual de la performance, podemos apreciar cómo Sergio Pletikosic dialoga con Adriana Barenstein en relación a una coreografía que no recuerdan lúcidamente cómo se ejecutaba, cómo se titula, quién la coreografió, etc. En ese diálogo, ambos buscan en sus memorias estos datos y los van completando en conjunto. Es aquí donde entra en juego algo fundamental de esta obra artística, el cuerpo. El cuerpo, que también es colocado bajo una posición de testimonio, busca recordar los movimientos, los pasos y la coreografía. Los cuerpos van construyendo memoria a través de sus movimientos, sus gestos y sus recreaciones dancísticas. Del público se asoma Sandro Nunziata, quien aporta otros datos, también difusos, y construyen juntos lo que fue aquella coreografía, la cual descubrimos que se trata de la obra *Judith* (1983) de la coreógrafa Margarita Bali. Advertimos aquí la referencia al pasado en y desde el presente, para así ubicar temporalmente la memoria en ese punto de intersección entre el pasado/la experiencia y el futuro/las expectativas que desarrolla Jelin. Así la memoria se descubre dinámica, cambiante, móvil, selectiva y fragmentaria, respecto a un pasado que todavía sigue abierto, presente. La memoria no es una reproducción objetiva de éste, sino una construcción activa que se realiza en el presente. Las experiencias pasadas son reinterpretadas y resignificadas en el contexto actual, lo que influye en la comprensión del pasado. Así, vemos también cómo estas memorias son narrativas, las cuales Jelin denomina como aquellas que rompen con la cotidianeidad y la repetitividad, involucrando a las demás personas con afectos y sentimientos para generar así la reflexión: los participantes de este evento buscan incorporar performativamente el pasado más que re-presentarlo, hacerlo presente a través de sus cuerpos y sus voces más que nombrarlo; y lograr construir así un sentido resignificado de dicho pasado.

Aquí nos encontramos con otra encrucijada. Si entendemos a las memorias como plurales, difusas y confusas, estas entran en disputas sociales y discursivas por su legitimidad, en las que se plantea una tensión sujeto-sociedad, por ser ésta última insistente en su pretensión de verdad, como si no fuera la memoria una facultad psíquica humana que recuerda y olvida a la vez. Siguiendo con esta línea, el trabajo de Alessandro Portelli (1991) *Lo que hace diferente a la historia oral*, nos resulta sumamente necesario. *Abrir Danza Abierta* se aleja de una re-presentación puramente factual. Busca trabajar con la idea de que la memoria es subjetiva y está influenciada por el contexto, la sociedad y el tiempo. "La importancia del testimonio oral puede residir no en su adherencia al hecho, sino más bien en su alejamiento del mismo, cuando surge la imaginación, el simbolismo y el deseo" (Portelli, 1991, 43). Esta performance cuenta con la complementación del relato escrito con el oral, ya que lo que los participantes relatan estuvo previamente guionado, pero si los espectadores hubieran simplemente leído lo escrito en ese guión, se hubieran perdido del carácter sentimental del mismo. Pasar de lo oral a lo escrito implica cambios en la interpretación, ya que la variedad de tono, volumen y ritmo llevan significados implícitos y connotaciones sociales irreproducibles en la escritura. Los cambios en la velocidad del habla y las pausas son recursos orales que indican la importancia de un tema o carga emocional que tiene el relato para el narrador. Algunos de los protagonistas hablan con pausas pesadas, largas y de forma desacelerada para dar énfasis a lo que se cuenta o como síntoma de una mayor dificultad a la hora de contarlo, mientras que otros hablan de forma más fluida, como si se relatara algo cotidiano, sin embargo la emoción en sus cuerpos, las lágrimas en sus ojos y el temblor de sus voces dan cuenta de la importancia y la carga emocional que tiene lo que se relata para el narrador, ya que "las funciones narrativas revelan las emociones de los narradores, su participación en la historia y cómo les afectó" (Portelli, 1991, 40).

Ahora bien, dado que entendemos que *Abrir Danza Abierta* se constituye como una performance, resulta necesario determinar las características clave de ésta. La autora Florencia Basso (2019) en su escrito *Volver a entrar saltando: Memoria y arte en la segunda generación de argentinos exiliados en México*, explica que las prácticas performáticas tienen la cualidad de conducta restaurada o conducta practicada dos veces, en esas repeticiones hay un proceso de construcción: la ausencia de originalidad o espontaneidad permite cambios, críticas y

creatividad (Basso, 2019, 95). Entendiendo esto, reflexionamos que repetir coreografías del pasado, intentando recordarlas, repetir datos respecto a los coreógrafos y sus compañeros, los cuales muchos no se encuentran allí o recuerdan las cosas de otra forma, todo ello implica la certeza de que jamás podrán ser capaces de reproducir aquello que experimentaron tal cuál fue. Nos resulta interesante traer la selección del registro audiovisual en donde a partir de 01:00:02, María José Goldín y Paula Etchevehere se paran con micrófonos, y antes de reinterpretar la coreografía *Instrucciones para un tejido*, de Adriana Barenstein, una comienza a comentar datos de la misma, y su compañera los repite pero de manera diferente. Parte del diálogo se desarrolla de la siguiente manera: "en instrucciones" - "en instrucciones para un tejido de Adriana Barenstein", "los personajes que bailábamos estábamos conectados con los recuerdos" - "los personajes estábamos conectados con los recuerdos", "en el intento de preservar algo perdido"- "estábamos intentando preservar algo que no estaba, que estaba perdido" - "pero no perderemos la memoria del todo" - "la memoria jamás la vamos a perder". (Abrir Danza Abierta, 2023, 01:02:00).

Repetir se presenta, en ese momento, no solo como una acción en torno a la danza y a la "copia" de aquella obra pasada, sino también como un acto de reafirmación. Una mujer reafirma lo que la otra dice, en esa reiteración del apoyo hay una certeza: no tenemos las mismas palabras para describir lo que vivimos, pero recordamos juntas. Es en este tipo de repetición reinterpretada y compartida, presente en toda la performance, que se realizan trabajos elaborativos (*working through*) a partir de los acontecimientos traumáticos, superando la repetición (*acting out*), a través del arte y de la acción (Jelin, 2012). *Abrir Danza Abierta* en tanto performance, es un gran conjunto poético que se compone de partes y de individualidades que, a su vez, no funciona si no en un todo resignificador y colectivo. Esta puede ser considerada como un gran trabajo elaborativo de todo el grupo de bailarines y coreógrafos, una producción cultural mediante la cual, a través de una repetición pensada y guionada, materializan los sentidos del pasado. De esta manera, esta performance se constituye como un vehículo de la(s) memoria(s), como un trabajo de memoria, gracias a personas activas en la modificación simbólica y en la elaboración de sentidos del pasado, que se conforman como agentes sociales de transformación. Si bien el ejercicio de recordar es individual y determinante de la identidad personal, tanto los procesos como los individuos se encuentran insertos en redes de relaciones sociales que determinan los marcos sociales de la memoria. Jelin hace uso de este concepto desarrollado por el autor Maurice Halbwachs. Bajo esta idea, la memoria no es un acto individual, sino que está fuertemente influenciada por el contexto social en el que una persona vive. De esta forma, los recuerdos son moldeados y compartidos en contextos colectivos, en los cuales hay una cosmovisión y ciertos valores compartidos culturalmente. La memoria, entonces, se va reconstruyendo en esta performance de manera colectiva, donde cada persona comparte vivencias propias e incorpora también las ajenas, cada una testimonia y corrige, son nombradas y son corregidas, mientras que sus recuerdos y memorias son expandidas debido a la influencia y complementación de otras, no formando una memoria única y unívoca sino difusa e incierta. Esta reconstrucción de memorias superpuestas y compartidas, gracias a las diferentes interacciones entre los testimonios y sus cuerpos, es la que permite y da vida a la memoria colectiva, que en esta performance se planta como un discurso y una representación válida del pasado, utilizando todo tipo de recuerdo como elemento poético.

Estas decisiones poéticas y estéticas mencionadas anteriormente, funcionan en la puesta como el resultado de una serie de montaje. Montaje que incluye cuerpos, memorias, vestuarios, palabras, etc. Todo este montaje da como resultado el testimonio, y es el carácter anacrónico del mismo lo que hace de este evento algo esencial para pensar la memoria. Tomemos al autor Georges Didi-Huberman (2008) y su trabajo *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, en donde profundiza en conceptos que nos resultan esenciales. Didi-Huberman propone una visión más compleja y matizada del tiempo en relación con las imágenes. No concibe el tiempo de manera lineal y progresiva, sino que sugiere que las imágenes pueden “doblar” o “arrugar” el tiempo. Las imágenes anacrónicas son capaces de traer el pasado al

presente y viceversa, generando una coexistencia de diferentes temporalidades. Siguiendo esta línea*, Abrir Danza Abierta* presenta una narrativa no lineal ya que la misma adopta una estructura no lineal, saltando entre diferentes momentos históricos y evocando imágenes mentales de otros momentos. Por otro lado, el público interpreta la obra desde múltiples perspectivas temporales, encontrando resonancias con el pasado y el presente de maneras no convencionales, contribuyendo a la experiencia anacrónica. De esta forma, consideramos que el anacronismo en *Abrir Danza Abierta* se manifiesta a través de la incorporación consciente de elementos que desafían las convenciones temporales, yuxtaponiendo elementos de diferentes momentos en una sola composición a través de las palabras, las danzas, la narrativa, la música, el vestuario, que se amalgaman en su carácter testimonial.

El cuerpo como resistencia

Hemos de pensar en la danza y la cultura en general como grandes e importantes herramientas de resistencia ante el poder. En el contexto de la última dictadura cívico-militar en Argentina, la persecución se dio en todos los ámbitos de la cultura, los presentadores de *Abrir Danza Abierta* explican que los eventos de *Danza Abierta* de la década de los ochenta se hicieron eco no sólo en Buenos Aires, sino también en Rosario y Córdoba. Este homenaje en 2023 evoca un evento del pasado que "coincide con sucesos muy importantes de nuestra historia. La caída y la ruptura de la dictadura cívico militar y la recuperación de la democracia en la Argentina." (Abrir Danza Abierta, 2023, 00:01:35).

Para analizar este contexto, pensemos en términos de materialismo histórico. El autor García Canclini (1984) en su escrito *Introducción: la sociología de la cultura de Pierre Bourdieu*, nos permite entender que en el campo cultural se da una lucha entre estructura y superestructura, y que en esa lucha las clases dominantes buscan hegemonizar el campo cultural para reproducir su dominación. Reflexionemos alrededor de la historia de los comienzos de Danza Abierta en 1981, en palabras de Anahí Zlotnik:

> Estábamos con Alfredo Cenas en el Teatro Bambalinas en la calle Chacabuco y Estados Unidos, es la época en la que se está haciendo Teatro Abierto y habían tirado la bomba en el Picadero. Él me dice "Ani ¿Qué te parece si hacemos Danza Abierta? Él sabía que estaba estudiando danza. Y le digo "¡Claro!". Así empezó Danza Abierta, y toda la primera semana cuando estrenamos nuestra cautela era estar muy atentos a ver quiénes entraban pues nos habían amenazado, obviamente. Por suerte no ocurrió eso y bueno, ocurrió lo que ocurrió (Abrir Danza Abierta, 2023, 00:05:14).

Hay que situar las creaciones culturales dentro de su propio sistema de relaciones (o campo) y entender que dentro de él existe un capital común y la lucha por su apropiación ya que "quienes dominan el capital acumulado, fundamento del poder o de la autoridad de un campo, tienden a adoptar estrategias de conservación y ortodoxia, en tanto los más desprovistos de capital, o recién llegados, prefieren las estrategias de subversión, de herejía." (García Canclini, 2013: 19).

Lo que narra Zlotnik es un fragmento de historia cultural argentina clave para entender el contexto político que condicionaba la producción artística. El 28 de julio de 1981 iba a inaugurarse en la vieja fábrica del Pasaje Enrique Santos Discépolo el Teatro Picadero, que sería el escenario más importante del movimiento *Teatro Abierto*. Este movimiento inspirador de lo que luego fue *Danza Abierta*, consistió en ciclos públicos de teatro que expresaban consignas contra la dictadura militar. En aquel momento, la resistencia cultural era tremendamente castigada por la represión, que veía en ella un serio peligro ideológico para su gestión criminal. En respuesta, las estrategias de supervivencia de los artistas se tornaron progresivamente más públicas y

expresivas. En el momento 01:15:48 de la performance *Abrir Danza Abierta*, suena la canción *Siga el baile* de Alberto Castillo a todo volumen, mientras María Pantuso baila al grito de "¡Llegó el momento popular de la noche!". En su testimonio relata que con dicha canción se cerraba el espectáculo *Hoy función Hoy*, parte del ciclo de *Danza Abierta* de 1982, que coincidió temporalmente con el inicio de la Guerra de las Malvinas y la represión en las manifestaciones en su contra. "Ese era el contexto en que estábamos, bastante difícil para la alegría y el baile como verán. Y sobre todo para hacerlo de forma grupal." (Pantuso, 2023, 01:18:10). En aquel momento estaba vigente el decreto de prohibición a reuniones en espacios cerrados, a menos que existiera una previa autorización. María cuenta que, sin embargo, lo hicieron, y que al final del ciclo invitaron al público a reunirse a bailar todos juntos en el hall del teatro, y que para su sorpresa, la gente bailó con mucha alegría y energía, por ello abrieron las puertas del teatro y salieron a calle Corrientes. "Y hasta logramos cortar el tránsito bailando. Eso también se puede. Y pudimos los populares ¿no? Esa fue nuestra particular forma de vencer nuestro miedo a la represión. Y de alguna forma cuestionar a la dictadura." (Pantuso, 2023, 01:20:17).

Traemos este testimonio porque nos interesa su vínculo con el concepto de habitus, aquello que sistematiza las prácticas de cada persona y de los grupos, y garantiza su coherencia con el desarrollo social (García Canclini, 2013: 35). Quizás pueda reflexionarse que esa experiencia narrada por Pantuso contiene en sí misma el espíritu de *Danza Abierta:* una estrategia hereje de incomodidad a las clases dominantes, en lo político y en el campo cultural. Una forma de resistir y de apropiarse de los hábitos corporales y culturales propios y grupales, de no sucumbir al habitus establecido por el poder. Aquí podemos establecer también una relación directa con la disputa por la recuperación del espacio público en los últimos años de la dictadura, mencionada por Ana Longoni (2010) en *Arte y Política. Políticas visuales del movimiento de derechos humanos desde la última dictadura: fotos, siluetas y escraches*, donde menciona que las marchas eran cada vez más multitudinarias aunque el contexto político seguía siendo represivo en las calles.

En consonancia con esto, es interesante pensar también a través del trabajo del autor Néstor García Canclini (2010) *La producción simbólica*, en donde nos invita a reflexionar los vínculos entre arte, política, estado y sistema de producción. Consideramos que su análisis resulta fundamental para comprender las implicancias y el juego dialéctico del contexto social y político de *Abrir Danza Abierta*. Primeramente partiremos por definir el concepto de superestructura. Este se refiere a las instituciones y prácticas culturales que surgen sobre la base, la cual se denomina estructura, de las relaciones de producción en una sociedad capitalista. La superestructura incluye fenómenos como el arte, la religión, la filosofía, la política y los medios de comunicación. De esta manera, se plantea que estas formas culturales están influenciadas por la estructura económica subyacente, que determina las relaciones de clase y la distribución de poder. Sin embargo, como bien menciona el autor, la articulación entre superestructura y estructura a menudo ha sido desarrollada como si las relaciones de producción y el arte fueran tan solo el vínculo entre una base material y su representación ideal, reiterando una concepción dualista y unilateral en donde el arte adopta una posición pasiva en carácter de reflejo. Canclini sugiere entonces que la complejización de la relación entre estructura y superestructura es sumamente necesaria. En este sentido, en lugar de concebir al arte sólo como un reflejo pasivo de la estructura social, se infiere que nos encontramos frente a una interacción más compleja y dialéctica. Es aquí donde nos interesa posicionarnos para analizar *Abrir Danza Abierta*. Entendemos que el comportamiento del arte y sus posicionamientos políticos y estéticos van a estar delimitados por el lugar que ocupan dentro del tejido social. Como bien menciona Canclini, si bien el arte recibe condicionamientos externos, también reactúa sobre ellos. La reelaboración que *Abrir Danza Abierta* produce sobre este contexto y su devolución, su resistencia, encuentra en él un componente transformador para elaborar creativamente las relaciones entre lenguaje y realidad. Es por esto que, encontramos el germen de esta capacidad transformadora en una dialéctica multidireccional en las diferentes decisiones estéticas que construyen la obra, y que podemos comprender que no es azarosa la elección de que el testimonio en esta obra esté

compuesto por palabras y también por el cuerpo. Un cuerpo que se hace presente, produciendo un juego dialéctico con la connotación de la ausencia del cuerpo en épocas de dictadura.

De esta manera, en estas estrategias y hábitos se constituyen políticas creativas, específicamente performáticas en este caso, aquellas que Longoni menciona como las resultantes de cierta incentivación de la dimensión creativa de la práctica política, por parte de los acontecimientos históricos cruciales y con fuerte carácter político. Así, el arte y la política se encontrarían en una relación de mutua determinación e influencia, en una situación de "desbordamiento" e intersección, similar a la relación estructura-superestructura propuesta por Canclini. Esto lo podemos notar en lo que venimos desarrollando respecto del campo cultural y su resistencia ante el intento de dominación por parte del sistema político dictatorial, ya que es así cómo " [...] esas articulaciones superan esta suerte de esferas autónomas en las que la modernidad viene comprendiendo al arte y la política y permite reformulaciones mutuas que dejan re-situado y redefinido tanto al arte como a la política" (Longoni, 2010: 1).

En nuestro caso de estudio, el acontecimiento de la dictadura cívico-militar fue el que promovió de cierta manera las políticas creativas de resistencia de los bailarines y coreógrafos, que dieron origen a los ciclos de *Danza Abierta* en los últimos años de la dictadura. Y al cumplirse el acontecimiento de los 40 años de democracia, en este 2023, estos ciclos se conmemoran a través de una nueva dimensión artística de la práctica política, a través de una política performática: *Abrir Danza Abierta.* Así, en esta podemos ver y escuchar diversos testimonios sobre sus experiencias en los ciclos originales y su relación con el Estado represivo y amenazante, cómo este contexto político definió la creación de las coreografías y de los ciclos en general, y cómo estos se conformaron a su vez como una estrategia de resistencia y un espacio de sostén interpersonal. Incluso en la composición de las danzas re-creadas y el guión de la performance encontramos una mutua determinación entre arte y política, ya que juegan dialéctica y constantemente con los recuerdos y los olvidos, tanto de las composiciones originales como de los diálogos de la intervención, donde dramatizan y humorizan así la ausencia de veracidad de la memoria, pretendida y exigida por los agentes que forman los discursos oficiales.

En palabras de Florencia Basso:

> Mientras la acción macropolítica es la cara visible del combate por la distribución de lugares establecidos por la cartografía dominante en un determinado contexto social -conflictos de clase, religión, etnia, género, etcétera-, lo real visible y decible, la micropolítica "consiste en la tensión de la dinámica paradójica ubicada entre la cartografía dominante, con su relativa estabilidad, de un lado, y la realidad sensible en permanente cambio del otro lado" que afecta a nuestros cuerpos. (Basso, 2019: 100)

Las tensiones de la macropolítica y los efectos del poder afectan los cuerpos y sus micropolíticas, es decir, sus creaciones culturales.

Entonces, estos testimonios y memorias polifónicas, heterogéneas y disonantes, son puestas en escena para dialogar y chocarse entre sí respecto de lo que fue *Danza Abierta*, funcionando como elementos que construyen así una memoria colectiva sobre éste, móvil y expansiva.

Esta política performática, además, se caracteriza por ser una forma no privilegiada de representación en las luchas en Argentina, que según Longoni son la fotografía y la figura de la silueta. Estos recursos son instalados como signos inequívocos de estas luchas, incluso, en el evento mismo, un testimonio menciona la fotografía como el recurso más efectivo o materializador de los discursos sobre la memoria, y es por esto que en *Abrir Danza Abierta*, además de compartirse recuerdos, se comparten fotografías y documentos escritos de aquellos ciclos, dejándolos a disposición del público para apropiárserlos. Entonces, la danza, la oralidad

y distintos elementos poéticos presentes en esta performance se constituyen como recursos y formas testimoniales no hegemónicas en las disputas por los discursos del pasado y en la reconstrucción de memorias individuales y colectivas.

Reflexiones finales

Para finalizar, proponemos volver entonces a nuestro postulado inicial. *Abrir Danza Abierta* se constituye como una performance en la que el cuerpo y las palabras operan como un gran testimonio de aquel pasado traumático y su resistencia cultural. Como desarrollamos en el primer apartado, la obra nos invita a reflexionar sobre la relación entre el pasado y el presente, la reconstrucción colectiva de la memoria y la representación de las experiencias. A su vez, en el segundo apartado, se desarrolló cómo esto se encuentra condicionado por la coyuntura política. Sin embargo, es a partir de esas condiciones que nace su fuerza de transformación, de reivindicación de la experiencia compartida y por sobre todas las cosas, de la cultura como constructora de una resistencia y vehículo de esta memoria inmaterial colectiva.

Nos gustaría finalizar con las siguientes palabras de Sergio Pletikosic:

> Esto que es un algo, una manera de re-actuar una experiencia colectiva tiene un vínculo con lo personal y lo afectivo, y que nunca va a concluir, y que esa manera nunca va a dejar de estar presente. Porque ¿qué formas adoptan los recuerdos? ¿Qué diferencia hay, Adriana? ¿Vos sabés qué diferencia hay entre olvido, recuerdo y ficción? (Abrir Danza Abierta, 2023: 00:03:08).

Bibliografía

-Basso, M. F. (2019) “Volver a entrar saltando: Memoria y arte en la segunda generación de argentinos exiliados en México". La Plata: Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación; Posadas: Universidad Nacional de Misiones; Los Polvorines: Universidad Nacional de General Sarmiento.

-Bourdieu, P. (2013) "Estructuras, habitus, prácticas". En: El sentido práctico. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Ediciones.

-Didi-Huberman G. (2008). "Apertura. La historia del arte como disciplina anacrónica". En: Ante el tiempo. Buenos Aires: Ed. Adriana Hidalgo editora.

-García Canclini, N. (2010) "3. Teoría de la superestructura y análisis del proceso artístico". En: La producción simbólica. México: Siglo veintiuno editores.

-Jelin, E. (2012) “Los trabajos de memoria”. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

-Longoni, A. (2010) "Arte y Política. Políticas visuales del movimiento de derechos humanos desde la última dictadura: fotos, siluetas y escraches". En Aletheia, 1 (1).

-Portelli, A. (1991). "Lo que hace diferente a la historia oral" En: D. Schwarzstein (Comp). La historia oral. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

Fuentes

- TEATRO PICADERO - Archivo Histórico - Teatros en Alternativa Teatral
- Artes performáticas | Abrir danza abierta | Apertura: Intervención artística colectiva

POSTALES DE UNA MADRE

Charo Buitrón - Federico Gómez Rial - Ulises Lavat Dumucet - Maitena Pérez Alonso - Lucía Álvarez

Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Artes

Resumen

Adelina Dematti de Alaye, conocida como "la Madre Fotógrafa", fue una activista argentina por los derechos humanos. Cofundadora de Madres de Plaza de Mayo, comenzó su lucha tras la desaparición de su hijo Carlos Esteban, secuestrado en 1977 bajo la Última Dictadura cívico-militar Argentina. Es reconocida por su lucha en el movimiento colectivo Madres y por su archivo, el cual donó al Archivo Histórico de la Provincia de Buenos Aires en La Plata, que consta de fotografías, documentos, diarios, testimonios e investigaciones acerca de las atrocidades cometidas por el régimen militar.

Este trabajo se propone analizar conceptual y visualmente una selección de fotografías del archivo en pos de rescatarlo como componente esencial de la memoria colectiva argentina. Pondremos el foco en las particularidades de las fotografías tomadas por Adelina, entendidas como imágenes sobredeterminadas, caracterizadas por el cruce que se produce en su seno entre historia y memoria. Así, corriendo el eje del análisis de lo propiamente archivístico y partiendo de la selección propuesta, intentaremos develar algunos de sus múltiples significados y funciones, dando cuenta también de las implicaciones sociales más vastas y entendiéndolo, en primer lugar, como un archivo personal que pone en diálogo su doble rol de madre.

Palabras clave

Archivo personal, fotografía, dictadura, madre, memoria.

Introducción

A la generación del Bicentenario,
que vive hoy el futuro y tiene en sus manos
la posibilidad de hacer realidad las utopías de los '70.
Adelina Dematti de Alaye (2014)

Adelina Dematti de Alaye nació en Chivilcoy en 1928, se dedicó a la docencia, a la dirección de escuelas preescolares, y también a la creación de jardines de infantes. El golpe de la dictadura cívico militar de 1976 le quitó a su hijo Carlos, secuestrado a los 21 años el 5 de mayo de 1977 y, desde ese instante, Adelina lo buscó incansablemente. Ocurrida la desaparición, recurrió a la Asamblea Permanente por los Derechos Humanos (APDH), dónde se encontró con más mujeres que estaban en su misma situación y comenzó a participar del movimiento, convirtiéndose en una de las fundadoras de la Organización Madres de Plaza de Mayo de la ciudad de La Plata. En el marco de su activismo, comenzó a sacar fotos a todo aquello que pudiera llevarla a su hijo, a todo lo que representara la lucha y la generación de una memoria material. Fotografió a la gente en las marchas, en las actividades que realizaban las Madres, capturó diarios, carteles, fotografías y grafitis. Adelina retrató a las Madres y a las fuerzas policiales, e incluso se retrató a ella misma.

Con todo el material que recolectaba, construyó un archivo que guardó en el garaje de su casa, un reservorio personal que luego sería declarado por la Unesco Patrimonio documental del Registro de la «Memoria del Mundo» y que donaría al Archivo Histórico de la Provincia de Buenos Aires. Seleccionó minuciosamente qué guardar en las cajas y se encargó ella misma de organizar cada elemento según su propia tipología. Más allá de imágenes acerca de la lucha de Madres, el archivo se compone de fotografías personales, de cartas, documentos, testimonios y declaraciones. Hoy en día, a pesar de la muerte de Adelina, el archivo sigue abierto, recibiendo material que sus familiares donan, siendo centro de múltiples investigaciones o exhibiciones que lo actualizan, que lo dotan de nuevos sentidos y lo ponen en diálogo con la actualidad, tal como la Madre Fotógrafa habría querido.

Podemos ver en su colección, entonces, un material que ejemplifica de manera muy clara la sobredeterminación de las imágenes de la que nos habla George Didi-Huberman (2015). El autor plantea que, para comprender las imágenes en toda su complejidad, deben ser consideradas como anacrónicas, es decir, más allá de la época en que hayan sido creadas, son portadoras de tiempos diversos, múltiples y muchas veces contradictorios. En este sentido, si pensamos a la historia como algo más que los datos que se pretenden objetivos y de los relatos verídicos, vemos que, en realidad, es heterogénea, que en su núcleo se libran luchas de poder y legitimidad. Vista desde este enfoque, la historia no parecería diferir mucho de la memoria, puesto que, para Didi-Huberman, aquello que a la historia se le escapa, o que se deja de lado por incongruente es, justamente, la memoria: «(...) es ella la que decanta el pasado de su exactitud. Es ella la que humaniza y configura el tiempo, entrelaza sus fibras, asegura sus transmisiones, consagrándolo a una impureza esencial» (Didi-Huberman, 2015, p. 60). Por lo tanto, dado que toda imagen está inserta en la historia, podríamos pensar a nuestro caso de estudio como un corpus de imágenes inscripto en ese complejo cruce entre la historia y la memoria, como imágenes sobredeterminadas en tanto que dan cuenta de la yuxtaposición de tiempos, relatos y pujas de poder que entran en juego a la hora de producir memoria y de hacer historia.

Adelina falleció a los 88 años en La Plata, sin encontrar a su hijo, pero la huella que ha dejado con su lucha y con su esfuerzo documental pervive. Esta Madre aportó a la memoria de un país, donando un archivo que exhaustivamente construyó y ordenó según sus propios criterios, legándoselo a la generación que la precedía y comprendiendo el valor y el significado de lo que había creado.

Una historia de rituales y pañuelos

Las dictaduras que se perpetraron en distintos países de Latinoamérica en los años setenta fueron un suceso histórico mundial que marcó un antes y un después, sin embargo, en cada territorio el terrorismo de estado que aplicado de diferentes maneras, por lo tanto, los movimientos de resistencia que surgieron en los países vecinos también tuvieron características y lógicas diferenciales. La incansable lucha que llevaron adelante las Madres de Plaza de Mayo en nuestro país es de conocimiento y reivindicación internacional, puesto que fueron una organización

que hizo la diferencia, que se distinguió por sus recursos originales, poéticos y sagaces. En este sentido, podemos pensar que las Madres lograron crear una hegemonía alternativa □(...) por medio de la conexión práctica de diferentes formas de lucha, incluso de aquellas formas que no resultan fácilmente reconocibles ya que no son fundamentalmente "políticas" o "económicas"□ (Williams, 1980, p.152). Para Raymond Williams, dentro de sociedades altamente desarrolladas, estas operaciones de resistencia conducen a un sentido de la actividad revolucionaria muy profundo, y efectivamente, las Madres, hasta hoy día, son un ícono de la resistencia y su carácter revolucionario reside en que no se dejaron avasallar; en que, con creatividad y convicción, con un pañuelo, y Adelina con su cámara, salieron a las calles.

La primera imagen que tomaremos del Archivo Adelina (Fig.1) corresponde a la peregrinación a Luján realizada el 5/10/80, cuyo recorrido han realizado desde el 1/10/77, siendo esa segunda fecha la primera vez en que las Madres utilizarían su característico pañuelo. En primera instancia, sería utilizado como elemento simbólico en relación con la búsqueda de sus hijos detenidos-desaparecidos y sus nietos nacidos en la clandestinidad, aludiendo a la idea de pañal, a lo infantil e inocente de un niño, como así también reafirmando su rol de madre. Por otro lado, el pañuelo también serviría para identificarse entre ellas y diferenciarse del resto, para desdoblar el ritual del peregrinaje cristiano en un nuevo y más específico ritual: el de ellas.

Figura 1. FID51 Procesión a Luján de las Madres Luján- Basílica 5-10-1980

Estas instancias religiosas eran de las únicas que el Régimen permitía hacer de forma multitudinaria, por lo que utilizarlas para expresar su lucha fue una estrategia de resistencia muy inteligente por parte de las madres, como así también sus Rondas en Plaza de Mayo. Este doble juego entre el uso de elementos simbólicos y a la vez como herramientas visuales para la organización colectiva, es una característica que Ana Longoni destacará a la hora de hablar de algunos movimientos de derechos humanos en Argentina, asegurando que sus procedimientos, generalmente visuales, son claves en una búsqueda consciente por «volverse visibles, como forma de sobrevivencia del grupo y de visibilidad de los reclamos que se estaban haciendo» (Longoni, 2010, p.3).

En relación con lo dicho, hay otras dos cuestiones que se desprenden de esta fotografía: la idea de una lucha colectiva, en lugar de particularista, y la tensión entre lo presente y lo que ya no lo está. Los rostros de las Madres se borran en esa imagen, al igual que el pedido específico por alguno de sus hijos, pero realmente no dejan de subyacer, no dejan de aclamar memoria, verdad

y justicia por todos los desaparecidos. Este punto se vuelve de vital importancia si analizamos la lucha del movimiento Madres, ya que en las actividades que organizaban existía la costumbre -por no decir la norma- de intercambiarse los carteles y las fotos, de pedir a gritos por un hijo no propio, pero que en ese instante se vuelve cercano. Las figuras particulares de quienes buscan y son buscados pasan a segundo plano, como podemos observar en el Siluetazo, por ejemplo, ya que lo primordial es la aparición con vida o el develamiento acerca de lo que le sucedió a cualquiera de ellos. Cada hijo tiene una madre que lo busca, sí, pero en el fondo, todos los Hijos son de todas las Madres.

«En el plano colectivo, entonces, el desafío es superar las repeticiones, superar los olvidos y los abusos políticos, tomar distancia y al mismo tiempo promover el debate y la reflexión activa sobre ese pasado y su sentido para el presente/futuro» (Jelin, 2012, p.50), nos dice Elizabeth Jelin, en sus teorizaciones sobre la memoria y condensa, de cierto modo, el hacer de las Madres de Plaza de Mayo. Con amor, con esperanza y con muchísima seguridad de cuál era su deber, ellas se acompañaron entre sí para superar el dolor y poder transformarlo en lucha, logrando, de algún modo, hacer presentes a quienes les fueron arrebatados. No se sabe el paradero de los desaparecidos, no se sabe quiénes fueron los responsables directos e indirectos, y «(...) la respuesta a estas preguntas los volvería a la vida después de la desaparición, pero los genocidas no han tenido el valor para decir la verdad, entonces es imposible que lo tengan para la Justicia», dice Adelina (2014) en el prólogo de su libro, dando cuenta del eje de la búsqueda que los familiares de desaparecidos llevan a cabo, aún pasados tantos años de la vuelta a la democracia. Las Madres se caracterizaron, y se caracterizan, por superar un duelo no permitido, por transformar el dolor y la incertidumbre en una instancia de lucha colectiva, de amor y memoria, en lugar de en un oscuro y triste recuerdo. En cada pedido de aparición con vida, en cada marcha y cada pañuelo, ellas desbaratan el poder de la ausencia y se acercan a sus hijos, sanando y permitiendo sanar.

Ser Madre

A la hora de analizar ciertos aspectos del Archivo Adelina, nos parece pertinente hacer referencia a una segunda fotografía (Fig.2), en donde encontramos plasmadas muchas cosas que, a primera vista, quizás no aflorarían. Lo que en un inicio parece una fotografía al pasar y sin trasfondo, en realidad denota el corazón de las fotografías de Adelina, su aspecto más íntegro y sincero.

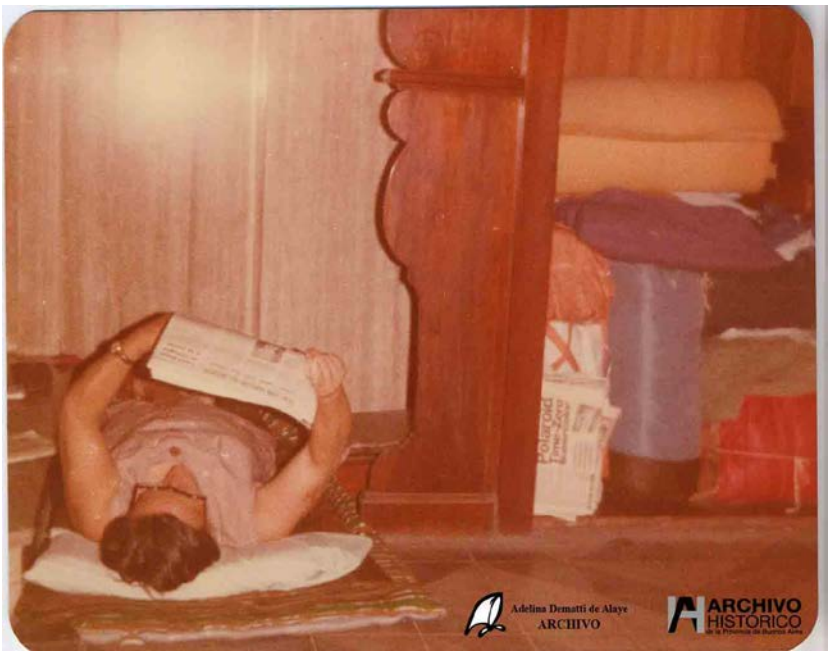


Figura 2. FID361 - Ayuno Catedral Quilmes 12/12 al 22/12/81. En el Catálogo de Memoria Abierta figura: "Ayuno en la Catedral de Quilmes. Dora, una mujer a la que llamaban “la italiana” tuvo un pico de presión allí y se negó a retirarse."

Para pensar esta imagen utilizaremos la noción de *habitus*, propuesta por Pierre Bourdieu (1997), definida como la posición social traducida en prácticas, el sitio ocupado por un sujeto dentro del campo social hecho carne. El lugar en donde nacemos, nuestras familias, el barrio, la escuela a la que vamos, todos estos espacios -institucionales y no- que ocupamos a lo largo de nuestras vidas, están atravesados por normas, pautas de convivencia y socialización que son internalizadas y que moldean, no sólo cómo pensamos y qué horizontes podemos imaginar, sino también cómo nos movemos, qué vemos, qué conclusiones sacamos de ello, etc. En palabras del autor, «(...) los habitus se diferencian, pero asimismo son diferenciantes (...) son principios generadores de prácticas distintas y distintivas» (Bourdieu, 1997, p.19).

En este sentido, podemos pensar, para el caso de Adelina, una tensión entre dos habitus: el de madre y el de Madre. Por un lado, el habitus de madre, de mujer que se encarga del hogar y de los hijos, de ama de casa de aquella época cuyo único trabajo y preocupación debía ser el bienestar familiar. Esto es algo que las Madres como movimiento social y colectivo rompen de manera rotunda, dado que las tan subestimadas amas de casa no dudaron en organizarse y salir a reclamar por sus hijos, convirtiéndose en ícono de la lucha por los derechos humanos. Esta foto retrata uno de esos momentos de lucha, el ayuno en la iglesia, la protesta, el poner el cuerpo de manera disruptiva en esos espacios que, probablemente, solían habitar previamente desde un lugar muy distinto. Así, se plantea un primer diálogo en esta fotografía, el diálogo entre ese tiempo cercano pero a la vez tan lejano, cuando la Catedral era un lugar sagrado, de tranquilidad y encuentro introspectivo; y el tiempo que nos pone delante la foto: la Catedral ahora es trinchera, donde a Dora le da un pico de presión pero ella decide, igualmente, no abandonar su posición de resistencia.

A su vez, estos dos habitus se encuentran, y resulta interesante cómo Adelina nunca abandona el uno por el otro. En sus fotos y en el archivo en general, puede verse cómo estos se fusionan de manera dialéctica para dar origen a una síntesis que tiene por resultado una sensibilidad y una potencia muy propia de las Madres. De esta manera, dicha fotografía sólo podría haber sido tomada por una de ellas porque sólo una de ellas podría, primero, haber estado en un momento tan íntimo pero tan mundano a la vez y, por otra parte, sólo a una de ellas le habría parecido importante inmortalizarlo. «Ayuno en la Catedral de Quilmes» da cuenta de la otra cara de la Historia. Las Madres no luchaban sólo en La Plaza, también lo hacían en sus casas, en cumpleaños, en bares y viajes, lo hacían en cada momento de sus vidas, así como lo siguen y seguirán haciendo.

A partir de lo planteado y siguiendo a Elizabeth Jelin, podemos pensar en la relación de mutua constitución que se da entre la construcción de las memorias individual y colectiva y, a su vez, qué rol juega la memoria en la construcción de la identidad. A nivel individual, la memoria no es sólo aquello sobre lo que pensamos, es decir, la memoria no implica sólo el acto de recordar, sino que también es la base que nos permite pensarnos a nosotros mismos como actores del espacio que ocupamos. Jelin, quien retoma a Maurice Halbwachs (1992) y su noción de marcos sociales, nos hace pensar en el rol necesario y fundamental que juega lo colectivo en la posibilidad de hacer memoria. Son los procesos colectivos de memoria los que proveen los marcos sociales que le permiten al sujeto recordar de manera individual ya que, sin ellos, sin la posibilidad de evocar esas estructuras pasadas habilitadas por un otro, la memoria se vuelve imposible. Este juego de tensiones y yuxtaposiciones entre lo subjetivo y los procesos históricos que marcan sujetos individuales y memorias nacionales es el que vemos plasmado en el archivo de Adelina, y en esto radica, creemos, su riqueza. Todo lo que ella ha ido guardando y resignificando a partir de su selección, se inserta en esos marcos sociales que permiten recuperar los sucesos pasados para traerlos al presente e interrogarlos, al mismo tiempo que nos interrogamos a nosotros mismos y al presente que habitamos.

Sin embargo, acordamos con Jelin cuando plantea que, en sí mismo, ningún archivo garantiza la memoria. Entendemos, dentro de este marco, que la memoria debe ser concebida de manera activa, que todo proceso de memoria implica una resignificación, que nunca se recuerda de

la misma manera dos veces y que la memoria nunca es unívoca. Sanar los traumas pasados requiere de procesos de reelaboración que se salgan de la mera repetición, y esto no es posible si no se adopta una postura crítica. Por lo tanto, para que la memoria sea efectiva, para que los archivos cumplan su función y den todos sus frutos, es necesaria la reactivación consciente y la reinserción de los mismos en los mecanismos de la memoria, lo cual requiere un trabajo activo por parte del sujeto y del colectivo.

Mirando la segunda imagen, la de Dora, podría preguntarse por qué hemos seleccionado esa en lugar de otra, por qué volver objeto de estudio la imagen de una mujer descompensada en lugar de elegir una fotografía de, por ejemplo, las fuerzas armadas o de los carteles en las marchas. Imágenes de este tipo las hay en el archivo, fotografías emblemáticas que dan cuenta de la valentía del movimiento y del pueblo en las calles, como así también del clima social de la época, momento histórico en que la amenaza policial era moneda corriente. Creemos, en cambio, que la elección que hemos hecho sintetiza, de una manera poética y corriéndose de lo periodístico, este clima epocal del que hablábamos; consideramos que es igual, o más, pregnante una foto íntima, repleta de ternura y de esa mirada característica, que una más de tantas imágenes que hemos visto en diarios y documentales.

¿Por qué una señora ya entrada en edad y con la presión alta estaría recostada en el piso de una Catedral si no es porque ha sufrido una pérdida indecible? ¿Por qué un grupo de mujeres se atrincheraría en una Catedral si no es porque allá afuera las espera la inhumanidad del régimen militar? ¿Por qué ponerse un pañuelo en la cabeza si no es para representar de manera simbólica esa pérdida? Creemos que todo esto está presente en la fotografía y que su potencia y su cualidad estética radican, justamente, en el hecho de que el mensaje real no esté explicitado. Mostrarla a Dora funciona como una especie de velo que oculta el horror que las convocaba allí y, al velar su verdadero propósito, la fotografía se vuelve aún más potente.

Adelina fotógrafa

Retomando la línea de Bourdieu, Néstor García Canclini propone que establecer al arte como objeto de estudio es de vital importancia, dado que el consumo y la producción cultural que llevan a cabo los individuos dan cuenta de muchas más cosas de las que creemos a primera vista. Respecto de la fotografía como disciplina, nos dice que «(...) lo que un grupo social escoge como fotografiable revela qué es lo que ese grupo considera digno de ser solemnizado, cómo fija las conductas socialmente aprobadas, desde qué esquemas percibe y aprecia lo real» (Canclini, 1984, p.10). En este sentido, el Archivo Adelina es plural, diverso, posee materiales tan distintos que conforman nada más y nada menos que a su misma autora. Ella es su archivo, y su archivo es su identidad materializada.

El archivo en cuestión fue donado en el año 2008 al Archivo Histórico de la provincia de Buenos Aires, permitiendo a los interesados hundirse en una recopilación de imágenes, documentos y testimonios que recorren la lucha y la vida cotidiana de esta Madre, explicitando que no sólo buscaba dejar registro de la lucha, sino que pretendía explotar al máximo el poder de las imágenes, y a su vez inmortalizar sus memorias y las de tanta otra gente como parte de una memoria más grande: la de un pueblo.

La fotografía como disciplina tiene usos infinitos, ya que más allá del arte, las cámaras de foto se han convertido en instrumentos que permiten preservar del olvido eventos históricos, viajes turísticos, recuerdos familiares y demás que dependen pura y exclusivamente de quien fotografía. «La foto ha sido la manera más directa de tornar visible la desaparición y, a partir de entonces, ha funcionado como uno de los soportes centrales para la reconstrucción de la identidad de cada una de las personas secuestradas, asesinadas y desaparecidas por las Fuerzas Armadas y de seguridad nacionales», nos plantea Da Silva (en Basso, 2009, p.71) y da cuenta de lo que mencionamos previamente, es decir, de la importancia de las imágenes en las luchas por los derechos humanos. En el colectivo Madres, la fotografía aparece como el recurso predilecto,

ya que genera una tensión de presencia-ausencia, que desestabiliza el *status quo* impuesto por el Estado opresor, el cual basaba su poder en el silencio, en el miedo a la palabra, en ocultar información y se valía del secretismo cómplice para llevar a cabo sus crímenes. Creemos que uno de los aportes fundamentales de este archivo es el de invertir estos mecanismos, a partir no sólo de fotografiar y registrar elementos que han sido útiles en procesos judiciales, sino también en el hecho de que, mediante la captura y archivo de eventos particulares, le devolvió al pueblo el poder del saber. Ella, a partir de su actividad, nos demuestra que las lógicas opresivas pueden ser revertidas y que esto, a veces, se logra con los medios más simples. El Estado genocida niega la existencia de los 30.400 desaparecidos pero las Madres con sus fotografías los hacen presentes.

Sin embargo, más allá del uso político de la imagen que venimos desarrollando, no podemos dejar de notar su faceta personal, lo repleto que está de fotografías que, a priori, son irrelevantes para un estudio sobre la memoria o sobre el período histórico, sino que son propias de ella. Este archivo consta de múltiples fotografías que dan testimonio de la militancia pero a su vez contiene imágenes de Adelina en París, de cumpleaños, de retratos de otras Madres, de los alumnos en las aulas en que ella daba clases, de flores, e incluso de una *selfie*. Adelina seleccionó cada material que insertó en esas cajas, lo organizó de un modo específico, eligiendo qué contar y cómo contarlo, lo cual nos lleva a pensar en lo peculiar y valioso del archivo, ya que mientras algunas personas podrían verlo como selectivo, sesgado y parcial, incluso falaz, nosotros decidimos postular que, como desarrolla Alessandro Portelli (1991) en su ensayo respecto de la historia oral, lo que cada individuo decide contar y cómo lo cuenta, es igual de importante y válido que el dato verificado. Si nos corremos de las imposiciones de lo objetivo y fáctico, vemos que la subjetividad que aporta el relato nos ilumina aspectos de la memoria, y de la historia, que de otra manera no aparecerían.

Una de las imágenes que deja en evidencia el rol que tuvo la fotografía en la vida de Adelina, más allá de su objetivo de capturar la lucha, es la tercera y última fotografía (Fig. 3).

Figura 3.FID3645 - Adelina fotógrafa S/F

En ella aparece como objeto principal un televisor que transmite el momento en que se muestra en las noticias que el represor Miguel Etchecolatz es condenado, por primera vez, a cadena perpetua debido a su participación en el golpe de estado del '76 y los crímenes cometidos durante ese período. La imagen es particularmente especial ya que, en lugar de una foto,

Adelina podría haber decidido guardar en el archivo un diario de ese día, un testimonio, o una fotografía de las Madres reaccionando al juicio. A su vez, 2006 era un año en donde ya existían múltiples medios de comunicación -materiales o virtuales- que resguardarían ese momento, y no requería, como en otras épocas, de su cámara para hacerlo. Por lo tanto, esta fotografía condensa, creemos, la idea de una Adelina fotógrafa.

Varias de las imágenes que contiene el archivo se podrían pensar como casuales en tanto que, si bien son pensadas, no son cuidadas a efectos técnicos o no ilustran lo que podríamos ver como imágenes complejas y artísticamente intencionadas. Adelina no fue artista, tampoco intentó serlo, ella fue nada más y nada menos que una persona que vivió e inmortalizó su paso por el mundo en forma de imágenes, las cuales luego nos regaló en forma de archivo. Con esta tercera imagen, lo que logra es colectivizar una sensación íntima de victoria y emoción por el acercamiento a la verdad; no nos cuenta la condena, sino cómo vivió ella la condena.

Conclusión

El archivo que hemos estudiado se compone, entonces, de un corpus heterogéneo de fotografías, contando con imágenes que muestran tanto la lucha del Colectivo, como momentos de la vida de una madre. Las imágenes que seleccionamos, a nuestro entender, nos permiten hablar de una contrahegemonía, de un acto pensado por Adelina para confrontar al poder de la Dictadura y de cualquier otro sector que, en el presente, intente nublar nuestra memoria. Mientras que los militares y sus cómplices se encargaron de ocultar, de velar la información y de utilizar la fotografía como un método de persecución, Adelina toma la cámara, invierte el poder y lo colectiviza mediante su archivo. Asimismo, nos recalca constantemente el poder de lo visual, la importancia del recurso poético y nos invita a construir la memoria colectiva desde nuestro lugar como individuos, nos invita a ser sujetos activos en el devenir histórico.

De este modo, queda en evidencia el doble rol que ella desempeñó en su vida como en el de sus compañeras. En este archivo convivimos, por un lado, con una Madre comprometida con la resistencia, que se encarga de inmortalizar momentos claves a través de una mirada profunda y poética que nos insta a empatizar, a informarnos y a transformar nuestro presente; y, por otro, con el reservorio personal de una madre que retrata momentos en familia, viajes y experiencias compartidas que la formaron como persona.

Sin embargo, ambas facetas, lejos de ser independientes la una de la otra, coexisten, se interrelacionan y confluyen para mostrarnos que su vida, como la de tantas otras Madres y Abuelas, no fue un largo y tedioso luto, no fue una búsqueda sin final, sino que ser Madre no imposibilitaba a las mujeres de pañuelo blanco de sonreír, disfrutar y tener una vida más allá de La Plaza. Estas dos Adelinas ponen en evidencia que la lucha de las Madres está en todo, en cada acción y cada lugar, y que incluso cuando una de ellas parte, el legado que deja sigue actuando y construyendo memoria, al igual que este archivo.

Referencias bibliográficas

Basso, M. F. (2019) Volver a entrar saltando: Memoria y arte en la segunda generación de argentinos exiliados en México. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación; Posadas, Universidad Nacional de Misiones; Los Polvorines: Universidad Nacional de General Sarmiento.

Bourdieu, P. (1997) "Espacio social y espacio simbólico". En: Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción. Barcelona: Anagrama. Selección.

Dematti de Alaye, A. (2014) “La marca de la infamia : asesinatos, complicidad e inhumaciones en el cementerio de La Plata”. Argentina: Ediciones Inflojus.

Didi-Huberman, Georges (2008) Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes. Buenos Aires: Adriana Hidalgo. Selección: "Apertura. La historia del arte como disciplina anacrónica". pp. 29-97.

Fondo Particular Adelina Dematti de Alaye, Madre de Plaza de Mayo La Plata. Declarado Memoria del Mundo por la UNESCO (2007). Serie fotografía. En: Archivo Histórico de la Provincia de Buenos Aires, Dr. Ricardo Levene.

García Canclini, N. (1984). "Introducción: la Sociología de Pierre Bourdieu". En Bourdieu, P., Sociología y cultura. México: Ed. Grijalbo.

Jelin, E. (2012) Los trabajos de memoria. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

Longoni, A. (2010) "Arte y Política. Políticas visuales del movimiento de derechos humanos desde la última dictadura: fotos, siluetas y escraches". En Aletheia, 1 (1).

Williams, R. (1980) "Hegemonía", en Marxismo y Literatura. Barcelona: Ed. Península.

Portelli, A. (1991). "Lo que hace diferente a la historia oral" En: D. Schwarzstein (Comp). La historia oral. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

Anexo

Las imágenes utilizadas provienen del *Fondo Particular Adelina Dematti de Alaye, Madre de Plaza de Mayo La Plata. Declarado Memoria del Mundo por la UNESCO (2007). Serie fotografía. En: Archivo Histórico de la Provincia de Buenos Aires, Dr. Ricardo Leve*ne.

REPRESENTACIÓN DE SONOMONTAJE ILUSTRADO: *PEQUEÑECES TEMPORALES*

Lisandro Aguiar - Mercedes Amiel - Guadalupe Andrés - Juan Marcos Lutz - Daniel Reinoso

Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Artes

Resumen

La asignatura Tecnología Multimedial 3, en su cursada del año 2023, aborda al sonido como un medio de representación de un entorno discursivo.

Los estudiantes aquí, se aproximan al sonido desde diversas valoraciones.

Al comienzo de la cursada, se los capacita para apreciar y diferenciar diversas músicas por período histórico y vanguardias, dentro de la llamada *música académica*.

Luego se abordan conocimientos de psicoacústica para poder luego poder tanto diseñar como editar y procesar sonido.

Finalmente se aborda el concepto de sonido como medio de representación de entorno discursivo ilustrado.

El presente trabajo final de cursada es uno de los exponentes representativos de un relato sonoro constituido por componentes semánticos, estéticos y referenciales. La propuesta de afrontar el diseño y realización del mismo ha tenido como fin el de poner a prueba los distintos contenidos vistos durante la cursada.

Mediante la difusión de estos procesos de trabajo, esperamos compartir las distintas experiencias atravesadas por los estudiantes para valorar las posibilidades que nos brinda el sonido dentro de la disciplina Multimedia.

Palabras clave

Sonomontaje

Psicoacústica

Representación

Diseño

Ilustración

Datos la producción

Título: Pequeñeces temporales

Realizadores: Lisandro Aguiar, Mercedes Amiel, Guadalupe Andrés, Juan Marcos Lutz

Duración: 2 minutos, 51 segundos.

Cátedra responsable (FdA-UNLP): Tecnología Multimedial 3

Texto

¿Qué hicimos?

Nuestro sonomontaje busca representar un ciclo, un viaje, una experiencia interdimensional.

Desde su sonoridad, la obra nos presenta interacciones constantes entre sonidos agudos y veloces, generando la ilusión de que estos charlan entre sí, aprovechamos esta charla para crear la identidad del sonomontaje, y la explotamos espacializando los sonidos de manera que cada vez que suenan parezca que la fuente cambio de lugar. La figura de la obra son estos sonidos agudos y fugaces, pero la obra posee un fondo bastante complejo el cual nos permite dar sensaciones de maquinismo, sensaciones de movimiento, de traslado. Por esto mismo la idea concluyó en un viaje en el tiempo.

Nos basamos en todas estas sensaciones a la hora de ilustrar el sonomontaje. Partimos desde la concepción de los personajes, ya que esta fugacidad y altura de voz nos era familiar, nos volcamos a los famosos enanos de jardín. Nos valimos de la inteligencia artificial para generar imágenes de los mismos, ya que mediante el uso de la misma pudimos sistematizar la apariencia de nuestros personajes. Una vez conformes con los personajes que conseguimos comenzamos la tarea de encontrar una máquina del tiempo acorde a la estética que manejamos y acorde a los tamaños de nuestros personajes, luego de varias pruebas hayamos modelos los cuales nos convencieron y seguimos con la parte final, que fue enviar a nuestros personajes a diferentes épocas. Aquí nos valemos de estereotipos de viaje del tiempo para que sea más digerible. Utilizamos sitios clásicos como el coliseo Romano o épocas como la antigua China.

¿Cómo lo hicimos?

Para la realización de nuestro sonomontaje partimos de trabajos anteriores. Empezamos realizando una selección de estos trabajos a utilizar, teniendo como criterio la continuidad de los mismos, que tengan correlación entre ellos para lograr una narrativa sonora a la que luego le pusimos imágenes. Luego de la selección de los mismos, fue necesario darles un orden, el cual decidimos ya con una idea más clara de lo que buscábamos. Notamos que, si bien aparecen variantes, comenzó a surgir algo cíclico en nuestra obra. Para lograr la continuidad deseada y que no haya cambios abruptos optamos por imbricar pequeños fragmentos de cada trabajo dentro de los otros, esto lo usamos para que no cause tanta extrañeza y que no sea tan brusco el cambio entre trabajo y trabajo. Por último para el final del montaje sonoro decidimos una especialización en donde se logre una suerte de interacción entre algunos de los sonidos y un fondo que vaya rotando en la sala aprovechando el 5.1. Así, buscamos generar la ilusión de que estos personajes sonoros, conformados por los sonidos agudos, se desplazaban por el espacio de forma circular, rodeando el espacio.

En cuanto al montaje final de imágenes y sonido decidimos realizar planos cortos y cambios de cámara rápidos para lograr movimiento en las imágenes y que la interacción entre nuestros personajes se entienda como tal. Sin embargo en los momentos donde no hay interacción entre los personajes optamos por ralentizar un poco la sensación temporal manteniendo el plano más fijo y haciendo zoom en zonas particulares de la imagen para lograr diferentes niveles de una tensión que escala dentro de los mismos. En este proceso de creación visual, buscamos que los fondos coincidan con el cambio de las imágenes, para que se perciban sonido e imagen como un todo. También decidimos utilizar efectos sobre las imágenes, para transmitir de forma más clara la premisa de viaje en el tiempo, a la vez que, logramos que lo visual se sintiera más acorde estilísticamente con lo sonoro. De esta forma, los sonidos más electrónicos tienen una correlación visual en la utilización de efectos de glitch, dándole un aspecto más tecnológico a imágenes que se ven más tradicionales.

En el transcurso de la producción de la obra fuimos iterando varias veces tanto en el montaje sonoro como en el montaje final con las imágenes, clase a clase nuestra obra se fue transformando hasta lograr el sonomontaje obtenido. Si bien la selección de sonidos a utilizar la resolvimos rápidamente, el montaje de los mismos si fue un trabajo más arduo ya que debimos lograr un montaje unificado a partir de 3 trabajos que no eran tan parecidos entre sí. Entre idas y vueltas encontramos en la recomendación de los profesores la solución para nuestro problema de unificación, el cual fue ir “contaminando” cada sonido con pequeños fragmentos de los demás, luego de buscar que fragmentos usar para esto y conseguir un montaje el cual nos logre convencer, empezó otro conflicto, espacializar. Aquí sí nos detuvimos a pensar y diseñar cómo queremos que suene y donde queremos que suene cada sonido para sacarle el mayor provecho posible a la configuración 5.1.

¿Qué herramientas obtuvimos y utilizamos?

La concepción de la versión final de este sonomontaje fue posible gracias a la incorporación de conceptos trabajados a lo largo de todo el año, los cuales convergen en la concreción de esta obra. Desde el apartado técnico nos valimos en principio, de diferentes sonidos generados mediante SoundForge, programa con el cual obtuvimos los sonidos mediante síntesis, los cuales fueron utilizados como base del germen de la mayoría de los trabajos que luego unimos. Los generamos mediante la manipulación de los distintos parámetros de la onda, como su forma, frecuencia, etc. Además de modulando la frecuencia de las mismas mediante la opción de síntesis FM del programa. A la hora de la edición de los sonidos generados nos valimos de una gran variedad de herramientas que nos brindó el programa Adobe Audition. En este programa lo primero que hicimos fue concebir el germen que sería la mínima unidad sonora de cada uno de nuestros montajes. Esto lo hicimos a partir de darle diferentes efectos al mismo, tanto algunos ya preestablecidos, o modificando su tonalidad, haciéndolos más altos o más bajos y su duración, más larga o más corta respectivamente mediante el pitch-bender. Una vez concretada la faceta de concepción del germen y la correspondiente edición del mismo para poder cubrir las partes deseadas del espectro de frecuencias, comenzamos con la fase del montaje. Para el cual, llegada esta instancias, ya habíamos forjado diversos criterios los cuales nos fueron transmitidos por el equipo docente a lo largo de la cursada, el mismo concepto de germen es uno de ellos, así como las diferentes formas de unir los sonidos. En nuestro caso predomina la imbricación de sonidos, lo que significa que los sonidos quedan superpuestos parcialmente, lo que nos ayudó mucho en las transiciones de un momento sonoro a otro.

Exposición de la obra

Ver finalizado el sonomontaje propio, luego de idas, vueltas y diferentes correcciones fue de una satisfacción enorme. La cual se vio aumentada al tener la posibilidad de ver la obra reproducida en el planetario, una experiencia impactante debido a la calidad sonora del lugar. Fue escuchar la obra en su máxima expresión, aparecían sonidos que quizás se perdían en nuestros sistemas de audio. Fue realmente impresionante la creación de espacios que se puede lograr en sitios como ese, por lo que tener la oportunidad de experimeltarlo fue sumamente grato.

Conclusiones

La realización de este sonomontaje fue una experiencia enriquecedora ya que nos otorgó criterios de montaje de sonido que luego seguimos utilizando para otras obras. Criterios tanto de montaje como de elección de sonidos para distintas situaciones, para crear distintas sensaciones. La especialización de sonido es una herramienta muy potente que seguimos investigando y haciendo experimentos con ella. Todo lo aprendido en el transcurso de la creación de la obra, que fue, en realidad la profundización en lo aprendido durante el año, nos llevó a poder ponderar el sonido en las obras, cómo el mismo guía, crea sentido y genera espacialidad y tiempo. Por lo que nos llevamos, además de una obra la cual fue una síntesis del recorrido por la materia y todo lo incorporado en ella, criterios y herramientas que seguimos explotando hoy día.

Bibliografía

Basso G. y otros (Comp.) (2009). *Música y Espacio*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.

Chion M. (1999). *El Sonido*. Barcelona: Paidós...

Espinosa L. y Montini, R. (1997). *Cómo escribir un guión*. Buenos Aires: Kliczkowski Publisher.

Murray J. H. (1999). *Hamlet en la Holocubierta*. Barcelona: Paidós.

Nuñez A. (1993). *Informática y Electrónica Musical*. Madrid: Paraninfo.

Pérez Huertas F. J. (1998). *Introducción a la Multimedia: Realización y producción de Programas*. Madrid: Instituto Oficial de Radio y Televisión.

Schaeffer P. (1988). *Tratado de los objetos musicales*. Madrid: Alianza.

REPRESENTACIÓN DE SONOMONTAJE ILUSTRADO: *SINTONIZANDO DESDE MARTE*

Nayla Belén Aguilar - Victoria Besnati - María Grassi - Paloma Pousa - Federico Torres

Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Artes

Resumen

La asignatura Tecnología Multimedial 3, en su cursada del año 2023, aborda al sonido como un medio de representación de un entorno discursivo.

Los estudiantes aquí, se aproximan al sonido desde diversas valoraciones.

Al comienzo de la cursada, se los capacita para apreciar y diferenciar diversas músicas por período histórico y vanguardias, dentro de la llamada *música académica*.

Luego se abordan conocimientos de psicoacústica para poder luego poder tanto diseñar como editar y procesar sonido.

Finalmente se aborda el concepto de sonido como medio de representación de entorno discursivo ilustrado.

El presente trabajo final de cursada es uno de los exponentes representativos de un relato sonoro constituido por componentes semánticos, estéticos y referenciales. La propuesta de afrontar el diseño y realización del mismo ha tenido como fin el de poner a prueba los distintos contenidos vistos durante la cursada.

Mediante la difusión de estos procesos de trabajo, esperamos compartir las distintas experiencias atravesadas por los estudiantes para valorar las posibilidades que nos brinda el sonido dentro de la disciplina Multimedia.

Palabras clave

Sonomontaje

Psicoacústica

Representación

Diseño

Ilustración

Datos de la producción

Título: Sintonizando desde Marte

Realizadores: Nayla Belén Aguilar, Victoria Besnati, María Grassi, Paloma Pousá

Duración: 2 minutos, 42 segundos.

Cátedra responsable (FdA-UNLP): Tecnología Multimedial 3

Texto

Introducción

Para el sonomontaje, utilizamos tres trabajos realizados previamente, en los cuales ya habíamos estado pensando en qué hacer. El primero de estos trabajos nos remitió a Marte o a la temática de alienígenas. Por lo tanto, en los siguientes trabajos, nos esforzamos por encontrar sonidos que pudieran representar un viaje desde Argentina hasta Marte. Por esta razón, al principio del montaje se escuchan sonidos de campo mezclados con música folclórica, seguidos de la voz del ex-presidente Menem diciendo que íbamos a ir a la estratosfera, y finalmente los sonidos de Marte.

Elaboración

Desde el inicio, buscamos que los sonidos estuvieran conectados entre sí e intentamos que las tres secciones dialogaran de manera coherente para que se entendiera el mensaje. Además, trabajamos anteriormente con cada pista por separado para lograr que éstos quedaran lo mejor posible, y así formar el germen de lo que estaría presente en el resultado final. El objetivo fue crear una experiencia sonora que narra un viaje progresivo y cohesionado, desde lo terrenal hasta lo extraterrestre, transmitiendo de manera clara y progresiva.

Al momento de especializarnos en el formato de sonido envolvente 5.1, nuestro objetivo fue

crear una experiencia auditiva inmersiva y dinámica. Para lograr esto, buscamos que los sonidos emergieran desde diferentes direcciones en el espacio, con el fin de desorientar ligeramente a los oyentes y mantener su atención en constante alerta.

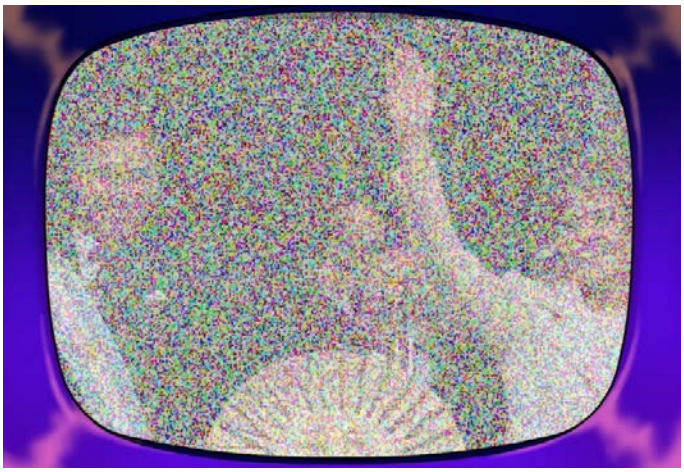
Una de nuestras principales estrategias fue generar “pasillos” auditivos por los que los sonidos pudieran desplazarse, creando la ilusión de movimiento a lo largo del espacio.

Además, prestamos especial atención a la secuencia de despegue de la nave espacial. Nos aseguramos de que este despegue se percibiera como un movimiento progresivo que comenzaba en la parte trasera del campo auditivo y avanzaba hacia el frente. Esta técnica buscaba simular de manera convincente el impulso y la trayectoria del despegue, intensificando la sensación de estar presente en ese momento crucial.

Con respecto a los materiales para el fotomontaje, nuestro criterio de selección se basó en primero, definir la idea de qué queríamos contar a partir del sonomontaje que fuimos desarrollando a lo largo de la cursada. Teniendo en cuenta el contexto político de los extractos del discurso del ex-presidente Menem sumado a los efectos de sonido, nos pareció interesante trabajar con la temática de alienígenas transmitiendo la cadena nacional argentina desde su nave. Para ello, tomamos imágenes de los discursos de Menem, del espacio y del campo (considerando que Argentina es un país cuya industria es mayormente agropecuaria, y que se tiende a referenciar como chiste que los aliens abducen vacas o marcan pastizales en el campo). Mediante esta pre-selección de imágenes y temática concluimos en el resultado final, con el cual no sólo estamos conformes sino que nos divertimos mucho.

Ajustes

Los ajustes y correcciones tuvieron que ver con el fotomontaje, ya que el sonido no mostraba saturación u otros problemas evidentes. Nos sugirieron que redujésemos la cantidad de veces que aparecía Menem en pantalla ya que con el sonido se comprendía suficiente y se sentía redundante. Con esto en mente, redujimos parcialmente sus apariciones pero también sumamos un efecto de ruido en las que sí aparecía, con la intención de representar un fallo en la transmisión.



Exposición del trabajo

La experiencia en el planetario fue muy interesante, no sólo porque era la primera vez que todas las integrantes escuchábamos sonido en 5.1, sino porque pudimos apreciar algunos sonidos y efectos que desde los sistemas estéreos donde probamos y corregimos nos era imposible de captar. Sonidos con el volumen muy bajo que se se sentían como leves susurros, y cómo el sonido giraba en torno a nosotros como una nave espacial, detalles que en su momento planeamos y tuvimos en cuenta, pero a lo largo de la realización del proyecto fueron quedando algo olvidados debido a la imposibilidad de distinguir.

Sentimos, con respecto a la experiencia general de la cursada, que el conocimiento de edición de sonido es vital para cualquier tipo de trabajo u proyecto que podamos realizar no sólo como profesionales sino como estudiantes. Creemos que estos conocimientos nos habrían sido útiles para realizar la mayor parte de los trabajos, sobre todo a principio de la carrera donde realizamos videojuegos o instalaciones interactivas. Nos parece que es muy tarde 3er año en la carrera para obtener estos conocimientos, siendo que para esta instancia del trayecto algunos alumnos ya tuvieron que aprender de forma autodidacta, y algo imprecisa, a generar y editar sonidos. Por otro lado, nos hubiese interesado muchísimo que nos dieran la posibilidad de trabajar con 360, ya que sentimos que teníamos la capacidad y el interés de aplicarlo, o mínimo conocer el proceso, ya que ninguna otra materia de la facultad nos va a dar la oportunidad de explorarlo.

Bibliografía

Basso G. y otros (Comp.) (2009). *Música y Espacio*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.

Chion M. (1999). *El Sonido*. Barcelona: Paidós...

Espinosa L. y Montini, R. (1997). *Cómo escribir un guión*. Buenos Aires: Kliczkowski Publisher.

Murray J. H. (1999). *Hamlet en la Holocubierta*. Barcelona: Paidós.

Nuñez A. (1993). *Informática y Electrónica Musical*. Madrid: Paraninfo.

Pérez Huertas F. J. (1998). *Introducción a la Multimedia: Realización y producción de Programas*. Madrid: Instituto Oficial de Radio y Televisión.

Schaeffer P. (1988). *Tratado de los objetos musicales*. Madrid: Alianza.

REPRESENTACIÓN DE SONOMONTAJE ILUSTRADO: *SOMOS TODOS*

Mauro Scaffidi - Tatiana Segundo - Aylén Zegarra García - Melina Zujew - Daniel Reinoso

Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Artes

Resumen

La asignatura Tecnología Multimedial 3, en su cursada del año 2023, aborda al sonido como un medio de representación de un entorno discursivo.

Los estudiantes aquí, se aproximan al sonido desde diversas valoraciones.

Al comienzo de la cursada, se los capacita para apreciar y diferenciar diversas músicas por período histórico y vanguardias, dentro de la llamada *música académica*.

Luego se abordan conocimientos de psicoacústica para poder luego poder tanto diseñar como editar y procesar sonido.

Finalmente se aborda el concepto de sonido como medio de representación de entorno discursivo ilustrado.

El presente trabajo final de cursada es uno de los exponentes representativos de un relato sonoro constituido por componentes semánticos, estéticos y referenciales. La propuesta de afrontar el diseño y realización del mismo ha tenido como fin el de poner a prueba los distintos contenidos vistos durante la cursada.

Mediante la difusión de estos procesos de trabajo, esperamos compartir las distintas experiencias atravesadas por los estudiantes para valorar las posibilidades que nos brinda el sonido dentro de la disciplina Multimedia.

Palabras clave

Sonomontaje

Psicoacústica

Representación

Diseño

Ilustración

Datos la producción

Título: Somos todos

Realizadores: Mauro Scaffidi, Tatiana Segundo, Aylén Zegarra García, Melina Zujew

Duración: 2 minutos, 26 segundos.

Cátedra responsable (FdA-UNLP): Tecnología Multimedial 3

Texto

Introducción

En este proyecto, el sonomontaje llevado a cabo se concretó a partir de la superposición de sonidos y un montaje lineal en búsqueda de generar emoción y una atmósfera para contar una narrativa a partir de la fusión de trabajos realizados durante la cursada y construir una producción más compleja.

Elaboración

A la hora de elegir las piezas que formarían parte del trabajo final, partimos de un criterio de selección de análisis de la identidad de cada uno y de reflexión sobre cuáles podrían conformar un universo acorde a nuestra intención y búsqueda creativa. Siguiendo esta pauta, elegimos la composición número 9 de pieza elástica como punto de partida, y trabajarla como referente que marcara la dirección que queríamos seguir. Por consiguiente, nos resultó mucho más fácil buscar qué piezas podrían enlazarse y construir un trabajo cohesivo con el potencial de crear un clima estimulante.

Una vez con los sonidos seleccionados y colocados en el SoundForge, las imágenes para el sonomontaje fueron elegidas a partir del tema principal del tp 9. Para el mismo tuvimos que seleccionar una frase y editarla sin que pierda el reconocimiento de lo que se dice, y en nuestro caso elegimos trabajar con la final de la Copa Mundial de Fútbol de 2022; puntualmente desde el momento en el que Montiel se pone delante de la pelota, durante los segundos que le llevó llegar a la misma y patear.

Una vez insertados y distribuidos los sonidos en el multipistas estiramos ese momento, tratando de emular la percepción del tiempo del pateador del penal en su trayecto hacia la pelota, que aunque fueron unos segundos, seguramente para él fueron los más largos de su vida.

Metas

Nuestra intención era generar de nuevo esa adrenalina y emoción que se vivió en el momento, y nos enfocamos en el suspenso y la tensión de no saber qué ocurriría, si perderíamos o ganaríamos para luego, resolver con un desenlace emotivo de gloria. Con esto en mente tratamos de buscar imágenes que no sean sólo y únicamente del partido, ya que deseábamos abarcar ese penal como algo trascendental, que iba más allá de un hecho deportivo, puesto que, se instauró una gran expectativa y todo se detuvo por un instante para gran parte del país que se hallaba sentada frente a la televisión mirando el partido con amigos, conocidos, familiares o tratando de escuchar el minuto a minuto en la radio, celular, o cualquier medio que le fuera posible.

En cuanto a lo visual, el parámetro para elegir las imágenes fue la unión y la búsqueda de alcanzar un sueño, de continuar a pesar de las condiciones impuestas y cómo ese objetivo, aunque mucha veces parece cuesta arriba, no es imposible. De esta manera, trabajamos con el montaje de imágenes de diferentes símbolos de lo que conforma al pueblo argentino. Desde lugares icónicos de nuestro territorio como el Glaciar Perito Moreno, el monumento a la bandera de Rosario, viñedos de Mendoza, Caminito, Tucumán o la Avenida 9 de julio, hasta personajes históricos de diversa índole como Gustavo Cerati, Maria Elena Walsh o René Favaloro, entre otros, con la intención de aunar referentes de nuestra historia en su conjunto. Por otro lado, quisimos incluir fotografías de juegos en los potreros superpuestas con fotos de grandes estadios y jugadores profesionales para mostrar el paralelismo entre ambos y ese origen tan característico de los jugadores de nuestro país. Pues, en algún momento ellos también fueron un espectador más con la misma ilusión de cualquier otro pequeño de jugar en un gran equipo de fútbol, y vivieron esas tardes jugando con amigos como el partido de sus vidas.

Como equipo tomamos la decisión de potenciar la emoción y el espíritu del instante del penal y alimentarlo aún más con todos los recursos que teníamos, por lo que además del apoyo visual y las imágenes que mencionamos anteriormente, hicimos uso de la espacialidad sonora como herramienta para reforzar y construir la sensación de revivir ese momento, de sentirte parte y dentro de la obra. Para esto, nos pusimos a la tarea de identificar cada track y lo que sucedía en cada uno, para poder intensificarlo y cargarlo de sentido según desde qué parlante podría sonar y su recorrido, siempre pensando en cómo nos gustaría oírlo en la muestra.

Dentro del material sonoro que seleccionamos, contamos con ondas generadas y procesadas por nosotros además de sonidos de fuentes orgánicas como corrientes de viento, respiraciones y latidos, además de grabaciones de un relato construido sobre el penal. En principio, a las ondas que generamos y que suenan de manera prácticamente constante, las elegimos de las producciones realizadas en clase porque le agregan un factor de tensión, de expectativa, que, si bien todos conocemos lo que sucedió ese día, ayudan a reconstruir ese ambiente de incertidumbre, nerviosismo.

Por otro lado, aprovechamos los susurros y preguntas de las grabaciones, y los manipulamos para que recorran todo el espacio y que se "acerquen" y "alejen" del público en los momentos que necesitábamos darle más presencia o por el contrario, sensación de lejanía, como si hubiera una presencia omnipresente que tiene la capacidad de rodear a los oyentes y enunciarles lo que sucede a modo de secreto. Asimismo, para las ondas procesadas, les brindamos la propiedad de recorrer el espacio según sus características y la pregnancia de cada una, y que perceptivamente las personas se sientan atravesadas y envueltas por las mismas. A una de ellas, la más grave, la dejamos de fondo y de manera constante, mientras que a aquellas ondas más brillantes, les proporcionamos la capacidad de hacer apariciones más estridentes, aparecer y desaparecer por distintos lugares, acercarse y alejarse de acuerdo al momento.

Además, buscamos crear una experiencia donde los espectadores se sintieran involucrados, que pareciera que ellos mismos cumplen el rol de jugadores dentro del vídeo. Para lograr esto, incorporamos efectos de sonido de respiración en un primer plano, posicionados para simular una proximidad auditiva, que el sonido te envuelva y se sienta como si está sobre uno mismo. También incluimos sonidos de latidos que aumentan gradualmente en intensidad a lo largo del vídeo, añadiendo una capa emocional que refuerza la conexión con la experiencia visual.

Casi al final, a partir del minuto 2, se genera un momento de mayor intensidad y pico de tensión, donde los latidos ya no se representan solo sonoramente, sino que se aprecian visualmente, siendo acompañados de imágenes de argentinos expectantes de un partido, viviendo momentos de incertidumbre, que acompañan la propia tensión que se escucha sonoramente. Y que al final, culmina con la celebración del gol.

Exposición

La presentación de los sonomontajes en el planetario resultó interesante ya que por primera vez se pudo experimentar el audio 5.1 que el mismo lugar pone a disposición. El audio 5.1 es un concepto que se habla en la materia durante gran parte del año y el cual cada grupo e integrante aprendió a implementar en los trabajos. Como no contábamos con las herramientas para poder escuchar el 5.1 que hacíamos, lo hicimos sin poder escucharlo basándonos en lo aprendido en las clases, nuestros apuntes y dibujos, para luego poder escucharlo en el planetario junto a los trabajos de los compañeros. Ese día, se creó una atmósfera inmersiva gracias al espacio y los trabajos de cada grupo.

Conclusión

El resultado de este partido significó una unión a nivel nacional por el simple hecho de ser argentinos, un sentimiento que suele perderse debido a las dificultades cotidianas que atravesamos en cuestiones sociales, políticas y económicas. Mucho se ha reflexionado sobre los escasos momentos en los que estuvimos tan conectados como el 18 de diciembre de 2022. Por ello, quisimos traerlo de vuelta y, de ser posible, despertar la memoria emocional de lo que se vivió en ese momento y revivirlo en nuestro presente. También quisimos representar la trayectoria de muchos jugadores, desde su origen jugando en las calles con los chicos del barrio hasta su momento como jugadores de la selección. Esto representa el recorrido de muchos chicos que provienen de todos los rincones de nuestro hermoso territorio, y que llevan con ellos un deseo, luchan por él, y tienen la oportunidad y el honor de representar nuestra bandera y nuestro pueblo.

Por último, queremos destacar que este trabajo se originó durante el primer aniversario del mundial y deseábamos poder aprovechar los recursos y herramientas para revivir la emoción de ese día que fue tan especial para todos. Es más, nuestro grupo está compuesto por amigos que pudieron festejar ese momento en persona, sufrir, llorar, abrazarse y celebrar en compañía; lo vivimos en la calle, en nuestras casas. Como regalo y conmemoración de ese momento, en el que incluso nos unimos más, les traemos "Somos todos" y esperamos que nuestro objetivo de despertar emociones se cumpla con ustedes también.

Bibliografía

Basso G. y otros (Comp.) (2009). *Música y Espacio*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.

Chion M. (1999). *El Sonido*. Barcelona: Paidós...

Espinosa L. y Montini, R. (1997). *Cómo escribir un guión*. Buenos Aires: Kliczkowski Publisher.

Murray J. H. (1999). *Hamlet en la Holocubierta*. Barcelona: Paidós.

Nuñez A. (1993). *Informática y Electrónica Musical*. Madrid: Paraninfo.

Pérez Huertas F. J. (1998). *Introducción a la Multimedia: Realización y producción de Programas*. Madrid: Instituto Oficial de Radio y Televisión.

Schaeffer P. (1988). *Tratado de los objetos musicales*. Madrid: Alianza.

SIMBIOSIS: PLANTAS NOMADAS

Romina Chininin - Natalia Bernardino - Antonella Bagliani Pilatti - Patricia Alonso Milagros Aguilera - Jessica Carlei Palay - Noelia Zussa

Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Artes

Resumen

El siguiente Artículo se desprende de la Catedra Arte Contemporáneo B, Comisión 2. Unidad 4 titulada -Contemporaneidad y cambio de siglo. Activismo artístico y la emergencia de redes de colaboración y gestión de artistas. El arte como conocimiento. Posproducción, redes sociales y la era digital.

El formato que se presenta visibiliza la forma de trabajo metodológica que corresponde a la estructura de una guía de análisis, en este caso del proyecto artístico Plantas Nómadas. El término simbiosis (del griego antiguo σύν, syn, 'juntos' y βίωσις, biosis, 'vivir') se aplica a la interacción biológica, a la relación o asociación íntima de organismos de especies diferentes para beneficiarse mutuamente o no en su desarrollo vital.

Palabras clave

Arte contemporáneo, bioarte, Plantas Nómadas, autosustentabilidad

.

Fundamentación

Nuestra contemporaneidad: es un presente atravesado por los rastros de otras temporalidades (Giunta, 2014). El siglo XX trajo consigo grandes descubrimientos tecnológicos en diversos campos del conocimiento y el arte no fue la excepción. El cruce entre el arte y la tecnología es un territorio, integrado por diversas prácticas que conforman redes colaborativas y transdisciplinarias con la combinación de soportes, técnicas y materiales diversos. La progresión expansiva de lenguajes y tecnologías comienza a observarse en los trabajos de artistas de vanguardia, quienes desde las primeras décadas del siglo XX iniciaron una interesante exploración acerca de las alternativas ofrecidas por los cruces entre las esferas del arte, la ciencia y la tecnología. En cuanto a las Redes colaborativas y trasdisciplinarias nociones como transdisciplinariedad y transmedialidad, designa la apertura de los campos del saber, su interconexión en redes, y la visualización de nuevos campos de conocimiento. Los dispositivos electro-digitales crean el hábitat ideal para estas significativas mutaciones; abren fisuras en el globo cultural, espacios que están siendo utilizados por artistas tecnológicos para producir obras conectoras de comunidades. (Adler, 2014)

El análisis de las redes colaborativas en la obra que investigamos está sustentado en una metodología transdisciplinaria, que reúne modelos provenientes de dos campos de estudio que confluyen en las artes electrónicas: las artes contemporáneas y la ingeniería de sistemas. Entre las expresiones artísticas de carácter colaborativo contemporáneas, se destaca el arte público. Tal es el caso de Plantas Nómadas de Gilberto Esparza[1]. Esta entidad biocibernética constituye

1 Gilberto Esparza, nació en Aguascalientes y reside en la ciudad de San Miguel Allende y la ciudad de México. Investiga la tecnología como posibilidad para plantear preguntas y soluciones a los impactos de la huella humana sobre la vida en la tierra, a partir de una reivindicación de la inteligencia inherente a la vida y replanteando la relación de las sociedades humanas con el entorno natural. Su práctica emplea reciclaje de tecnología de consumo y experimentos con biotecnología.

una nueva especie, que surge a partir de una profunda reflexión al respecto de las sociedades de consumo en las zonas urbanas, donde grandes cantidades de tecnología y desechos tóxicos, son arrojadas diariamente al medio natural. Esparza genera una estrategia para convertir los desechos en vida, señalando algunas alternativas para el aprovechamiento de dichos residuos. Este híbrido existe gracias a la simbiosis de los organismos, orgánicos e inorgánicos, que la conforman y entre sus características se encuentran la capacidad de limpiar las aguas residuales con la finalidad de alimentarse, la autorregulación, el movimiento para la auto conservación, el aprovechamiento energético y es capaz de sobrevivir en lugares donde la contaminación del agua alcanza niveles tóxicos para la localidad.

Guía de análisis sobre el Proyecto Plantas Nómadas:

1. Contexto y Antecedentes:

El quiebre radical de las crisis económicas, sociales y culturales, producidas a mitad del siglo XX, provoco un cambio de los limites disciplinarios en el campo artístico, cambios de los artistas saliendo de los talleres a la calle y formando grupos colectivos. Se forma un nuevo concepto del campo del hacer y saber, cambiando la materialidad e involucrándose en el presente, el medio ambiente y las estructuras urbanas. Se incorporan nuevas disciplinas, experiencias y junto con la globalización intervienen nuevos dispositivos digitales. Se produce un cambio transdiciplinario, se crean nuevas metodologías de trabajo de acuerdo a nuevos proyectos, se trabaja con una red de intercambio, el proyecto estudiado se despliega en distintos espacios espontáneos, virtuales, expositivos, simbólicos, electromecánicos y público, esto genera conexiones superponiendo sistemas funcionales con las redes. Esto genera nuevas prácticas artísticas y socioculturales en un territorio. De modo que estas modos de hacer contemporáneos diseñan métodos y estrategias alternativas en el trabajo interdisciplinario que es la tarea de hacer un nuevo arte, y pasan hacer nuevas obras conectoras de comunidades de arte electrónica.

2. Objetivos y Conceptos Clave:

Investiga la tecnología como posibilidad para plantear preguntas y soluciones a los impactos de la huella humana sobre la vida en la tierra, a partir de una reivindicación de la inteligencia inherente a la vida y replanteando la relación de las sociedades humanas con el entorno natural.

A Gilberto Esparza le interesaban los desechos tecnológicos, emplea reciclaje de tecnología de consumo y experimentos con biotecnología, que recolecta de basurales.

Su preocupación fue la contaminación del agua, en el rio Lerna, en México el más contaminado, donde iban hacer las pruebas con barbijos.

Él dice que es un “paisaje que está muriendo”, cuando habla del lugar.

Su preocupación era transformar esa contaminación y convertirla en energía, para generar nuevos seres vivos (plantas nómades) que ayuden al ecosistema a mantenerse en equilibrio,

En sus proyectos han colaborado centros de investigación como: el Grupo de Ingeniería Química y de Procesos de la Universidad de Cartagena, España, Área de Mecatrónica del CINVESTAV del Instituto Politécnico Nacional, Instituto de Ingeniería, Juriquilla, UNAM, Artes Digitales, Universidad de Guanajuato.

Gilberto, ha realizado exposiciones individuales y colectivas en México, Estados Unidos, Canadá, Brasil, Colombia, Perú, Ecuador, Argentina, España, Holanda, Bélgica, Eslovenia, Dhoa. Recibió el Golden Nika, Hybrid Art en el Prix Ars Electronica 2015, segundo premio Vida 13 de Fundación Telefónica de España, mención honorífica en Ars Electrónica, Linz Austria y el premio a la Producción Iberoamericana VIDA 09. Actualmente es miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte.

Abre una posibilidad, de usar la tecnología para aprovecha otro tipo de de energía, que no sean los combustibles fósiles.

Es un proyecto largo, con años de investigación y las transdiciplinariedad con variados grupos de, biólogos, ingenieros en robótica, músicos, distintos Artista de variedades

3. Metodología y Proceso Creativo:

Destacamos la importancia de la colaboración, la diversidad y la innovación en la creación de obras en proyectos electrodigitales

La metodología utilizada en este contexto se enfoca en el trabajo en red promoviendo la transdisciplinariedad. Esto implica la integración de diferentes disciplinas y la colaboración entre distintos actores para enriquecer el proceso creativo.

En cuanto al proceso creativo, se destaca la participación activa de diversos actores, que pueden incluir artistas, diseñadores, programadores, biólogos entre otros. La toma de decisiones se basa en la interacción y retroalimentación constante entre los participantes, fomentando la creatividad y la innovación.

La resolución de problemas en este contexto se aborda de manera colectiva, buscando soluciones creativas y adaptativas que surjan de la diversidad de perspectivas y habilidades

de los involucrados en el proyecto.

Plantas Nómadas son organismos simbióticos construidos por un sistema robótico, una especie de vegetal orgánica y un conjunto de celdas de combustible microbianas y fotovoltaicas. Se trata de una especie autónoma cuyo ciclo metabólico tiene el potencial de restaurar a pequeña escala los daños ecológicos del entorno al restituir la energía que toma de la tierra. Al encontrar agua contaminada, la succiona y almacena en un grupo de celdas microbianas en las que las bacterias y microorganismos autóctonos se ocupan de biodegradar los desechos orgánicos y transformar sustancias tóxicas. Este proceso metabólico genera electricidad que es almacenada mediante un sistema de cosecha de energía para cargar un conjunto de bacterias. El proceso de biodegradación mejora la calidad del agua, proporcionándola a las especies vegetales que habitan en ella. La planta nómada sobrevive en ambientes afectados por la contaminación del agua, principalmente en sonaste desastre ecológico afectadas por industrias y los deshechos de grandes centros urbanos.

En cuanto al desarrollo de la obra está sustentada en la autosustentabilidad energética y la vida simbiótica. El proyecto fue transitando diferentes etapas que desarrollaremos a continuación.

Etapa nro. 1:

Búsqueda de publicaciones de divulgación científica sobre el desarrollo de unas celdas de combustible microbianas que generaban energía a partir de aguas residuales, a partir de ese momento nace este proyecto.

Realización de maquetas a escala 1:4 para visualizar la forma y mejorar el diseño en términos de estabilidad; lo mismo sucedió con las maquetas en escala 1:1 que fueron para estudiar el movimiento con un sistema de engranes y palancas.

En palabras de Gilberto Esparza

> (...) En mi primer acercamiento con el Centro de Investigaciones y Estudios Avanzados del Instituto Politécnico Nacional en el Departamento de Mecatrónica, me entrevisté con el Dr. Alejandro Rodríguez Ángeles para tener su opinión sobre la viabilidad del proyecto y posteriormente su apoyo con asesorías y la colaboración de dos estudiantes de mecatrónica que llevarían a cabo su servicio social profesional con el proyecto Plantas Nómadas.

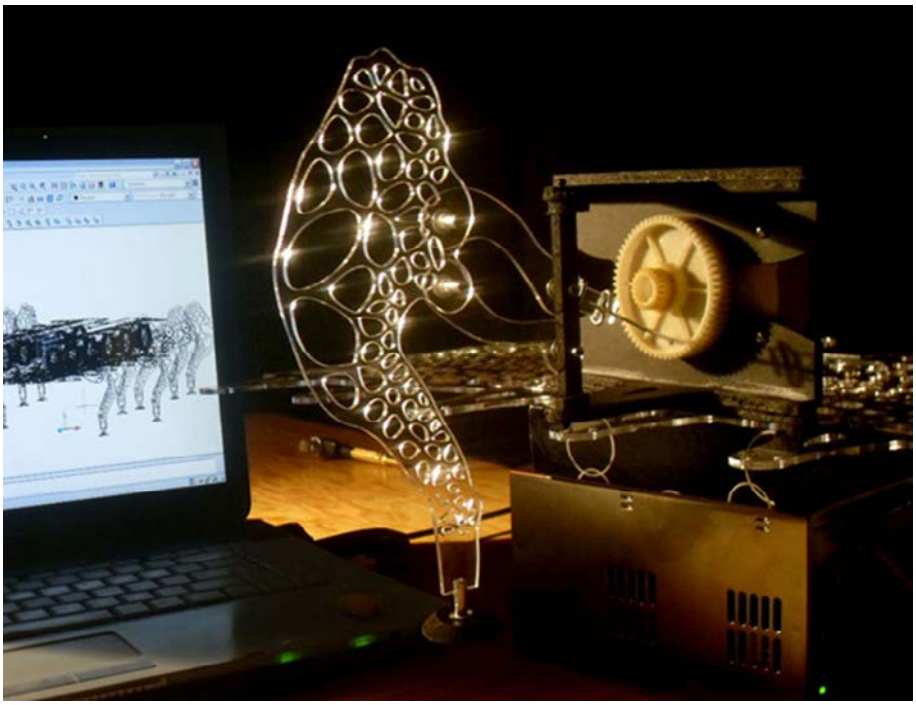


Imagen 1 recuperado de https://plantasnomadas.com/

Santiago Itzcoatl fue quien diseñó el esqueleto de la Planta Nómada, inspirado por las estructuras óseas de las aves y el tejido de cactáceas, que son las bases del estudio de los diagramas de Voronoi para disminuir el peso y mantener una estructura eficiente.

Se hizo la primera prueba de la estructura en acrílico. Se cortó el acrílico transparente un primer prototipo (versión 1.0) a escala real para estudiar su movimiento y la mecánica. También se diseñaron las piezas de ensamblajes especiales como rotulas, ejes, postes, bases y piezas mecánicas. Uno de los problemas que tuvo la estructura era que se flexionaban demasiado las patas y las clavículas, por lo que se tuvieron que entablillar para seguir trabajando. Luego se seleccionaron los sensores, actuadores y micro controladores así como su correcta integración en el robot. Realizaron la implementación de algoritmos en el micro controlador, el diseño y construcción de algunos circuitos electrónicos.

Se incorporó un sensor ultrasónico y un microcontrolador para iniciar las pruebas de reconocimiento del entorno a partir de obstáculos. Colocamos una cámara para registrar el movimiento del robot en la navegación espacial para su posterior observación en cámara rápida.

Etapa nro. 2:

En la segunda etapa, que consistióó en la realización de la versión 2.0 con el objetivo de obtener mayor autonomía y prolongar las jornadas de operación por un tiempo mayor a un mes, con el fin de explorar las interacciones del contexto social con la Planta Nómada y especialmente con el río, buscando concientizar a los pobladores.

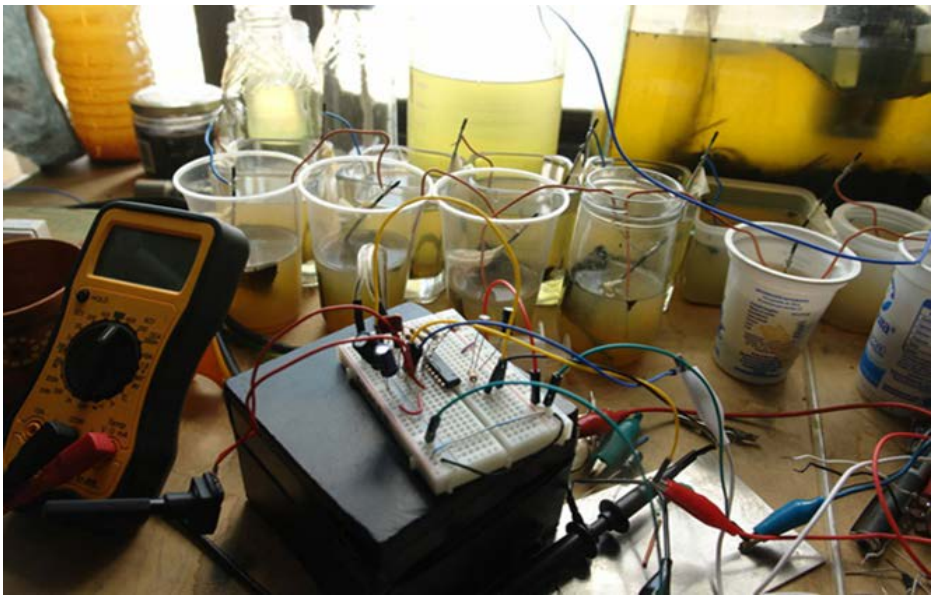


Imagen 2 recuperado de https://plantasnomadas.com/

Construyeron las primeras Celdas de Combustible Microbianas introduciendo 2 terminales de grafito en vasos de plástico con agua y sedimentos de un estanque, en estas pruebas obtuvimos energía eléctrica que variaba de 0.1V a 0.22V.

El Dr. Carlos Godínez y el Grupo INQUICA de la Universidad Politécnica de Cartagena construyeron unas Celdas de combustible Microbianas que ya venían desarrollando desde 5 años, para implementar esta tecnología en el proyecto Plantas Nómadas.

Con esas celdas monitorearon su funcionamiento utilizando el agua del rio Santiago y observaron que el aumento de residuos orgánicos en las muestras, incrementaba la producción eléctrica.

Construyeron celdas más pequeñas que se ajustaran al robot y siguieron diseñando nuevos modelos, experimentando con otros materiales y diseños modulares para mejorar su eficiencia.

Luego se diseñó la versión 1.1 de la Planta Nómada con el fin de mejorar la estructura e implementar las celdas microbianas.

Uno de los compartimentos interiores de la estructura resguarda un sistema sonoro conformado por una caja acústica de acrílico, un tubo de cristal suspendido con elásticos de silicón y un vibrador encapsulado, extraído de un teléfono celular. La función de este órgano es emitir sonidos cuando todo el sistema presenta un excedente energético ocasionado por niveles altos de contaminación en el agua.

Luego armaron el circuito electrónico en una tablilla de pruebas y se implementaron los sensores que le permiten reconocer su entorno.

Etapa nro. 3:

Las primeras pruebas del robot se hicieron en el rio de los Remedios en la ciudad de México, en este río la mayoría de los desechos provienen de la ciudad y de algunas industrias.

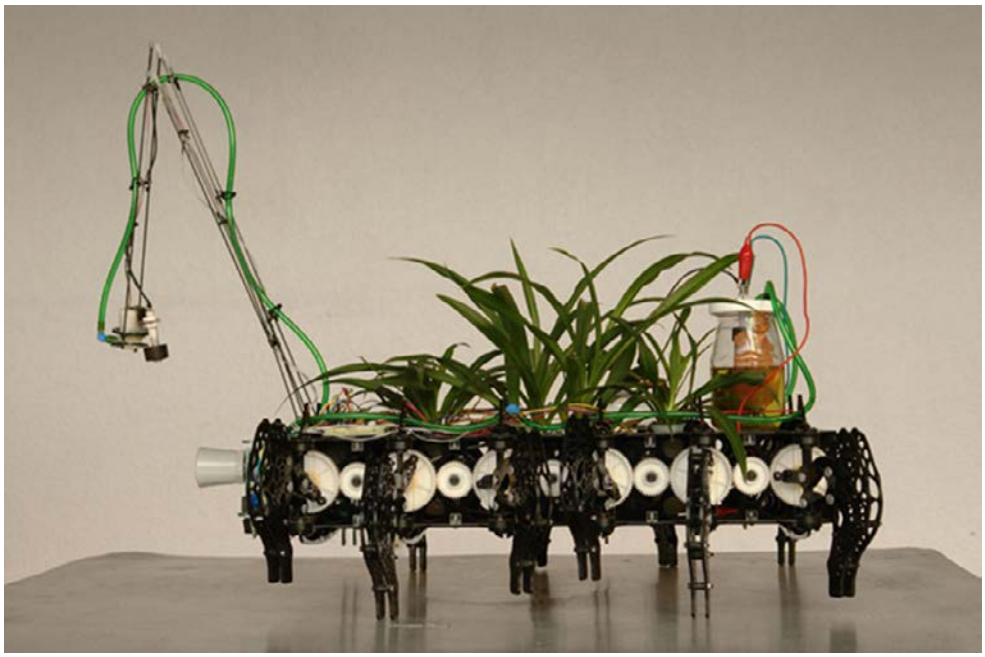


Imagen 3 recuperado de https://plantasnomadas.com/

Imagen 4 recuperado de https://plantasnomadas.com/

Terminaron de armar el robot con sus placas de circuitos finales, sensores, actuadores, celdas de combustible microbianas y celdas fotovoltaicas para realizar la primera misión en el Rio Santiago.

Viajaron a Guadalajara para instalarse en la comunidad del Salto, Jalisco, por donde pasa el rio Santiago, con el objetivo de estudiar y monitorear a la Planta Nómada, llevando a cabo sus procesos metabólicos y su relación con el entorno.

El equipo de trabajo comenta que al estar cerca de la cascada fue muy impresionante, el olor aun con máscaras de carbón activado. Luego presentaron infecciones en los ojos, irritación en la piel y dolor de estómago.

Recolectaron varias muestras de agua para grabar a través de un microscopio los procesos de biodegradación del agua y comprender lo que sucedía con las celdas microbianas, además de obtener imágenes para la realización documental.

El material de registro que obtuvieron se utilizó para la construcción de la página web del proyecto, el documental, fotografías, etc.

Etapa nro. 4:

En esta etapa a través del programa de apoyo de la Fundación Bancomer y el Museo Carrillo Gil hicieron charlas y encuentros abordando la relación arte y sociedad para lograr un acercamiento activo.

La participación y el apoyo de la Universidad de Guanajuato Campus Irapuato, Salamanca les permitió interacción con investigadores, profesores y alumnos para analizar y optimizar los sistemas mecánicos del robot.

El Dr. Elías Ledesma realizó un análisis de esfuerzo de las piezas y obtuvo una gráfica que revela las zonas en las que el material sufre deformaciones por presión y estiramiento, que se presentan cuando se aplica un esfuerzo mecánico. A partir de esas graficas Santiago Itzcoatl y el Dr. Elías, diseñaron las estructuras reticulares de una forma sistemática para disminuir el peso sin afectar la resistencia de las piezas.

Parte de las dinámicas multidisciplinarias, era el dictado de clases de bioarte a los alumnos de Artes Digitales, en las que se discutían temas relacionados con la energía, medio ambiente, la interacción de organismos vivos y sistemas artificiales, etc.

El Dr. Delfino les mostró como hacer humedales artificiales para tratar aguas residuales y posteriormente hicieron mini humedales para utilizarlos en las celdas microbianas con plantas que en ese momento estaban desarrollando. Luego el Dr. Germán Buitrón y Jaime Pérez Trevilla del Instituto de ingeniería de la UNAM en Juriqilla, desarrollaron un modelo de celda de combustible microbiana con un cátodo flotante que posteriormente utilizaron. Construyeron así 5 módulos conformados por celdas microbianas y mini humedales con plantas y terminales de titanio, que conectaron en serie para aumentar la corriente eléctrica.

Se maquinaron las piezas de fibra de carbono en un reuter CNC y otras piezas de nylon, metacrilato y acero inoxidable.

Limaron las piezas para eliminar rebabas de fibra de carbono y las recubrieron con un barniz transparente resistente a los rayos UV.

Etapa nro. 5:

En el laboratorio de Arte Alameda, durante la exposición Machina Medium Apparatus curada por Karla Jasso, montaron un laboratorio dirigido por el biólogo Juan Ángel Mejía para investigar sobre el tipo de bacterias autóctonas en el rio Lerma y medir su capacidad para generar electricidad con varios modelos de celdas microbianas

En el protocolo de investigación hicieron cultivos de bacterias como la geobácter en tubos y cajas petri, para observar los procesos de biodegradación en las celdas microbianas y el crecimiento de algas, protozoos y crustáceos. Cuando mejoraba la calidad del agua la energía eléctrica producida por las bacterias se tradujo a sonido mediante un instrumento en desarrollo.

En la Ciudad de Salamanca, hicieron varios recorridos por la ribera del río para conocer de cerca la problemática ambiental que se vive en la ciudad y en los pueblos cercanos, no solo con el agua, sino también con la calidad del aire. El consejo técnico de Aguas de Salamanca les facilito un espacio para terminar de armar y programar la Planta Nómada para la intervención en el río Lerma.

Luego colocaron en la zona una cámara IP escondida en una piedra artificial para monitorear al robot a través de internet y que los investigadores involucrados y cualquier usuario pudiera observar como interactuaba la Planta Nómada en su entorno.

Imagen 6 recuperado de https://plantasnomadas.com/

Durante un mes estuvieron recibiendo a la gente de los barrios cercanos al río, escuelas, alumnos de la Universidad, y público de otros Estados que tenían el interés de conocer la intervención y en varias ocasiones se suscitaron diálogos sobre temas relacionados a la problemática en la zona.

El proyecto se difundió con proyecciones en plazas públicas y a través de una exhibición en el Centro de las Artes de Guanajuato en Salamanca.

4. Características Formales y Técnicas:

PLANTAS NÓMADAS (2008 - 2014)

Gilberto Esparza.

Sistema bioelectroquímico capaz de reproducir ciertas cantidades de energía mediante la depuración eficaz de aguas residuales.

Materiales: cámara cilíndrica de 5 cm x 7 cm volumen 20 ml, ánodo hecho de gránulos de grafito, cátodo de carbón hecho de papel especial, capa de difusión para mejorar la oxigenación, catalizador de platino.

Ecosistema contenido en un robot biotecnológico conformado por plantas y microorganismos y un conjunto de celdas de combustible microbianas y fotovoltaicas.

Su ciclo metabólico tiene el potencial de restaurar a pequeña escala los daños ecológicos del entorno al restituir la energía que toma de la tierra. Al encontrar agua contaminada, la succiona y almacena en celdas, en las que las bacterias y microorganismos autóctonos se ocupan de biodegradar los desechos orgánicos y transformar sustancias tóxicas. Este proceso metabólico genera electricidad que es almacenada mediante un sistema de cosecha de energía para cargar un conjunto de bacterias. El proceso de biodegradación mejora la calidad del agua, proporcionando a las especies vegetales que habitan en ella. La planta nómada sobrevive en ambientes afectados por la contaminación del agua, principalmente por desastre ecológico, afectadas por industrias y los deshechos de grandes centros urbanos.

Presenta un esqueleto metálico y doce patas que le sirven para desplazarse y realizar sus actividades. Utiliza un sistema de radar ultrasónico. Los sensores envían sonidos que regresan como volúmenes, permitiéndole identificar los obstáculos, que son almacenados como memoria espacial en su cerebro dotado de inteligencia artificial.

5. Colaboradores y Roles:

Centro de Investigaciones y Estudios Avanzados del Instituto Politécnico Nacional en el Departamento de Mecatrónica. Asesoramiento sobre la viabilidad del proyecto y posteriormente su apoyo con asesorías y la colaboración de dos estudiantes de mecatrónica que llevarían a cabo su servicio social profesional con el proyecto Plantas Nómadas.

Santiago Itzcoatl diseñó el esqueleto de la Planta Nómada, inspirado por las estructuras óseas de las aves y el tejido de cetáceas

Javier Álvarez y Duque seleccionaron los sensores, actuadores y micro controladores así como su correcta integración en el robot. Realizaron la implementación de algoritmos en el micro controlador, el diseño y construcción de algunos circuitos electrónicos.

El Dr. Carlos Godínez y el Grupo INQUICA de la Universidad Politécnica de Cartagena construyeron unas Celdas de combustible Microbianas que venían desarrollando desde 5 años atrás, para implementar esta tecnología en el proyecto Plantas Nómadas.

Recibieron la colaboración del programa de apoyo de la Fundación Bancomer y el Museo Carrillo Gil se hicieron charlas y encuentros abordando la relación arte y sociedad para lograr un acercamiento activo.

Contaron con la participación y apoyo de la Universidad de Guanajuato Campus Irapuato, Salamanca permitió que hubiera una interacción con investigadores, profesores y alumnos para analizar y optimizar los sistemas mecánicos del robot.

El Dr. Elías Ledesma realizó un análisis de esfuerzo de las piezas y obtuvo una gráfica que

revela las zonas en las que el material sufre deformaciones por presión y estiramiento, que se presentan cuando se aplica un esfuerzo mecánico.

El Dr. Delfino Francia de Ciencias de la Vida de la UG, Les mostró como hacer humedales artificiales para tratar aguas residuales.

A través de la filósofa Marina Antonia González contactaron al Dr. Germán Buitrón y Jaime Pérez Trevilla del Instituto de ingeniería de la UNAM en Juriqilla quienes desarrollaron un modelo de celda de combustible microbiana con un cátodo flotante que posteriormente utilizamos.

El consejo técnico de Aguas de Salamanca facilito un espacio para terminar de armar y programar la Planta Nómada para la intervención en el río Lerma.

Apoyos: Segundo premio de Vida 13.0 de Fundación Telefónica.; Fundación/Colección Jumex; Universidad de Guanajuato Campus Irapuato - Salamanca; Fundación Bancomer; Fondo Nacional para la Cultura y las Artes; Laboratorio de Arte Alameda, LABoral, Centro de arte y creación industrial, Centro Párraga

Colaboradores: Desarrollo tecnológico y Diseño Sistema electrónico:

Javier Álvarez, Ariel Guzik, Salvador Chávez Regalado, Óscar Gustavo Bernabé

Programación de Sistema de control: Javier Álvarez

Diseño Mecánico: Gilberto Esparza

Diseño estructural: Santiago Itzcóatl, Elías Ledesma

Investigación de bacterias en el rio Lerma: Biologo Juan Ángel Mejía

Desarrollo de celdas de combustible microbianas: Dr. German Buitrón UNAM, Dr. Jaime Pérez Trevilla, Grupo INQUICA, Universidad Politécnica de Cartagena:,Carlos Godínez Seoane. Sergio Sánchez Segado, Antonia Pérez de los Ríos, Francisco Hernández Fernández, Irene López Cutillas, Amor Larrosa Guerrero, Luis Javier Lozano NBlamnco, Anahi Ginestá Anzola.

Mecanizado de piezas articuladas: Arturo Hijuelos. HIART, Rodrígo Ruiz González.

Asesoría: Dr. Juan Ángel Mejía Universidad de Guanajuato campus Irapuato – Salamanca, Dr. Alejandro Rodríguez Ángeles, CINVESTAV, Instituto Politécnico Nacional, Dr. Carlos Godínez. INQUICA, Dr. Alessandro Carmona Martínez, Technische Universität Braunschweig., Ing. Rodrigo Ruiz González. Kobolds Technologies, Coordinación de investigación en la Universidad de Guanajuato campus Irapuato – Salamanca, Dr. Reynaldo Thompson.

Documental rio Lerma:

Cámara y Edición: Andrés Padilla Domene

Sonorización y música: Ariel Guzik

Fotografía microscópica: Raúl González, Gilberto Esparza.

Colaboración en El salto, Jalisco: Agrupación un Salto de Vida, AC, Graciela González, Enrique Rivera

6. Recepción y Participación del Espectador:

El público es un observador pasivo, pues la obra no necesita de la interacción del espectador. Sin embargo, este sale beneficiado pues el agua contaminada la transforma en energía, purificándola.

7. Reflexión Crítica y Valoración Personal:

La planta nómada nace de una reflexión acerca de los entornos modificados por la actividad humana y sus consecuencias sociales y ambientales. Estos cambios abruptos, impactan en la vida de organismos que tienen que adaptarse o desaparecer. Ésta investigación nace a partir, de lo que se puede o no hacer por cambiar este panorama, revertir estos fenómenos que afectan a los ecosistemas y aprender de este ciclo de la materia que se transforma y de alguna manera devolverle a la tierra la energía que nos ha dado.

Por otro lado, nos señala la problemática de agua en el mundo y el desastre ecológico que representan una gravedad social y ambiental para quienes dependen de ríos, y a causa de ello presentan enfermedades. Aquí podemos ver la capacidad de destruir por parte del ser humano, pero también el de restaurar. Por lo que es necesario un pensamiento en el que podamos vivir en simbiosis con nuestro entorno y las demás especies.

Bibliografía:

Adler, J. (2014) Trabajo en red, proyectos colaborativos y transdisciplinariedad en las artes electrodigitales (págs. 36-53) En Revista Hum 736: Papeles de cultura contemporánea.

Universidad de Granada, España.

Giunta, A. (2014) ¿Cuándo empieza lo contemporáneo? Buenos Aires: Fundación arteBA

Piglia, R. (2015) Modos de narrar.

Referencias Electrónicas:

Sitio Web. Plantas nómadas: http://www.plantasnomadas.com/

EL TRATAMIENTO DE LAS ALTURAS EN “ARENAS” DE M. ETKIN

Adolfo César De Boeck - Edgardo J. Rodríguez
Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Facultad de Artes

Resumen

Este trabajo establece relaciones entre las clases de alturas de “Arenas”, para piano, del compositor M. Etkin, y su organización a nivel macro, intermedio y microformal.

Palabras Clave

Etkin, alturas, arenas, forma, piano.

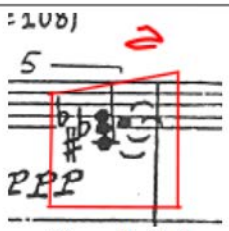
Introducción y metodología de trabajo:

Si bien el trabajo sobre del timbre y la exploración de los límites registrales son estructurales en la técnica compositiva de M. Etkin, este escrito pretende indagar sobre las clases de altura en los diferentes niveles formales, mostrando su importancia en la técnica del compositor en la definición de la forma. Nuestro análisis se centra primero en la microforma, considerando en ella las unidades mínimas e indivisibles que definen los materiales musicales. En segundo término, trabajamos la forma a nivel intermedio, agrupado los materiales en subsecciones definidas por articuladores formales como el timbre, el registro, la densidad cronométrica, la textura etc. Por último, el estudio analítico de las clases de alturas a nivel global, permite distinguir tres grandes secciones a nivel macroformal definidas por la utilización o no del total cromático.

CARACTERIZACIÓN MICROFORMAL

A nivel microformal, los materiales musicales se trabajan de forma aditiva utilizando sistemáticamente el proceso de microvariación. El análisis de las clases de alturas (CA) permite dar cuenta que éstas son determinantes en la delimitación de los mismos, otorgándoles un conjunto de CA exclusivo y, por tanto, una sonoridad inherente.

Gráfico 1: Material a nivel micro en página 1 de arenas (El resto de ejemplos se encuentran en la versión completa de este artículo):

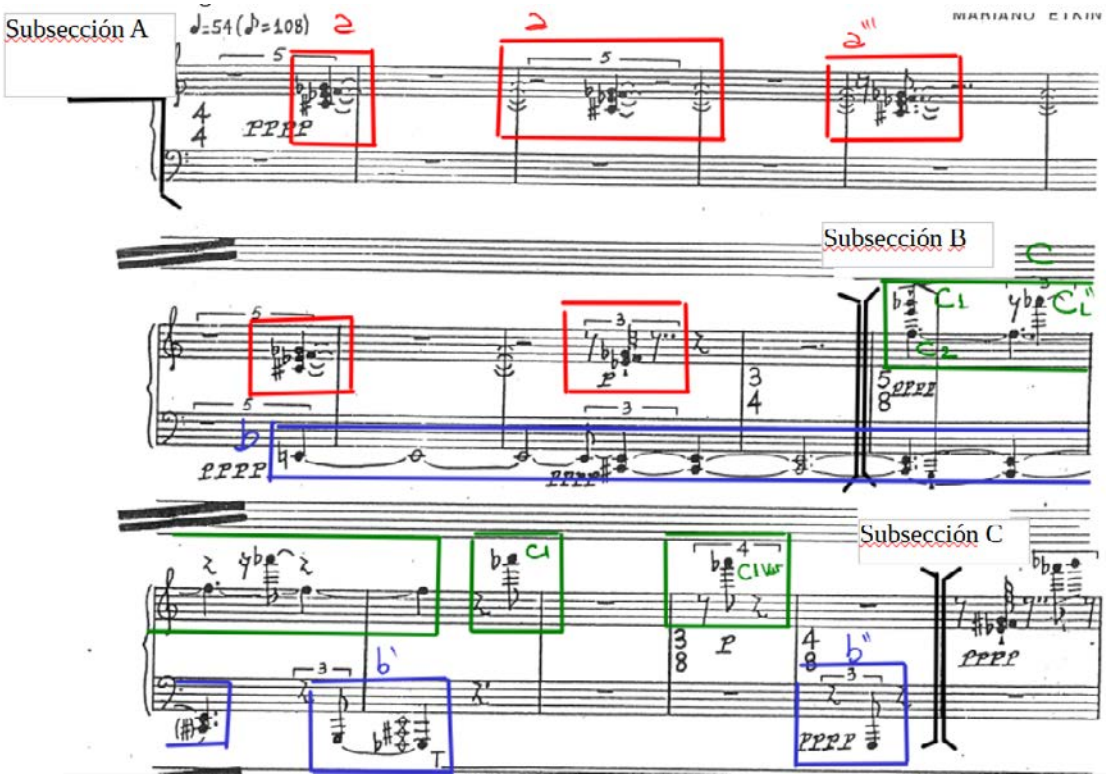
Material	Clases de Altura	Partitura
a	Do#, Mib, Fa, Solb.	 Clave de Sol

CARACTERIZACIÓN FORMAL DE NIVEL MEDIO

Entendemos que la segmentación de la forma a este nivel no obedece sólo a las CA, sino que existen articuladores formales, como el timbre, el registro, la densidad cronomética y la textura, que acentúan la delimitación de subsecciones en conjunto con ellas.

El siguiente gráfico permite visualizar la organización intermedia en el comienzo de la pieza: subsección A, desde el c.1 al c.9 y una subsección B desde el c. 10 al c.15. En este ejemplo, las CA, el registro, la densidad cronométrica (aumento) y la textura, colaboran en conjunto para articular la forma.

Gráfico 2:



	Subsección A	Subsección B
CA	Material A y B	Material B y C
Registro	Medio, grave.	Agudo, grave.
Densidad cronométrica	menor respecto a B.	Mayor respecto a A
Textura	Dos estratos en registro grave y medio respectivamente.	Tres estratos, se agrega una tercera voz en el estrato superior.

Este análisis también nos permite identificar cinco procesos que conectan las subsecciones[1]:

1) Sustracción de CA y repetición de previas:

Ej: Subsección C y D,

Subsección F y G,

Subsección MB y N.

2) Sustracción de CA y adición de nuevas CA:

- Subsección O y P: último módulo.
- Subsección J y K.
- Subsección K y LA
- Subsección MB y N

3) Adición de CA con repetición del total CA previas:

Ej: Subsección B y C,

- Subsección E y F
- Subsección LA y LB

4) Adición de CA sin repetición del total de CA previas:

- Subsección A y B
- Subsección G y H
- Subsección H e I.
- Subsección I y J.

1 Relacionamos la disminución de alturas con la incorporación y no incorporación de nuevas alturas y, a su vez, el aumento en el número de alturas con el mantenimiento de las alturas previas puesto que este último proceso supone siempre la incorporación de nuevas alturas.

MACROFORMA

La selección en las CA también determina la macroforma a partir del completamiento o no del total cromático (TC).

- Sección α: (TC) menos Re.
- Sección β: (TC).
- Sección δ: (TC) menos SOL#

Los criterios de selección de las CA que regulan la macroforma son los siguientes:

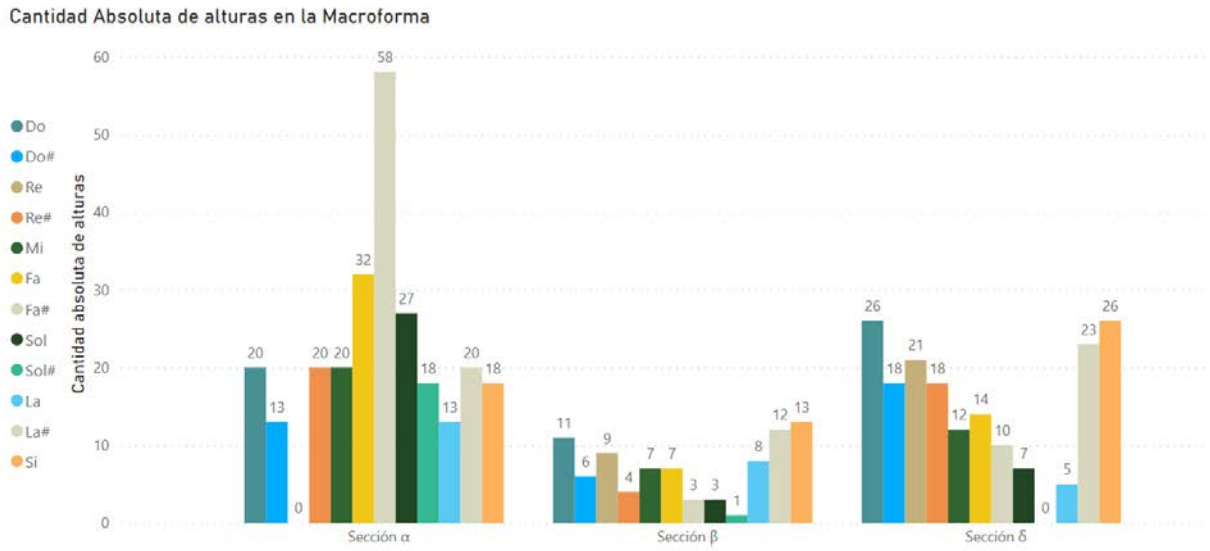
a) Completamiento del TC: Determina la sección β de la pieza. En este nivel encontramos una relación inversa entre el TC, la extensión de las subsecciones y la cantidad absoluta de alturas utilizadas: cuando se alcanza TC las subsecciones son más cortas y la cantidad de alturas es menor.

b) No completamiento del TC: Este proceso determina las Secciones α y δ de la pieza. La primera omite la nota Re y la segunda omite de la nota Sol#. Las subsecciones a nivel intermedio se caracterizan por ser más extensas en relación a las ubicadas en la sección β con total cromático, además, presentan mayor cantidad de alturas absolutas.

Habría entonces una relación inversa con una doble manifestación: cuando hay TC las subsecciones son más cortas y la cantidad de alturas absolutas utilizadas en la sección es menor.

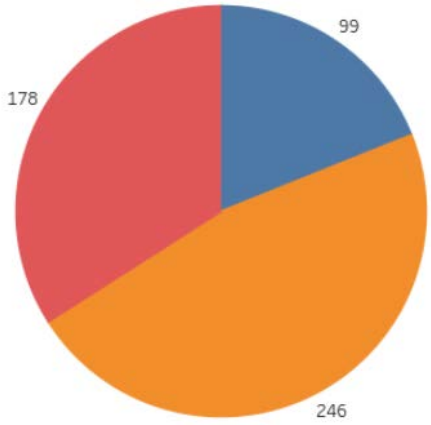
En el siguiente gráfico se aprecia de izquierda a derecha las tres grandes partes que constituyen la macroforma. Notar la ausencia de la nota Re en la secciones α y la ausencia del Sol# en la sección δ.

Gráfico 3:



En el siguiente gráfico apreciamos que en la sección β con TC, la cantidad de alturas es menor:

Gráfico 4:



Complementamos nuestro análisis con el siguiente gráfico de pastel, que permite visualizar en mejor medida la cantidad de notas (atacadas) por sección en función de las 523 notas que contiene la pieza:

- Sección Beta con total cromático
- Sección Gama sin total cromático
- Sección Alfa total cromático

Conexión entre nivel intermedio y macroformal

Según nuestro análisis, la repetición de algunos procesos que conectan las subsecciones también articulan la macroforma. La adición de CA sin repetición del total de CA previas (proceso 4) conecta la Sección α y β, mientras que el proceso complementario o recambio total de CA, conecta la Sección β y δ. Por el contrario, los procesos repetidos que implican sustracción, como se aprecia dentro de la sección β (proceso 2), no funcionan como articuladores formales.

CONCLUSIONES:

Nuestra sistematización del análisis de las CA en función de la forma, nos ha permitido afirmar que la misma es parte estructural de la técnica compositiva del autor en Arenas, al igual que el timbre, la intensidad y el ritmo[2]. A su vez, éstas operan de forma distinta a nivel micro, intermedio y macroformal.

A nivel micro, las CA determina los materiales musicales, mientras que a nivel intermedio organizan la forma mediante cinco procesos en función de su aumento, disminución o complementariedad. Por último, a nivel macro el completamiento o no del total cromático divide la pieza en tres grandes partes bien diferenciadas.

Como conclusión, podemos afirmar que, ante la homogeneidad tímbrica de la pieza, aparece en la técnica etkiniana el control sistemático de las CA para organizar los diferentes niveles formales de la música.

2 Parámetros estudiados en el artículo “Arenas, aspectos formales en la música de Mariano Etkin., de Rodríguez Agustín.

Bibliografía:

Rodríguez Agustín (2018). “Arenas, aspectos formales en la música de Mariano Etkin”. Actas de la XXIII Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XIX Jornadas Argentinas de Musicología del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.

LA RELACIÓN CONTINUIDAD-DISCONTINUIDAD Y SU IMPLICANCIA EN LA ESTRUCTURACIÓN FORMAL EN IRT-BMT DE MARIANO ETKIN

Federico Gabriel Weber- Edgardo J. Rodríguez

Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Artes

Resumen

En este trabajo se analizarán los recursos compositivos generadores de continuidad y discontinuidad y su implicancia en la estructuración formal de la obra IRT-BMT (1970) del compositor Mariano Etkin (1943-2016).

Para ello nos basamos en el análisis musicológico y en artículos o entrevistas donde el compositor haya manifestado su propuesta estética.

Palabras clave

Continuidad, discontinuidad, estructura, forma, Etkin.

Introducción

Para los fines de este trabajo, entenderemos por continuidad a la percepción de una conexión y cohesión de los materiales musicales a lo largo del tiempo, basándonos en "Segmentation and Process in Post-Tonal Music" (1981) de Christopher Hasty, en donde se propone una estrategia para analizar la estructuración formal a partir de elementos homogéneos en los parámetros musicales dentro de un segmento.

"El problema de la estructura, creo, puede abordarse mediante un examen de la continuidad y la discontinuidad en los valores de los diferentes parámetros. En pocas palabras, un cambio de valor en un parámetro particular crea una discontinuidad, una diferencia que aísla objetos distintos para nuestra atención" (Hasty, 1981).

Cuando un conjunto de sonidos comparte similitudes en varios parámetros, tienden a percibirse como una entidad coherente o segmento musical. En contraste, si existen diferencias paramétricas notables entre los sonidos, estos se perciben como discontinuos.

La percepción puede variar dependiendo el registro en el que se produzca la música, la repetición, la variación mínima, cambios de articulación, duración, instrumentación, intensidad, etc.

La discontinuidad no es la incoherencia o disgregación musical, sino la ruptura de la expectativa de continuidad, que puede darse a través de la presentación de elementos fragmentados a nivel micro formal, la transición brusca entre secciones contrastantes, la introducción de nuevos materiales o la interrupción total de la música en un determinado momento.

Las relaciones de continuidad-discontinuidad aparecen tanto en la macro como en la micro forma y en cada nivel operan de manera diferente.

Análisis Formal

Para entender cómo funcionan los procesos generadores de discontinuidad y su relación con la estructura general de la obra es necesario realizar una segmentación formal.

- Sección A: desde el comienzo hasta el 2do sistema página 5.
    - ◊ Subsección a: totalidad de página 1
    - ◊ Subsección a´: desde el 1er sistema página 2 hasta 3er sistema pág. 3.
    - ◊ subsección a´´: desde el 3er sistema página 3 hasta 2do sistema pág. 5.
- Sección B: desde fin de sección A hasta el final.
    - ◊ Subsección b: desde fin de sección A hasta 2do sistema pág. 6.
    - ◊ Subsección b´: desde fin de subsección b hasta compás 2do sistema pág. 7.
    - ◊ Subsección b´´: desde fin de subsección b´ hasta el final.

Características generales de los segmentos:

- Todas las secciones están delimitadas por un silencio.
- Al comienzo de cada subsección existe una recurrencia del primer material (figura 1) variado.

Procesos a nivel micro formal.

Variación en los materiales:

Uno de los procesos compositivos utilizados en esta obra es la variación de materiales, entendida como la alteración paramétrica y/u organizacional de los eventos.

Material 1, sujeto a variaciones multiparametricas, manteniendo su conjunto de clase interválica (CI).:

El primer material presentado es conformado por el tetracordio (0136)

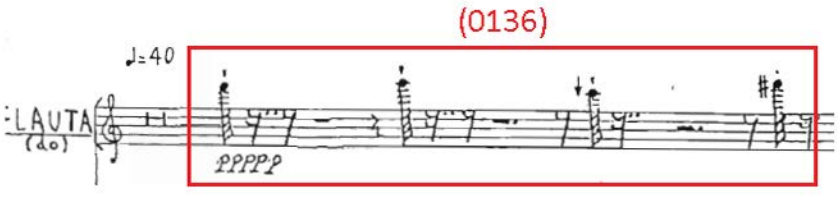


Fig 1.

En el siguiente compás se realiza un variación del material, manteniendo el mismo tetracordio.

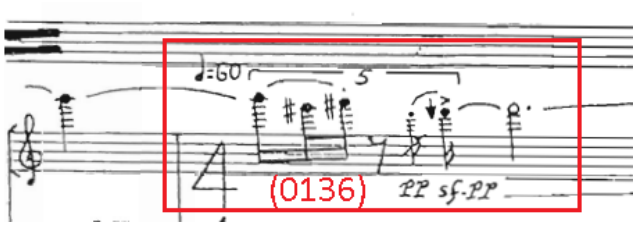


Fig 2.

Lo mismo ocurre en los compases siguientes, pero en este caso con los subconjuntos (016 y 013) derivados del tetracordio (0136).

Fig 3

La estabilidad de los tetracordios y su desarrollo caracteriza los comienzos de cada sección formal.

En el siguiente compás hay un comportamiento similar, desarrollando los subconjuntos del tetracordio ya mencionado.

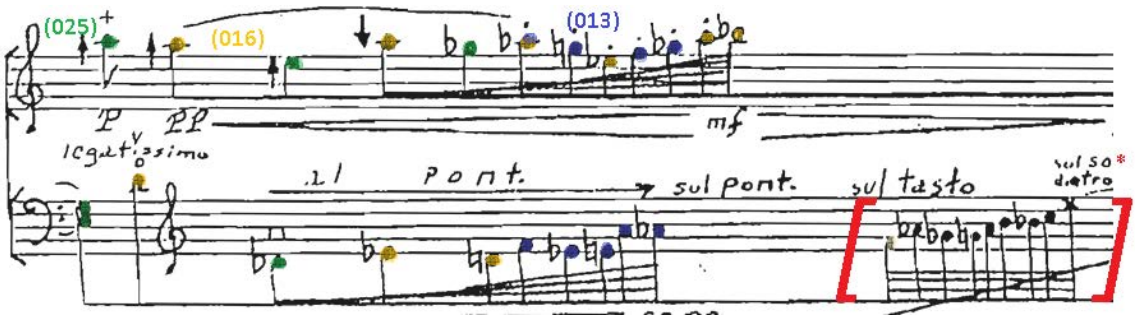


fig.4 (*sul sol, dietro ponticello)

Hacia el final del compás, marcado entre corchetes rojos, se presenta un material disruptivo, no contiene subconjuntos del tetracordio inicial. Este tipo de interrupción se va a presentar en reiteradas ocasiones a lo largo de la primera sección de la obra y va a ser el gran generador de discontinuidad en el campo armónico.

La sección B presenta una mayor estabilidad en relación a los conjuntos de CI, ya que estos no varían en las distintas subsecciones y no intervienen elementos disruptivos como en la primera sección.

Alternancia asimétrica en la duración de los silencios:

Los silencios asimétricos entre eventos desplazados levemente en la regularidad métrica generan una tendencia hacia la homogeneización y la isocronía perceptual de los eventos, ya que existe una propensión a organizar los sonidos en base a una estructura métrica conformada por esquemas regulares de pulsos fuertes y débiles.

Este recurso es utilizado en la presentación del primer material (fig.1) y también en sus recurrencias a lo largo de la composición.

Esta forma de presentar el material está presente en varias composiciones de Etkin: Distancias (1967), Otros soles (1976), Resplandores sombras (1986), Arenas (1988) y Locussolus (1989), por ejemplo.

Sobre este recurso Etkin dice:

"En el parámetro duración podría trabajarse con el umbral de percepción de la diferencia de duraciones. Esto resulta sumamente interesante al manejarse valores largos. Por ejemplo, en una secuencia que alterne sonido/silencio, con valores promedio del orden de los 4 segundos para ambos, tiende a producirse -al cabo de unos 30 a 40 segundos- una sensación de isocronía entre todos los valores o, al menos, de incertidumbre- aun cuando se hayan producido disminuciones o aumentos alternados, que no superen la octava parte, aproximadamente, de la duración promedio" (Etkin, 1983, p. 7).[1]

Una manera de generar discontinuidad en un nivel formal micro es introduciendo elementos disruptivos contiguos a los materiales principales o a las variaciones de los mismos. Por ejemplo, en el segundo compás de la obra hay una variación multiparamétrica (tempo, ritmo, dinámica y articulación). Este material no contiene un subconjunto del tetracordio inicial.

fig. 5

Fig.5

En la figura 4, el material entre corchetes es otro ejemplo de la utilización de este recurso.

Procesos generadores de continuidad a nivel macro:

El contraste registral y tímbrico entre estratos es un continuo a lo largo de la primera sección, esto se presenta como un factor homogeneizante en la construcción formal.

En el final de la sección A, el compositor propone un acercamiento (tímbrico y registral) entre

1 Etkin, M. (1983). “Apariencia” y “realidad” en la música del siglo XX.

los instrumentos, generando una ruptura textural y una disrupción de la continuidad esperada.

En los sistemas 4 y 5 de la página 4, el contrabajo extiende su tesitura habitual hacia el extremo agudo para equipararse con el registro medio y agudo de la flauta. Los instrumentos parecen unirse en un glissando. Este procedimiento delimita el fin de la sección formal.

En la sección B se vuelve a tener una relación textural contrastante entre estratos, al igual que en la primera parte.

La recurrencia de los materiales mediante variaciones relacionadas con los umbrales perceptivos da cuenta de una búsqueda por parte del compositor de generar en el oyente cierto grado de incertidumbre en la percepción de continuidad.

"El trabajo con límites, umbrales y extremos, teniendo en cuenta en forma preponderante los mecanismos de la percepción, representa, como vimos, una acentuación de la ambigüedad significante de la música. Se trata de una oscilación entre lo que "parece" y lo que "es". Los extremos -de altura, de registro, de duración, de intensidad, etc.- enmascaran o descubren fenómenos acústicos diversos, produciéndose a menudo una inquietante confusión entre "apariencia" y "realidad" (Etkin, 1983, p. 8).[2]

La repetición variada como recurso estructural tiene una relación directa con la problemática del transcurrir musical. La negación de la temporalidad lineal en la música de Mariano Etkin se refiere a una estructura temporal en la que los eventos sonoros no se suceden como consecuencia de un proceso previo, sino que ocurren de manera no secuencial. En un contexto lineal, los eventos musicales siguen un desarrollo predecible de tensión y reposo, variación desarrollante, progresiva, etc. creando una expectativa temporal donde cada momento es consecuencia del anterior. Por el contrario, en un proceso no lineal como el utilizado en esta obra, los momentos musicales simplemente cambian sucesivamente sin una relación causal directa. Los eventos no son resultado de lo que les precede, sino que se presentan como cambios independientes.

La música no-lineal podría ser, en algún caso, un reflejo de identidades culturales y estilos de vida no lineales.

"La zona de ambigüedad en la percepción de todos los parámetros y las formas musicales es una de las ideas básicas alrededor de las cuales se estructuran esas obras [...] Quizás está ambigüedad latente, posible, al encarnarse en lo sonoro se constituya, a su vez, en una de las múltiples metáforas que puedan señalar nuestra condición de compositores latinoamericanos" (Etkin, 1989, p. 11).[3]

Si bien estas ideas están plasmadas en la obra y son recurrentes en las composiciones del autor, en este caso también podemos encontrar formas de desarrollo y organización formal a partir del trabajo con los conjuntos de clases interválicas.

Lejos de ser contradictorio, este enfoque combinado refuerza la identidad del autor, permitiéndole explorar nuevas dimensiones tanto sonoras como estructurales. Es importante señalar que las citas referenciadas son de varios años posteriores a la creación de la obra, lo que sugiere que, aunque Etkin articuló explícitamente una identidad compositiva latinoamericana en una etapa posterior, las técnicas y enfoques empleados en esta obra ya anticipaban esa identidad de manera implícita. Esta síntesis musical refleja una visión contemporánea y cosmopolita, donde las raíces latinoamericanas se encuentran con un enfoque formal particular, creando una obra auténtica y profundamente enraizada en la cultura de su compositor.

2 Etkin, M. (1983). "Apariencia" y "realidad" en la música del siglo XX.

3 Etkin, M. (1989). Los Espacios de la Música Contemporánea en América Latina.

Referencias

Etkin, M. (1983). “Apariencia” y “realidad” en la música del siglo XX. Nuevas propuestas sonoras, (1983).

Etkin, M. (1989). Los Espacios de la Música Contemporánea en América Latina. Revista Del ISM, 1(1989), 47-58. https://doi.org/10.14409/ism.v1i1

Hasty, C. (1981). Segmentation and Process in Post-Tonal Music, Music Theory Spectrum, Volume 3, Issue 1, (1981), 54-73

ANÁLISIS DE LA TEXTURA Y LINEALIDAD EN CAMINOS DE CAMINOS

Carmen Crespo - Edgardo J. Rodríguez
Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Artes

Resumen

En este trabajo se analizará la obra “Caminos de Caminos” (1989) del compositor Mariano Etkin con el objetivo de identificar una estructura lineal entre dos partes que internamente no presentan una organización narrativa pero la sucesión de las mismas produce una linealidad formal. Centrándonos en el aspecto textural identificaremos el trabajo con diferentes recursos que alejan a cada parte de lo narrativo, y como, desde el mismo parámetro, la textura, entre ambas partes se percibe una direccionalidad.

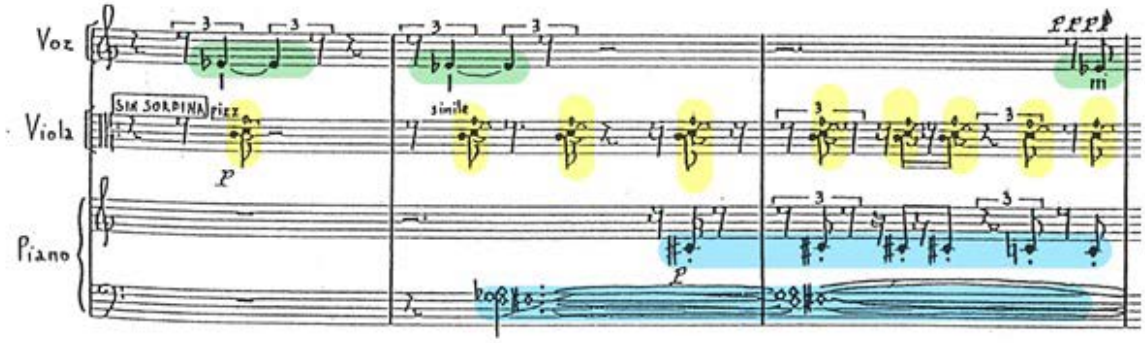
Palabras clave

M. Etkin, música argentina contemporánea, textura, direccionalidad, estatismo.

Encontramos “Caminos de Caminos” (1989) para flauta baja, clarinete bajo, voz, viola y piano, un tratamiento de la textura que combina lo no narrativo en la estructura interna de sus partes y la direccionalidad en la sucesión de las mismas. En una primera sección, que llamaremos A, que comienza en el compás 1 y termina en el 63, se presenta una textura con materiales que funcionan como módulos autónomos no direccionales. En la segunda, la parte, B, que comienza en el compás 64 y termina en el 105, la textura niega lo narrativo con el estatismo, utilizando la repetición de un mismo material con pequeñas variaciones. Analizaremos la relación entre estas dos partes y como, a pesar de que en su estructura interna no se perciba una direccionalidad, el cambio en la organización de la textura produce un tratamiento lineal de los estratos. Los instrumentos pasan de estar organizados de manera autónoma y dispersa a configurar entre todos un mismo material.

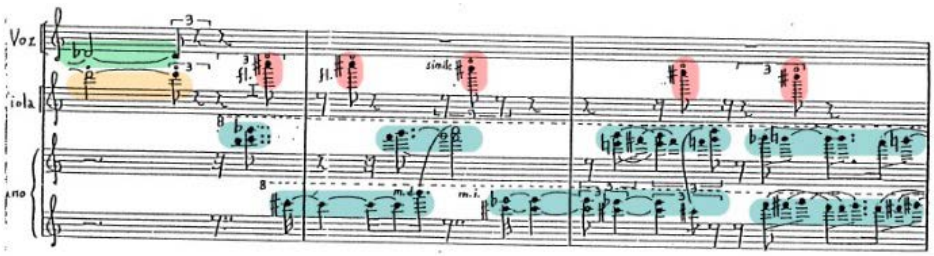
Comenzando por la parte 1, que dividimos en a (cc. 1-13), b (cc. 13-16), a’ (cc. 16-2), c (cc. 30-33), d (cc. 33-47) y e (cc. 48-63), procederemos a ejemplificar cómo los materiales funcionan independientemente generando así una textura y una configuración formal modular. Para esto tomaremos los materiales de la voz, la viola y el piano. Comenzando por a, la voz (verde) en ordinario utilizando los fonemas m, u, o y e, y registro medio y grave, la viola (naranja) con los armónicos de doble cuerda en intervalos de segunda mayor y novena mayor y el piano (violeta) con las notas largas en registros extremos.

Estos mismos materiales podemos encontrarlos en otras secciones de la obra articulando en texturas diferentes. Por ejemplo, la voz en la parte c, ejecuta el mismo material que en a, con una variación en la letra, sumando la l, mientras que la viola y el piano articulan materiales nuevos. La viola (amarillo) ejecuta pizzicatos de doble cuerda, en duración de corchea y en registro medio y el piano (celeste) baja las teclas de un cluster en registro central, con mano izquierda, mientras toca con mano derecha articula corcheas en staccato en el mismo registro. Observamos entonces que ambos materiales, de la viola y el piano, se diferencian sustancialmente de los de a, ya que no coinciden ni registro, ni en duración ni en articulación. Es por esto que podemos decir que le material de la voz funciona como módulo, al no depender del resto de los estratos de la parte a, que es donde primero suena, ni tampoco de esta sección, ya que lo encontramos en secciones diferentes con funciones diferente. En esta misma sección los instrumentos se relacionan de formas diferentes y cambian su función. La viola comienza como eco de la voz, articulando siempre poco después que esta, luego suena junto al piano de manera isócrona, y más tarde la voz se suma a ese material, perteneciendo los 3 al mismo estrato.

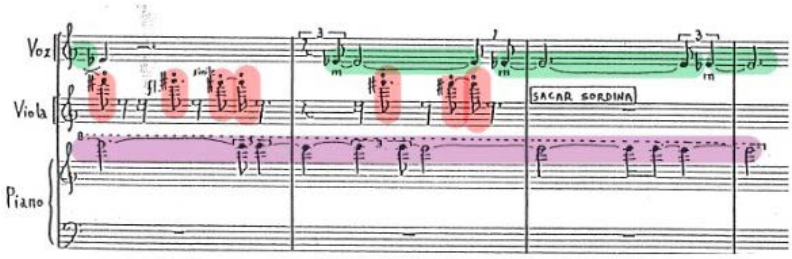


Otro ejemplo es el del material de la viola (rojo) en b, donde la textura se conforma con la viola haciendo flautato, en armónicos, en un registro más agudo que el de a, y el piano (azul) con clusters que poseen un movimiento interno, en el extremo agudo, sin la voz. Este mismo material recurre dentro de a', conformando la textura con el material de a en la voz (verde) en el mismo registro, también en ordinario, duraciones y dinámica similares y en el piano (violeta), con variaciones en las duraciones y en la altura de la mano derecha que antes se mantenía estática en otra nota, pero manteniendo el registro y la articulación.

b
(cc. 13-15)

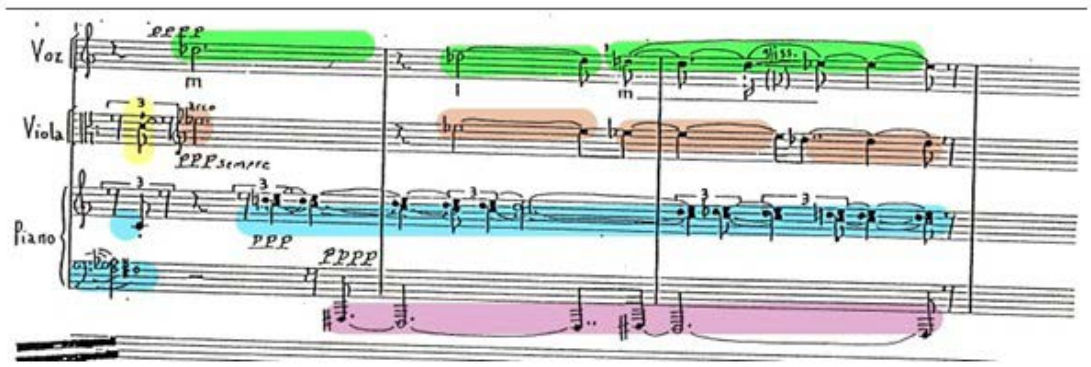


a'
(cc 26-27)



Otra vez observamos como la textura se configura de diversas maneras y los materiales se repiten y cambian independientemente de la sección y del resto de los estratos.

Por último, en el piano en d, la mano izquierda (violeta) ejecuta el pedal en registro grave de a, mientras que la mano derecha (celeste) continúa con el material de c, que acompaña en registro y dirección de saltos a lo que hacen la viola (marrón) y la voz (verde claro) que articulan un material en conjunto, luego la voz continúa con este material sola.



Observamos entonces, cómo estos estratos se combinan de diferentes maneras sin seguir un orden y sin una relación de dependencia con otros y cómo las secciones se identifican por las diferentes combinaciones de estos. Reconocemos la usencia de un desarrollo y, teniendo en cuenta que el autor define las composiciones de Stravinsky, Satie y Debussy, como las obras del silgo XX que liberan a la música del mismo y explica que

“en lugar de desarrollar a partir de una unidad, se trataría de distribuir un repertorio prexistente de elementos en una totalidad [...]. Se piensa el objeto sonoro como una totalidad a priori o como un conjunto de secciones parciales relativamente autónomas.” (Etkin, 1983, p76).

consideramos que en esta obra son los materiales de cada instrumento los que se comportan de manera autónoma, generando una textura modular. Cada material se trabaja individualmente, no está estrictamente relacionado a otros ni pertenece específicamente a una parte. Las secciones se identifican por las diferentes combinaciones de los mismos, liberándose así de una estructura narrativa. Además, siendo que, “la interferencia de la percepción en la linealidad [...] es también la imposibilidad de reconstruir la obra musical estableciendo jerarquías entre los

acontecimientos sonoros. [...] la ausencia de un material que funcione como 'modelo'". (Etkin, Cancián, et al.,1998, p54), es que reafirmamos que las partes funcionan como módulos, ninguna mantiene una relación de causalidad con otra y los materiales no parten de una sola unidad como modelo que se desarrolla, sino que existen diversas unidades sin orden jerárquico.

Luego tenemos a la parte B, que, internamente, también trabaja con un discurso que no representa un desarrollo. En este caso, el recurso utilizado para anular la direccionalidad es el estatismo. Es una sola parte f (64-105) dividida en dos secciones, primero "y" (64-68) en la que aparecen por segunda y última vez intensidades mayores a piano. El contraste que hay con el resto de la obra genera un corte. Similar a como Morgan explica sobre la obra de Stravisnky donde "los segmentos individuales no llegan a completar sus finales, sino que son interrumpidos hacia la mitad por la aparición de un nuevo, o periódico, segmento contrastante" (1994, p.111), la parte uno no termina de cerrar y es interrumpida por este comienzo de 2 contrastante.

Al terminar esta sección comienza el estatismo en z (69-105), los instrumentos articulan en conjunto, en ordinario y con duraciones largas, primero flauta, clarinete y viola, y luego se suma la voz. Las alturas generan todos los tipos de clases interválicas, y pero variaciones en altura y duración son mínimas. La repetición de estos acordes con mínima variación, un solo cambio de timbre cuando se suma la voz y la intensidad siempre entre pp y pppp, produce el estatismo, que, como explica Etkin, anula totalmente la relación causa-efecto (1983, p.77).

Conclusiones:

Teniendo en cuenta cómo define Etkin el desarrollo formal de la música centroeuropea cuando explica que "presupone una concepción del tiempo musical del tipo causa/efecto, en el sentido de que cada momento adquiere significado en función del que lo precede y el que lo sucederá, careciendo del grado suficiente de autonomía..."(1983, p.75), entendemos que esta concepción del tiempo musical no se presenta en las estructuras internas de cada parte. Ya sea en A, con la autonomía de las partes y los materiales, o por el estatismo en B, observamos que ninguna está abordada con un desarrollo como el que describe le autor.

Ahora bien, la sucesión de ambas partes no solo produce un contraste, sino que la distribución dispersa de la textura de A y la "resolución" en una textura donde todos los instrumentos participan de un solo material, produce que se perciba un discurso líneal (de la dispersión textural a la integración), una concepción de causa y efecto entre las partes A y B, a pesar de su estructura no-narrativa interna.

Bibliografía:

Etkin, M. (1983). “Apariencia” y “Realidad” en la música del siglo XX. En S. Espinosa (coord.), Nuevas poéticas sonoras (pp.73-81). Buenos Aires, Argentina: Ricordi.

Etkin, M., Cancián, G., Mastropietro, C., Villanueva, C. (1998) (pp.52-57) Arte e Investigación; año 2, no. 2. Facultad de Bellas Artes.

Morgan, R. (1994). La música del siglo XX. Ediciones AKAL

DISTANCIAS, UN ANÁLISIS DE LA OBRA PARA PIANO DE MARIANO ETKIN

Emilia Abiusso - Edgardo J. Rodríguez

Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Artes

Resumen

Este escrito examina aspectos compositivos, texturales y dificultades técnicas de la obra para piano "Distancias" (1968) del compositor Mariano Etkin (1943-2016). Para una resolución pianística eficaz, se deberá profundizar en el papel del intérprete analizando las problemáticas y desafíos específicos que surgen en ciertos pasajes, los cuales son interpretados y comparados en diversos pianos.

La hipótesis se enfoca en que la obra presenta cierto grado de aleatoriedad controlada en relación a la escritura, en el instrumento y en algunos casos en la ejecución.

Palabras clave

M. Etkin, aleatoriedad, piano, resonancias, ejecución.

Introducción

"Distancias" es una obra con escritura proporcional con módulos de cuatro segundos. No hay silencios escritos aunque sí implícitos y se emplea todo el registro del piano desde el extremo grave al extremo agudo con una amplia gama de matices. La obra presenta un abordaje pianístico complejo debido a las ejecuciones de resonancias, armónicos y dentro del encordado. El compositor exige una rigurosa sujeción a lo indicado en la obra, para ello proporciona una hoja detallada indicando notaciones e instrucciones.

Analizando lo escrito por Etkin en una publicación de 1983, interpretamos que lo que expresa tiene una relación con las características de "Distancias" compuesta en 1968.

"El trabajo con limites, umbrales y extremos, teniendo en cuenta en forma preponderante los mecanismos de la percepción, representa, como vimos, una acentuación de la ambigüedad significante de la música. Los extremos- de altura, de registro, de duración, de intensidad, etc.- enmascaran o descubren fenómenos acústicos diversos, produciéndose a menudo una inquietante confusión entre apariencia y realidad". (Etkin, 1983, p. 8)[1]

En una entrevista con Federico Valdez, el compositor reflexiona sobre su proceso creativo:

"Yo estaba alojado en un caserón en medio del bosque –un lugar en donde se habían alojado las tropas nazis durante la guerra- que tenía un piano Steinway nuevo. Pensé: "Caramba, cómo debe sonar esto", simplemente levanté la tapa y toqué do-mi-sol en el registro medio... bueno, casi me morí, entre otras cosas muy prácticas porque descubrí un piano perfectamente afinado, que sonaba a un piano, que tenía un timbre maravilloso."(Valdez, 2016, p. 9) [2]

1 Mariano, Etkin. (1983). "Apariencia" y "realidad" en la música del siglo XX.

2 Federico, Valdez. (2016) Pensar el mundo en música: entrevista con Mariano Etkin.

Dado que la obra fue compuesta en un piano Steinway nuevo, se deberá considerar que sucede al ejecutarse en diferentes pianos.

El objetivo principal de nuestro trabajo es analizar aspectos compositivos que nos permitan interpretar correctamente la pieza y diseñar estrategias para resolver adecuadamente las dificultades pianísticas.

Análisis

"Distancias" es una obra tripartita: A (cc. 1-39), B (cc. 40-57) y A1 (cc. 58-94). La sección A comienza en el registro medio-grave y asciende gradualmente hacia el extremo agudo. Se presentan estructuras recurrentes de intervalos específicos, resonancias y armónicos que conforman en la textura. Al iniciar la obra se presenta el primer material constituido por el intervalo de 7ma. En la primera hilera horizontal de la figura 1, se observan cómo éstas se presentan con diversas alturas, ritmos y diferentes registros.

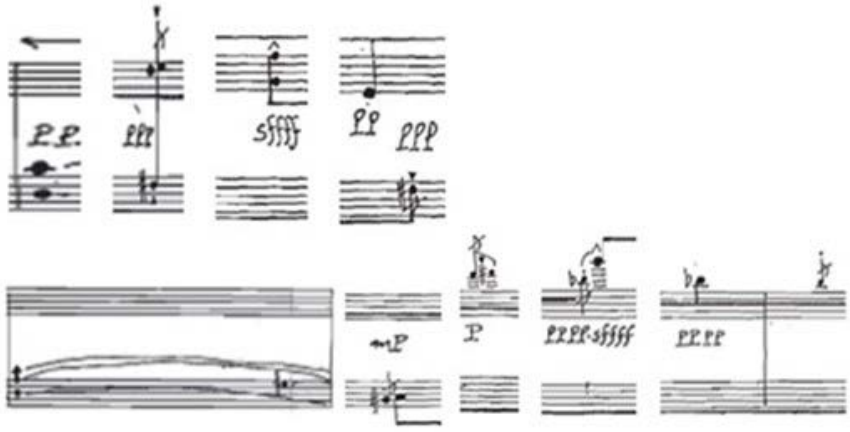


Figura1

Luego, se introduce el semitono (variaciones en la segunda fila horizontal de la figura) que, solo en el primer c. del esquema, deberá permanecer ligado con el material anterior. Aquí, las teclas se mantienen presionadas para levantar los apagadores, liberando las cuerdas que son excitadas por el Sffff que le sigue, produciendo así resonancias por el estímulo de banda ancha. Esto produce una textura compuesta por los armónicos de la nota ejecutada más las resonancias generadas por las cuerdas no asordinadas[3]. Se deduce que estas estrategias compositivas dependen en gran medida por las particularidades del piano. Por ejemplo, en un piano de cola antiguo Yamaha[4], se obtuvieron resonancias tanto de las teclas bajadas como de otras debido a que algunos apagadores no estaban en óptimas condiciones.

Desde el c. 9, aparecen los intervalos de 4ta (primer hilera de la figura 2) y 5ta (segunda hilera), continuándose la misma estructura que se encuentra en la figura 1.

3 Las resonancias producidas se generan porque la energía se transfiere por toda la estructura del instrumento.
4 Piano de tres cuarto de cola Yamaha, fabricado en Hamamatsu, Japón. 1971.

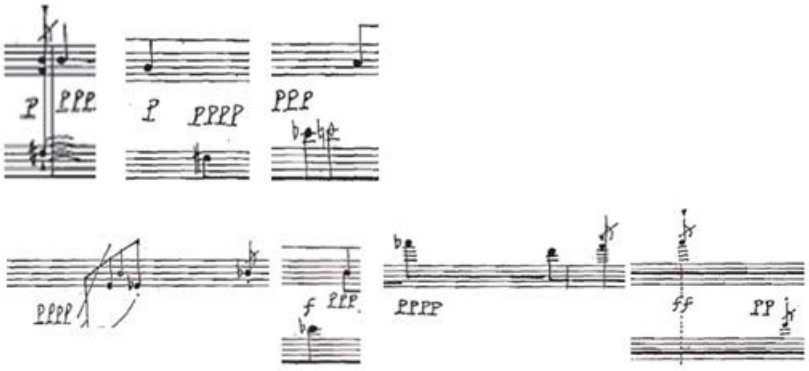


Figura 2

El c. 11 introduce la notación en rombos que indica bajar las teclas sin emitir sonido, al contrario que la estrategia compositiva anterior, liberando las cuerdas. La misma textura ocurre desde el c. 30 pero en el registro agudo y extremo agudo donde el sonido se extingue rápidamente debido al menor tamaño y longitud de las cuerdas. Al mismo tiempo, se pide la ejecución con el pedal lo que produce la vibración de múltiples cuerdas conforme se ejecutan las alturas. El logro de estas sutilezas tímbricas depende del instrumento: en el piano de cola marca Stodard[5], con solo presionar el pedal, las resonancias se produjeron con una intensidad notable aunque todavía no se había tocado ninguna altura. Esto sugiere que la obra no puede ejecutarse en él.

En toda esta micro sección de A, a pesar del registro extremo, el uso constante del pedal de resonancia y las ligaduras se generan silencios que no están escritos. La poética etkiniana admite este grado de aleatoriedad. Aquí, el sonido se desvanece más rápido debido al registro aumentando la probabilidad de silencio entre articulaciones.

En cambio, en el c. 14, por ejemplo, los silencios se podrían producir por las dificultades técnicas para resolver el pasaje a causa de los rápidos ataques en la ejecución de alturas y pedal. Etkin parece explotar el hecho de que la percepción del silencio es en cierto rango aleatoria ya que varía según la ubicación del oyente siendo el pianista, paradójicamente, el último en escucharlo.

La sección B, cc. 40-58, contrasta con A en textura, materiales y exigencias de ejecución. En esta sección predominan clusters de cinco notas en ambas manos, se introducen ritmos con valores largos y se mantiene el registro medio-grave hasta el c. 57.

5 Piano de media cola Stodard, fabricado en New York, Estados Unidos.

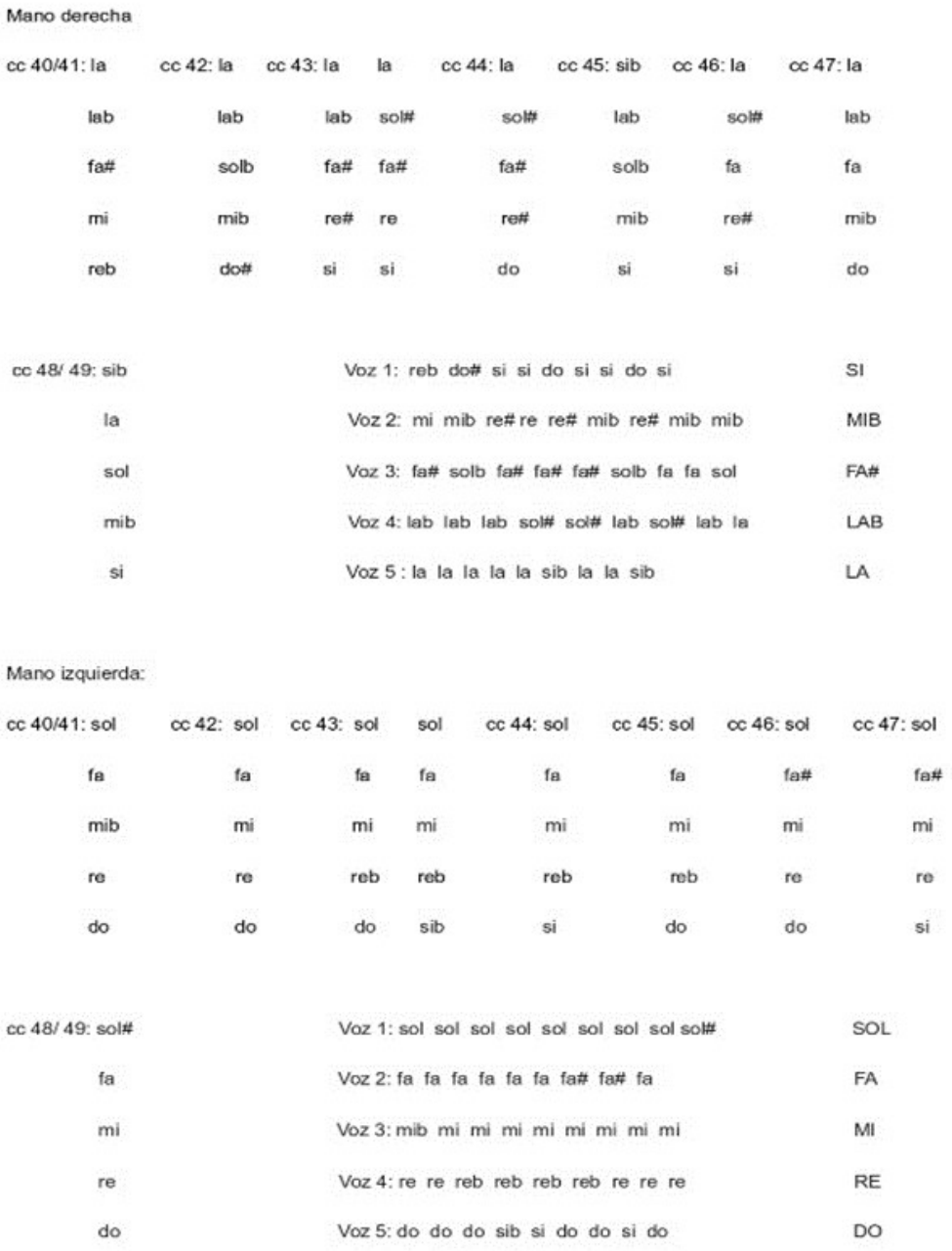


Figura 3

La figura 3 muestra los clusters de mano derecha e izquierda de los cc. 40 al 49 de manera vertical facilitando el análisis individual de las voces. Al mencionar voz 1, voz 2, etc., se hace referencia a las digitaciones de cada mano. Posteriormente, de manera horizontal se disponen las notas de todos los clusters organizadas por voces, lo que incrementa la visibilidad de cambios y/o similitudes en las notas. Se observa muchos ataques de una misma altura, lo que nos permite concluir que cada voz está asociada a una nota específica. Por lo tanto, para destacar esta característica, las notas se disponen verticalmente en mayúsculas en la última hilera. El mismo análisis y procedimiento se realiza en mano izquierda. Ambas, presentan un cluster como material principal que no repiten notas entre sí: mano derecha si – mib- fa# - lab- la / mano izquierda do – re – mi – fa – sol.

Mano derecha

cc 50: la	lab	cc 51: lab	cc 52: sol	sol	cc 53: solb	cc 54: lab	la	solb
sol#	solb	solb	mib	fa#	fa	fa	sol	fa
fa#	mib	mi	re	mi	mib	mi	fa	re
re	reb	reb	do	re	reb	reb	mib	do
do	si	si	sib	si	sib	si	do	si

cc 55: fa#	cc 56: sol		
mi	fa	Voz 1: do si si sib si sib si do si la# si	SI
re#	mib	Voz 2: re reb reb do re reb reb mib do do re	REB
do	re	Voz 3: fa# mib mi re mi mib mi fa re re# mib	MIB
la#	si	Voz 4: sol# solb solb mib fa# fa fa sol fa mi fa	FA
		Voz 5 : la lab lab sol sol solb lab la solb fa# sol	LAB

Mano izquierda:

cc 50: sol	sol	cc 51: fa	cc 52: solb	fa	cc 53: sol	cc 54: sol	fa#	sol
fa	fa	mib	fa	mib	mi	solb	mi	mi
mi	mi	re	mi	reb	re	mib	re	re#
re#	re	do	reb	do	do	re	do#	do#
si	sib	sib	si	sib	si	do	si	sib

cc 55: sol	cc 56: solb		
fa	mi	Voz 1: sol sol fa solb fa sol sol fa# sol sol solb	SOL
re	reb	Voz 2: fa fa mib fa mib mi solb mi mi fa mi	MI
do#	do	Voz 3: mi mi re mi reb re mib re re# re do	RE
si	sib	Voz 4: re# re do reb do do re do# do# do# do	DO
		Voz 5 : si sib sib si sib si do si sib si sib	SIB

Figura 4

En la figura 4 se lleva a cabo un análisis similar al anterior en ambas manos desde el c. 50 al 56. Gracias a las distintas disposiciones presentes en la figura, se observa que, en ambas manos, las voces exhiben un mayor movimiento en comparación con lo examinado en la figura 3. Se perciben distancias de semitono, tono y por primera vez, el intervalo de 3ra. El material de cada

cluster es disímil del anterior: mano derecha si – reb – mib – fa – lab / mano izquierda sol – mi – re – do – sib. Cabe destacar que en la ejecución de los clusters en ambas manos, no se repiten notas entre sí y mediante los diversos movimientos que se producen internamente se utiliza el total cromático. Los clusters se escuchan como “bloques” uniformes. El c. 57 es el único que dura 8 segundos y se produce un cambio notable en la textura: clusters en mano izquierda compuestos por variaciones de materiales anteriores (si-do-re#-fa-sol/ do-reb-mib-fa#-sol/ sib-do-reb-mi-fa) y en mano derecha una línea de 64 notas en registro medio-agudo, tocadas “piu presto possibile”. Se utiliza el pedal tonal que se levanta al final del mismo, para controlar la extinción del sonido lo que genera un silencio cuya duración es relativamente aleatoria por las razones ya explicadas. El c. 58 se destaca porque es el único silencio explicito con duración exacta, es decir no aleatoria, en toda la pieza.

En esta sección, Etkin indica que se debe tocar “sempre legatissimo”, en ppp y sin pedal. Aquí, el intérprete enfrenta el desafío técnico de mantener la fluidez sonora continua entre clústers con esas condiciones, utilizando simultáneamente los diez dedos. Por lo que surge el interrogante de cómo sonarían si se usara el pedal mínimamente: ¿habría cambios significativos si se ejecuta de ese modo o el resultado sería similar? Personalmente, considero que el uso del pedal produce un cambio perceptible en el sonido. Sin embargo lo utilizaría con el fin de evitar cortes entre los clusters ya que la continuidad de estos es decisiva para la sección.

A partir del c. 59 comienza A1, similar a A en escritura, textura y el uso recurrente de resonancias, mismos intervalos y en ocasiones alturas. Esta sección, empieza en el registro extremadamente grave que va gradualmente hacia el registro medio donde se introducen ejecuciones en el encordado.

Figura 5

La figura 5 muestra los intervalos y sus variaciones a lo largo de la sección: seminotono, séptima, quinta, cuarta y tercera. Es notable que en varios casos se utilizan alturas que ya habían presentado en la primera sección (marcadas con color). En la primera fila se muestra como se emplea el semitono y a pesar de la aparición de otras ejecuciones, se sigue utilizando esta distancia, como se ilustra en el caso de mib-mi.

En el comienzo de A1, las alturas con un matiz de pppp, se deben ligar creando una textura de alturas por un lado y resonancias por el otro. Debido a las características del instrumento, en el registro grave los sonidos tienen mayor duración. Aquí, el pianista debe tener presente esta particularidad ya que, además, por el matiz solicitado puede generarse una distorsión en la textura. Situación similar sucede desde el c. 62 alternando la ejecución con y sin pedales. Las ejecuciones sobre el encordado introducidas a partir del c. 73 enriquecen el timbre sin alterar la textura. Dos de ellas producen armónicos cercanos o lejanos, otro aspecto de la aleatoriedad controlada en la ejecución. Otro desafío técnico que se observa en la sección son los matices (pppp, ppp, pp, p, mf) debido a la complejidad de generar diferencias entre ellos.

Conclusión

La obra exige una comprensión profunda de las estructuras que la componen para una resolución pianística eficaz. El intérprete debe tener en cuenta las condiciones del instrumento, marca, los rangos de aleatoriedad presentes, la complejidad de la amplia gama de matices en los distintos registros, el extenso trabajo tímbrico con las resonancias y armónicos.

Las características distintivas de “Distancias” son la interacción compleja de parámetros, la utilización de todo el registro y las condiciones exigentes del piano. En general, Etkin trabaja sobre el aspecto acústico del instrumento por lo que la obra podría constituir un relevante antecedente de la estética de los años ochenta.

Referencias

Etkin,M (1983). “Apariencia” y “realidad” en la música del siglo XX. Nuevas propuestas sonoras. Buenos Aires, Argentina: Ricordi. P.8.

Valdez, F (2016). Pensar el mundo en música: entrevista con Mariano Etkin. Palermo, Buenos Aires. P. 9.

DIFUNTA CORREA, UNA MIRADA DESDE AMÉRICA PROFUNDA

María Juliana Rodríguez - Gabriel Cercato
Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Artes

Resumen

El culto de la Difunta Correa tiene su origen a mediados del siglo XIX en la región cuyana de nuestro país y gracias a su popularidad supo difundirse por todo el territorio más allá de las fronteras. Se suele recurrir a la santa popular por varios motivos, para curar a los enfermos, como patrona de arrieros y viajeros, por ayuda en amores y para protección de las madres, entendiendo que ante cualquier solicitud se promete una ofrenda o un acto a cambio, para poder agradecer el pedido cumplido. Esto ocasiona las grandes peregrinaciones hacia el santuario de Vallecito, San Juan, lugar en donde habría sido enterrada la Difunta.

En este trabajo se propone indagar acerca de su iconografía, a partir de la imagen de una estampita considerándola una obra de arte desde la perspectiva de Enrique Dussel (2017) en el texto Siete hipótesis para una estética de la liberación. A su vez se presentará la devoción hacia la santa como una instancia superadora entre la cosmovisión de los pueblos originarios y el pensamiento europeo, retomando el concepto de fagocitación de Rodolfo Kusch (1962) desarrollado en su libro América Profunda.

Palabras clave

Difunta correa, culto, santa popular, estética de la liberación, fagocitación.

Según las narrativas populares a mediados del siglo XIX, Deolinda Correa emprende un viaje por el desierto sanjuanino con su hijo lactante. Agobiada por la sed y el cansancio muere de forma trágica aunque su bebe permanece con vida gracias al alimento de su pecho. A partir de este hecho milagroso se construye una práctica devota que representa una de las más importantes de la religiosidad popular argentina que le otorgó a la Difunta Correa la capacidad de realizar milagros e interceder por los vivos.

El fenómeno de la Difunta tiene su origen geográfico en Vallecito, distrito del partido de Caucete en la provincia de San Juan. Localidad de las Sierras de Palo, que pertenece al grupo de las sierras pampeanas. En este territorio existen escasas aguadas, hacia el sur y el este abundan las zonas de médano y el clima es árido con gran amplitud térmica y muy escasas lluvias que origina un gran déficit de agua durante todo el año.

Sobre la ruta nacional N°20, aproximadamente a la altura del kilómetro 180, se encuentra ubicado el Santuario de la Difunta Correa.

Siguiendo el estudio pionero sobre la Difunta Correa realizado por las antropólogas argentinas Josefina Sabrina Newbery y Susana Chertrudy (1967), para comenzar a entender la creencia devocional que rodea a la figura de la Difunta, resulta útil tomar en consideración tres clases de elementos culturales en torno al tema: la leyenda, en cuanto a narración que da cuenta de los sucesos considerados como realmente acaecidos; la creencia, como conjunto de verdades de carácter sagrado en referencia a la Santa popular (milagros, poderes); y el culto, teniendo en cuenta las expresiones e interpretaciones posteriores a la vida de Deolinda.

Tanto la historia de vida, muerte y milagros de la santa fueron transmitidos de forma oral hasta el año 1921 en donde se realiza la Encuesta Nacional de Folklore a través del Consejo Nacional de Educación. Antes de esa fecha no se encuentran registros escritos sobre el tema. Allí se pueden identificar relatos populares que incluyen historias de la Difunta Correa con variadas versiones en la que se menciona: La época en la que vivió: 1820-1860; lugar de nacimiento: San Juan o La Rioja; nombre: Deolinda, Mercedes, Dalina, Belinda; nombre del esposo: Baudilio Bustos, Clemente Bustos; características: mujer virtuosa, mujer bella.

La mayoría de los relatos coinciden en el motivo por el cual emprende su viaje: la búsqueda de su esposo llevado a la fuerza a otra localidad a partir de las circunstancias históricas del país. Otro punto de coincidencia es el motivo de su muerte, a causa de la falta de agua y el cansancio y por último su primer milagro, mantener a su hijo con vida amamantándolo, aun después de muerta. Otros milagros comentados en la encuesta son: el hallazgo de animales perdidos, la protección ante una tormenta, la curación de llagas, y la aparición como guía para viajeros perdidos.

En el año 1951 se crea la Fundación Cementerio Vallecito que se hace cargo de administrar el oratorio de la Difunta, lugar exacto en donde habrían enterrado a Deolinda una vez hallada sin vida. Segun la información provista por Chertudi y Newbery (1967), a partir de este año la historia y derrotero de la santa se oficializa a partir de folletos que se entregan en el santuario que además del relato unificado se incluye una imagen la cual establece los parámetros de representación devocional de la Difunta.

Aquel relato oficial cuenta que antes del año 1840 en la provincia de San Juan nació Deolinda Correa, hija de Damiana y Pedro Correa quien fue un valiente soldado de las batallas por la independencia del país. A los 20 años se desposó con un hombre de apellido Bustos con quien tuvieron un hijo, pero al poco tiempo su esposo fue reclutado forzosamente por las montoneras para unirse al ejército en la guerra entre unitarios y federales que acontecían en el país. Al encontrarse sola y desamparada en un contexto de guerra civil, Deolinda toma la decisión de emprender el camino que une San Juan y La Rioja en busca del padre de su hijo. Una vez en

el desierto, sin comida, cansada y con sed sabiendo que la muerte se aproximaba, le pide al cielo que su hijo pueda sobrevivir. De esta manera, dos arrieros que iban de paso encuentran a Deolinda muerta con su hijo alimentándose de su pecho, por lo cual deciden rescatar al bebe y enterrar el cuerpo de la Difunta colocando una cruz para señalizar aquel lugar.

Tal vez el hecho que origina el culto es aquel que se presenta en todos los relatos analizados por las antropólogas comprendidos en la Encuesta Nacional de Folklore: la muerte trágica o en situación extraordinaria con un intenso sufrimiento. Este dato se repite en todas las leyendas y tiene valor de signo divino. En esta idea está presente la elevación o purificación a través de ese sufrimiento. En el caso de la Difunta sus padecimientos fueron sed y hambre, agotamiento de fuerzas, extravío, falta de auxilio humano y el sufrimiento moral que implicaba la responsabilidad por el hijo pequeño.

Esta misma idea de purificación que puede ligarse al concepto de purgatorio cristiano puede también encontrarse en la creencia popular del norte del país sobre las "almas del camino" o «almas campeadoras», personas que salen a «campear», se extravían y luego aparecen muertas. Ellas son merecedoras de nichos populares que indican el lugar de muerte. Hoy en día esta tradición se ha incorporado también para quienes encuentran la muerte en la vía pública bajo algún accidente de tránsito.

En nuestro país existen numerosos cultos populares que tienen su origen en el poder de las almas muertas en circunstancias extraordinarias. Algunos son: La Telesita en Santiago del Estero, Carballito en Tucuman, Juana Figueroa en Salta, El Degolladito en La Rioja, La Ramonita en Córdoba, El Gaucho Cubillos en Mendoza, etcétera. Todos ellos comparten la muerte en circunstancias trágicas, asesinatos, algunos accidentes y otros a causa de alguna situación histórica particular que les genera la muerte de manera indirecta, como en el caso de la Difunta.

Se suele recurrir a la Difunta Correa por varios motivos, sus poderes mejor documentados son, curar a los enfermos y ser patrona de arrieros y viajeros. Pero también suele adjudicarse el poder para la ayuda en amores (gracias a esto se pueden encontrar numerosos trajes de novia ofrendados en el santuario de Vallecito), nutrir los pechos de las madres, proteger a las madres, los ganados y las cosechas.

En este punto la santa se distingue de los Santos Oficiales de la iglesia católica, ya que existen ciertas prácticas propias de lo popular y no del dogma cristiano respecto del culto. Por ejemplo, no debe pasarse por el lugar de sepultura o algún nicho devoto sin dejarle algo, esto se hace para tener suerte, o no llevarse nada del santuario, como recuerdo o robo ya que la santa echara mala suerte, y en el caso de llevarse algo como préstamo cumplir rápidamente con la promesa de devolverlo. Así como también cumplir con la promesa hacia la Santa, de lo contrario se cumplirá lo contrario al pedido.

Los lugares de culto se han extendido hacia todo el país pero el principal es el ya mencionado santuario de Vallecito en donde habría muerto Deolinda, que en principio fue señalizado con una cruz de hierro con un cofre de latón en donde los viajeros podían rezar una oración y dejar una ofrenda. Luego, tal como se cuenta en los pasajes de la Encuesta de Folklore (1921), después de unos años de la muerte, un arriero de apellido Ceballos habiendo perdido su ganado, se encomendó a la Difunta para poder hallarlo y luego de unos días, éste apareció sano y salvo con lo cual el hombre habría construido un mausoleo en su memoria en el mismo lugar donde se hallaba la cruz de hierro en lo alto de la sierra a modo de agradecimiento. Tras difundirse el culto, el santuario fue ampliado y modificado a lo largo del tiempo. Resulta importante recordar que en el año 1976, la última dictadura del país prohibió el culto a la Difunta Correa e intervino la Fundación por no ser una santa oficial de la iglesia católica.

Hoy en día la gran afluencia de personas que visitan el santuario formó la localidad de Vallecito

con pocos habitantes sobre la ruta 20, en donde además de casas particulares se han dispuesto locales comerciales para recibir a los turistas.

Como rituales en el culto a la Difunta Correa se hallan las peregrinaciones, invocaciones, oraciones, promesas, ofrendas e imágenes. Las peregrinaciones masivas suelen realizarse para semana santa, en el día de todos los santos y en navidad. En estas ocasiones Vallecito recibe cientos de miles de promesantes que llegan desde diferentes lugares del país para pedir algo o para cumplir con alguna promesa.

Es interesante destacar que quien es devoto de la Difunta entiende que ante cualquier pedido se promete una ofrenda o un acto a cambio, para poder agradecer el pedido cumplido. Dentro de los actos prometidos se distinguen aquellos que involucran un acto de esfuerzo físico, como subir las escaleras del santuario de rodillas o acostado de espaldas.

Sobre las ofrendas, además del dinero se registra una variadisima cantidad en el santuario que hace ampliar cada vez más los lugares en donde se depositan. Allí se pueden encontrar en mayor cantidad cruces, botellas de agua (el cual tiene un especial valor en la zona), placas conmemorativas así como también vehículos, vestidos de novia, ropa, electrodomésticos, imágenes religiosas, esculturas, muletas, bastones, armas, cascos, patentes de vehículos, flores, retratos de devotos, joyas, juguetes, nichos para prender velas y libros.

Las representaciones visuales de la Difunta parten de lo que podría ser una de las primeras imágenes de las que se tiene registro mediante un folleto disponible en el santuario del año 1965. En ella se puede observar un paisaje desértico con piedras, cactus y un fondo de cerros. En el centro de la imagen yace Deolinda muerta con la cara mirando al cielo y los brazos extendidos, con un vestido largo. Inclinado sobre la madre, el niño se encuentra alimentándose de su pecho [Imagen 1]. La repetición de esta imagen con pocas variaciones en todas las representaciones registradas de la santa, demuestra que esta iconografía sirvió como una suerte de canon o parámetro para las manifestaciones tanto en cuadros devocionales, como en estampitas o esculturas. Por lo tanto, cualquier figuración vinculada a la Difunta incluye una mujer acostada, con los ojos cerrados y amamantando a un niño, de esta forma la iconografía devocional se construye a partir de la figura de la santa pero ya muerta y en donde está presente el primer milagro realizado.

Hasta aquí se ha intentado explicar de la manera más precisa qué implicancias tiene la devoción hacia la Difunta Correa en nuestro país. A partir de ahora se intentará analizar el caso en base a los trabajos realizados por Rodolfo Kusch en el libro América Profunda (1962) para ensayar una posible vinculación entre la figura de la Difunta Correa, la Pachamama y la Virgen Maria a través del concepto de fagocitación desarrollado por el autor.

Como representación artística se seleccionó la imagen de una estampita obtenida en una santería local. En esta imagen podemos ver como se repite la representación de aquel folleto, siendo la única modificación el haz de luz que parte del cielo y termina en la Difunta [Imagen 2]. Surge la necesidad, entonces, de justificar la elección de una estampita como imagen artística. Para esto utilizaremos el trabajo de Enrique Dussel en Siete Hipótesis para una estética de la liberación (2017) y las Anotaciones para una estética de lo americano de Rodolfo Kusch (1955).

«Una vez creada la retórica del "milagro estético griego" en la Antigüedad como origen de la tradición que culmina en la modernidad como "milagro europeo", se dan las bases teórico-ideológicas del eurocentrismo estético que juzga a todas las otras estéticas, tal como lo hemos dicho, como infantiles, primitivas, bárbaras, kitsch.» (Dussel, 2017. p 54) La pregunta que podríamos formular entonces sería ¿por qué no podemos considerar la imagen de una estampita como una obra de arte? A partir del sistema mundial moderno instalado desde el año 1492, se establece una oposición entre modernidad/colonialidad siendo la primera el sistema vigente estético hegemónico que afirma al *ser* ante el *no ser*, la exterioridad, el otro. Es decir que la estética occidental moderna establece los parámetros para poder clasificar una imagen como obra de arte o no, negando completamente cualquier expresión que se corra de ese criterio.

En el mundo colonial la estética queda definitivamente escindida a un arte practicado por la elite dominante, que es mimético y juzga eurocentricamente y desprecia lo propio, lo popular o tradicional catalogando estas representaciones como atrasadas o rudimentarias. Estas expresiones por no estar dentro de los parámetros de la modernidad caen fuera del espacio y del tiempo creativo de la estética. Toda obra estética no-moderna, según el autor, es objeto de un juicio esteticida[1], que lo excluye y lo empuja al no-ser. Por lo tanto, la modernidad le arrebató a los pueblos coloniales la capacidad de su auto expresión, por eso es importante retomar este tipo de imágenes e intentar darles la categoría de arte. Pero no desde el criterio occidental, si no al contrario desde los fundamentos de una estética propia de la región.

Para esto, Dussel propone generar en oposición a la estética occidental que parte del individualismo, una estética obediencial, en donde se crucen los campos estéticos con el ético-político. El principio fundamental de esta estética de la liberación estaría en el consenso del artista con la comunidad para que sea comprensible por ella. La obra debe ser el fruto comunitario de la expresión de un tipo de belleza que surge de la aceptación de los miembros de una comunidad.

Bajo esta visión la belleza estética se entiende como afirmación de la vida, y las obras resultantes como mediaciones para esa vida. Por otro lado, el cruce con la ética y la política permite una experiencia comunitaria de la estética. El pueblo posee la *pothentia aesthetica*, siendo la comunidad quien educa al artista. No es el individualismo moderno lo que crea la obra, es la comunidad con plena autoconciencia de ser sujeto colectivo de creación.

En el caso de la estampita como se dijo anteriormente, la imagen parte de una antigua representación de carácter anónimo la cual fue realizada gracias a los diversos relatos populares que se transmitieron en forma oral hasta el año 1921 y luego de manera escrita. Es decir que la imagen parte de la creación en conjunto de la leyenda popular de la Difunta compartida por la comunidad de la región de cuyo. Es comprensible para todo aquel que conozca la historia de la santa, sean devotos o no.

En relación a esto podría mencionarse la obra de Antonio Berni de 1977 en donde se representa a la Difunta con técnica mixta a modo de instalación en donde además del cuadro (que sigue los mismos parámetros de representación de la imagen original de 1965) se presentan objetos alrededor de éste, a modo de ofrenda tal como se exhiben en el santuario [Imagen 3]. A partir de esto me pregunto, ¿por qué una es considerada arte y la otra no? Aquí la respuesta es el mencionado esteticidio que explica Dussel (2017), la obra de Berni cumple con el criterio de estética occidental en donde, a pesar de ser un artista transgresor y para nada tradicional, igualmente se considera como válida su representación como obra de arte por ser realizada dentro de la institucion artistica y posteriormente expuesto en una sala de museo. Esta obra responde a las características del arte occidental analizado por Kusch (1955). Antepone el signo a lo signado, se recrea una realidad por medio del sujeto. Si bien su temática es local, el artista se encarga de reproducir una realidad existente a través de los medios occidentales. La obra de Berni representa formalmente los objetos y representaciones devocionales de la difunta exactamente como se muestran en el santuario. Entonces se llega a la conclusión de que la imagen de la estampita, es considerada arte desde una perspectiva diferente que la occidental, una perspectiva que pone en valor el arte americano.

Este arte al cual hace referencia Kusch parte de lo indigena y de los inmigrantes y sobrevive por ejemplo en este tipo de expresiones presentes en la estampita. Este tipo de arte de Latinoamérica se relaciona con la vida política, social y económica. Nos infunde placer y un sentimiento de lo tenebroso. El arte americano según Kusch es bifronte, donde las apariencias bellas esconden un trasfondo sombrío.

---

1 Por esteticidio se entiende la negación del valor de otras estéticas a partir de la pretensión de centralidad de la estética eurocéntrica. Dussel, E. (2017). *Siete hipótesis para una estética de la liberación*. Rosario, Argentina: Cuadernos filosóficos.

En la estampita nos remitimos a los conflictos históricos de nuestra nación, allí se contiene la leyenda de Deolinda quien fue víctima indirecta de las batallas entre unitarios y federales, así como también está presente la vida social de cuyo, sus creencias y cultos. A su vez, en este caso a pesar de tratarse de la imagen de una madre amamantando a su hijo se hace presente la muerte o lo tenebroso a través del paisaje que ocasiona el cansancio y la sed que terminan con aquella mujer.

La estética americana no es una estética del arte sino del acto artístico, de creación. Parte de la vida y se traduce como cosa dentro de una sociedad de acuerdo con un tiempo y una forma preestablecida. Realza lo signado, sobre el signo, el contenido sobre la forma y de esta manera convierte lo vital, tenebroso, al plano formal o plástico. Aquel objeto en el espacio tiene un sentido funcional, implica una correlación de lo humano en función de lo natural. De esta manera la obra se constituye como mediadora entre la comunidad y el espacio.

En la estampita encontramos este mismo sentido estético, hay un fuerte compromiso con lo geográfico y está presente lo mágico en un sentido estético-emocional. Hay algo monstruoso y amorfo que se ubica en el opuesto contrario al arte occidental, la fuerza expresiva allí contenida tiene una relación entre lo humano y lo natural al contrario del mundo occidental que es una cultura sin compromiso por el mundo exterior que recrea la realidad por medio del sujeto y que ha perdido el miedo al espacio. En el arte indigena hay una incautación del espacio como cosa, del espacio mágico y demoníaco que encierra la posibilidad de destrucción. La fuerza expresiva de la monstruosidad en la estampita podríamos identificarla en aquel paisaje desértico en donde se extravió la Difunta.

La estampita en este caso, con su tamaño y formato que permite llevarla con nosotros, sirve como conjuro de este espacio-cosa para no padecer la misma suerte de la Santa. En este sentido tanto el arte pre-conquista, como esta imagen es un arte de conjuración más que de expresión. De esta forma la magia se explicita visualmente como instrumento para el rito en un despliegue plástico. La estampita, como obra de arte tiene sentido inserta en el ritual que transforma su esencia y pasa de ser un objeto a ser parte de una red relacional en donde se reactualiza el culto de la Difunta.

Establecida la relación entre el arte de la estampita con el arte de los pueblos originarios, se desarrollará a continuación de qué manera a partir del pensamiento americano, el culto a la Difunta Correa permite la continuidad del pensamiento indigena en el presente.

En América Profunda (1962), se explican dos categorías de pensamiento opuestos correspondientes al sujeto europeo a partir del siglo XVI y a la comunidad originaria de América. El *ser* corresponde al sujeto moderno y racional, y el *estar* a lo americano, emotivo, vegetal. Del *ser* se desprende la categoría de la pulcritud, como sentido visual y en cuanto al *estar*, por lógica negativa y desde un sentido olfativo, el hedor de América. Este hedor se plantea como signo estético que nos permite comprender América desde lo sensorial, una percepción diferente del mundo. La categoría básica de los ciudadanos occidentales consiste en pensar que lo que no es ciudad, ni prócer, ni pulcritud no es más que un simple hedor susceptible de ser exterminado.

El hedor tiene algo de ese miedo original que el hombre creyó dejar atrás después de crear su pulcra ciudad. El miedo está antes de la división entre pulcritud y hedor. Es esa condición de estar sumergido en el mundo y tener miedo de perder las pocas cosas que tenemos. Miedo a una antigua ira de Dios desatada en la piedra, en los valles, en los torrentes y en el cielo con sus relámpagos y sus truenos.

El *Estar,* está comprometido con el hedor y lleva encima el miedo al exterminio. El *Ser,* en cambio, es triunfante y pulcro y apunta hacia un éxito ilimitado aunque imposible.

En el culto a la Difunta Correa encontramos este hedor original como miedo a la posible destrucción por parte de las fuerzas de la naturaleza, o de la política, pero también encontramos rasgos occidentales.

Dentro del pensamiento de los pueblos originarios, la naturaleza se entiende desde un sentimiento de ira que se traduce en la emoción de desamparo. Ante esto la solución del mecanismo intelectual indigena entiende la realidad según el criterio de fecundación de la semilla en un ámbito propicio para que se produzca la germinación y por consiguiente la obtención del fruto. Todo el obrar y el sentir originario parece seguir esta inmersión de lo seminal en una totalidad antagónica, de ahí las conjuraciones mágicas apuntan a que lo seminal se convierta en fruto.

Se evita la pesadez del mundo mediante la conjuracion mágica en función de la ira divina. El *estar* es entonces un ser inmovil que recibe las cualidades de su mundo. El *estar aquí* responde a contemplar el acaecer del mundo y ver en él una fuerza ajena y autónoma. Supone un estar yecto en medio de elementos cósmicos.

El mundo del *estar* no supone una superación de la realidad sino una conjuracion de la misma. Implica un movimiento interno desde la conjuracion mágica del mundo a modo de diálogo con él.

La estampita forma parte de este tipo de conjuraciones, sirve como mediadora entre el devoto y el mundo, el viajero y el camino. Hay una fuerte relación entre el culto a la santa y los viajes: se conjura el espacio mediante la ofrenda, o la oración a la Difunta para llegar a buen destino, no extraviarse ni sufrir ningún accidente producto de aquella ira divina presente en el pensamiento indigena. Es por esto que en la mayoría de los casos los nichos devotos de la Difunta son a la vera del camino, en donde el viajante encuentra un espacio sagrado para protegerse de cualquier mal originado por el espacio-cosa. Esta práctica se extiende más allá de los límites cuyanos y pueden encontrarse en cualquier ciudad del país gracias a la amplia difusión que tuvo el culto en su mayoría por parte del rubro de camioneros en nuestro país [Imagen 4].

Todo lo europeo es lo opuesto porque es dinámico, es una cultura del *ser* en el sentido de *ser alguien* como individuo o persona. El occidental se aísla del mundo porque ha creado otro que se superpone a la naturaleza, la ciudad.

El mundo del *ser* aparentemente ha resuelto el problema de la hostilidad del mundo mediante la teoría y la técnica, esa solución consiste en la creación de una segunda realidad. Se percibe entonces un mismo miedo que tiene dos soluciones distintas, occidente borra las fuerzas de la naturaleza y prescinde de ellas mientras el quichua (y en este caso, la devoción popular) las conjura.

El *ser* crea un mundo nuevo que reemplaza al mundo natural por la ciudad, perdiendo su raíz vital y reemplazando la ira de dios por su propia ira que gobierna dicha ciudad.

Así mismo, con la modernidad se impone una moral que divide la buena de la mala vida dejando un vacío en donde estarían las malas conductas de la vida ciudadana, de esta forma los demonios que llenaban el espacio primitivo son sustituidos por formas mensurables, objetos controlados por la magia racional de la técnica.

La oposición *ser alguien/estar aquí* tiene una salida dialéctica llamada fagocitacion a modo de equilibrio y reintegración de lo humano en estas tierras. La fagocitación se genera a partir de la premisa de que todo en estado puro es falso y debe ser contaminado por su opuesto.

De este modo nos atrevemos a inferir una posible relación en donde la resultante es la Difunta Correa. La característica primordial de la santa es su condición de madre, es por ello que realiza su primer milagro y lo que permite su trascendencia. A partir de esta premisa y en relación al concepto de fagocitacion es posible ubicar al culto de la Difunta Correa como una instancia fagocitada entre una leyenda mítica de la Pachamama, en correspondencia con las categorías del estar, y la figura de la Virgen Maria como referencia insuperable de la maternidad en la cultura occidental del *ser*.

En este caso haciendo foco en la figura materna de la Difunta, y siendo la comunidad Huarpe proveniente de la región andina-cuyana se establecerá una relación con la leyenda de la Pachamama y sus hijos mellizos Wilka[2]. La historia cuenta como la diosa de la tierra encontrándose sola con sus hijos, producto de la pelea entre Pachacamac, su esposo y dios del cielo, y Wakon dios del fuego y del mal, tuvo que viajar con los mellizos por la tierra en donde reinaba la noche y la soledad sin saber que su esposo había sido asesinado por Wakon. Finalmente Pachamama muere y se convierte en la cordillera de los andes pudiendo sus hijos sobrevivir.

Por otro lado la figura de la virgen María como una madre con rasgos humanos y no tanto divinos, comienza a construirse a partir de la alta edad media con la devoción mariana que desarrolla características como la ternura y la misericordia que vinculan de manera directa a la virgen con el niño Jesús acercando la religión a sus creyentes. En la historia del arte, esto puede notarse en las esculturas góticas en donde la virgen gira su cabeza, que antes se presentaba de manera frontal, para mirar al niño Jesús y sonreir. Desde ese momento se fomenta a través de la iglesia católica y con más fuerza a partir de la contrarreforma del siglo XVI, una devoción primordial hacia la virgen como madre de todos los cristianos.

De manera más precisa, en comparación con la historia de la Difunta Correa y las representaciones de la virgen, podríamos mencionar aquellas imágenes que corresponden con la virgen de la lactancia en donde Maria da de amamantar al niño Jesús [Imagen 5]. Esta iconografía si bien tuvo su origen en Europa, fue muy popularizada a través de la escuela cuzqueña de pintura durante los siglos XVI y XVIII en donde se destaca la integración de técnicas y temas provenientes del viejo continente y los usos artísticos originarios, como la denominada bocatería, que consiste en la ornamentación mediante oro en polvo, aplicado posteriormente a los lienzos con el objeto de aumentar el esplendor decorativo

La relación y sincretismo entre la Pachamama y la Virgen Maria ya es conocida y cómo desde la conquista de América se ha intentado reemplazar la diosa andina por la virgen católica. Pero partiendo del concepto de fagocitacion, entendido como una fuerza de equilibrio, se puede entender el culto a la Difunta Correa como una instancia superadora en donde se implican y conviven prácticas originarias que nos remiten al culto de la Pachamama como madre tierra, pero desde un mundo occidental en donde la Virgen Maria es la representación por antonomasia de las madres. Tal vez sea por esto que la devoción a la Difunta es tan popular y se ha transmitido a lo largo de nuestro país y más allá de sus fronteras.

El contacto entre las culturas de la Europa ciudadana del siglo XV y América agraria produjo un borramiento de la cultura originaria. La fagocitación produce un proceso inverso a dicha aculturación, es una alternativa al relato de transferencia unidireccional de Europa hacia América, va en sentido contrario: de lo indigena hacia lo blanco.

«Esta oposición entre *ser* y *estar* se da en el plano de la vida o también, de la historia y plantea el problema de una dialéctica, porque esto es lo que sugiere siempre la oposición de dos realidades. Una hará de tesis, y la otra, de antítesis, de tal modo que, la resultante síntesis surgirá de una incorporación de la antítesis de tal modo que se produzca una superación dentro del proceso general» (Kusch, 1962. p 194)

Es una superación entendida desde el opuesto contrario a la elevación de la filosofía occidental. Es un movimiento dado desde el ángulo del mero *estar*, ya que tiene una mayor consistencia vital que el *ser* en América y esto se debe a que existe una sensación de que algo nos impide ser totalmente occidentales aunque nos lo propongamos.

El culto de la Difunta Correa permite la persistencia del pensamiento de los pueblos originarios en la actualidad, como una resistencia a la vida ciudadana desde la fagocitacion del *ser* por el *estar*, un *ser alguien* fagocitado por un *estar aquí*.

2 https://huellascuyanas.blogspot.com/2022/08/leyenda-de-pachamama.html

En la religiosidad popular se esconden las categorías del hedor en un núcleo ético-mítico del pueblo. A partir de estos relatos religiosos, como el de la Difunta, se puede percibir el pensamiento de América profunda.

Pero la fagocitación no es consciente, sino que opera más bien en la inconsciencia social al margen de lo que oficialmente se piensa de la cultura y de la civilización.

Las peregrinaciones al santuario de Vallecito, como se mencionó anteriormente, se realizan en fechas impuestas por la iglesia católica. Así mismo en el oratorio se realizan misas oficiadas por sacerdotes y los símbolos cristianos, como la cruz o el rosario, están presentes en cada rincón del complejo de Vallecito. Inclusive, desde el relato oficial de la santa se afirma que Deolinda era una religiosa ejemplar, y en el reverso de las estampitas comercializadas podemos encontrar oraciones que combinan el credo cristiano con la devoción a la Difunta.

El verdadero secreto de la fagocitación está en nosotros mismos, en la trampa de nuestra intimidad en tanto somos anónimos. La resistencia se expresa en los gestos confidentes, cuando por ejemplo tocamos bocina cada vez que pasamos con el auto por alguna ruta y vemos un nicho en forma de casita con cintas rojas y, cuando frenamos y dejamos una botella de agua. Cuando prendemos una vela y hacemos un pedido, o cuando llevamos en la billetera una estampita de una madre que pudo cuidar a su hijo aun después de muerta. Acciones anónimas y emotivas que superan la racionalidad, realizadas en búsqueda de un arraigo, algo que nos haga sentir parte de esa forma originaria que persiste en nuestro territorio.

La fuerte intención de perpetuar el pensar occidental en América conduce a resquebrajar ese bloque macizo que pretende frenar la lógica ancestral. Desde esas grietas se infiltra de a poco un modo americano, un pensamiento popular, que responde a las preguntas más trascendentes coartadas por el sujeto moderno que sustituye a los dioses en el afán de poder.

Anexo de imágenes

Imagen 1. *Folleto*. (1967). Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología.

Imagen 2. *Estampita*. Registro propio.

Imagen 3. *Nicho devocional Difunta Correa*. 122 y 60, La Plata. Registro propio

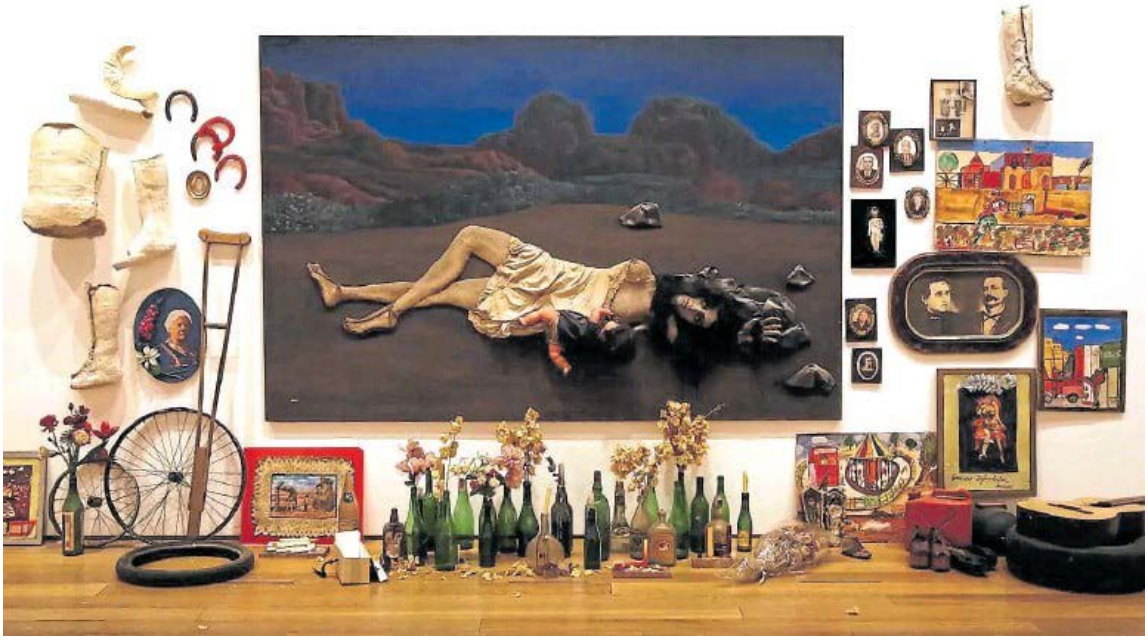


Imagen 4. *Difunta Correa.* (1976). Antonio Berni. Extraída de Diario La Nación

Imagen 5. *Virgen de la leche*. (Siglo XVIII). Escuela cuzqueña en el Virreinato del Perú. Museo de América, España.

Referencias

- Consejo Nacional de Educación. (1921). Encuesta de Folklore Argentino. Biblioteca del INAPL. Recuperado de:

  https://inapl.cultura.gob.ar/noticia/encuesta-nacional-de-folklore-de-1921/

- Kusch, R. (1955) *Anotaciones para una estética de lo americano.* Buenos Aires, Argentina.
- Kusch, R. (1962). *América Profunda*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Fundación Ross.
- Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología. (1967). Chertudi, J. Newbery, S. *La Difunta Correa.* Secretaria de Estado de Cultura y Educación. Recuperado de:

  https://revistas.inapl.gob.ar/index.php/cuadernos/issue/view/Cuadernos%20n.%206/cuadernos_06

- Dussel, E. (2017). *Siete hipótesis para una estética de la liberación.* Rosario, Argentina: Cuadernos filosóficos.

ESA HORRIBLE FORTALEZA, O LA ANIQUILACIÓN DE LO DIONISIACO COMO DISOLUCIÓN DE LO HUMANO

Tomás Ramirez - Federico Sagaspe

Universidad de La Plata. Facultad de Artes

Resumen

En el siguiente trabajo se analizará la novela *Esa Horrible Fortaleza* (1945), del autor inglés C. S. Lewis, a través de las categorías desarrolladas por Friedrich Nietzsche de lo apolíneo y lo dionisiaco, tal como las presenta en *El Origen de la Tragedia* (1871).

Se buscará, señalar los peligros que Nietzsche describe, con respecto a los efectos que sufre el ser humano cuando el instinto apolíneo y el dionisiaco actúan independientemente, y no se encuentran ambos presentes, excitándose mutuamente. El objetivo de este escrito es desarrollar una conexión antropológica entre el triunfo absoluto de uno de estos dos instintos, y la pérdida de la esencia de la existencia humana.

A su vez, de manera transversal, se adoptará la noción de racionalidad instrumental, expuestas por Adorno y Horkheimer en su *Dialéctica de la Ilustración* (1994), a fin de evidenciar cómo la razón puede ser utilizada como un instrumento de dominio sobre la naturaleza, y sobre los individuos. Por último, se analizará la relación y los posibles puntos de contacto entre la imposición del instinto apolíneo, y la racionalidad instrumental, en cuanto fuerzas destructoras.

Palabras clave

Apolíneo, dionisiaco, tragedia, racionalismo instrumental, Ilustración.

Introducción

En *El origen de la tragedia* (*EOT*), Friedrich Nietzsche establece dos categorías, lo apolíneo y lo dionisiaco, las cuales emplea como piedras fundamentales en su análisis de la tragedia griega, su origen, su auge y las crisis que llevaron a su muerte. El autor toma como representantes de estos dos instintos a los dioses griegos Apolo -dios de la luz, las artes plásticas, la belleza y todas las fuerzas creadoras de formas-, y Dionisio -dios del vino, inspirador de locura y éxtasis-. De esta manera plantea una dicotomía en la cual lo apolíneo refiere al orden, a la mesura, al control, a la belleza, mientras que lo dionisiaco alude al caos, al desenfreno, a los excesos y la brutalidad.

Establecida esta oposición, y sus diferencias aparentemente insalvables, Nietzsche declara a estas dos potencias como las causantes de la creación artística: "de la misma manera que la dualidad de los sexos engendra la vida en medio de luchas perpetuas y donde la conciliación es solo periódica." (Nietzsche, 1871, p. 30). De esta manera comienza el autor su análisis estético, en cual va a estudiar a la cultura griega a través de lo apolíneo y lo dionisiaco; y al mencionado antagonismo, como un reflejo del existente, en dicha cultura, entre el arte plástico y el arte desprovisto de formas.

Ampliando la categorización, Nietzsche plantea una nueva equiparación: lo apolíneo y lo dionisiaco vistos, respectivamente, desde la perspectiva del sueño y la embriaguez. Ambos conforman fenómenos fisiológicos desde los que traza paralelismos. En el caso del sueño, lo

entiende como manifestación de lo apolíneo; como una bella apariencia, albergadora de un placer profundo y un gozo necesario donde se disfruta de una comprensión inmediata de las formas; aunque esto pueda conformar sólo un velo que oculta detrás de sí una realidad completamente distinta. Por otra parte, equipara a la embriaguez con el espíritu dionisiaco, ya que considera que este espíritu produce en el hombre el mismo efecto que la bebida alcohólica: un éxtasis, una elevación de sus impulsos más profundos que lleva a una exaltación orgiástica, reminiscente a las antiguas fiestas báquicas, un "huracán de vida ardiente de los entusiastas dionisíacos" (Nietzsche, 1871, p. 35); estado que contrasta con la palidez del control de las emociones propio de los seguidores apolíneos.

Otro contraste entre lo apolíneo y lo dionisiaco establecido por Nietzsche, es la relación de ambos con el individuo. Mientras lo apolíneo mantiene fuertes fronteras en el límite de la personalidad del individuo, impidiendo cualquier disolución en lo colectivo -ya que, como se vio, Apolo exige el control de las emociones para lo que se requiere un robusto sentido y conocimiento de sí mismo-, lo dionisiaco persigue el aniquilamiento del individuo, y a través del éxtasis orgiástico busca una pérdida absoluta de sí mismo, convertir al hombre en parte de un todo de la naturaleza, reunirse en el Uno.

En *EOT* Nietzsche establece que estos dos instintos actúan, en un principio, como fuerzas artísticas nacidas del seno de la naturaleza, sin intervención alguna del hombre. Con respecto a este arte de la naturaleza, los hombres son imitadores; artistas soñadores apolíneos, artistas de la embriaguez dionisíacos, o, en el caso de la tragedia, un artista que resulta de una conjugación de ambos, un equilibrio entre potencias que resulta en un arte superior. En este tercer caso, la conciliación viene dada por el peligro para el hombre que representa lo dionisiaco sin control, con su brutalidad salvaje y su frenesí orgiástico. La única defensa ante estos excesos dionisiacos es el espíritu apolíneo, el cual , incapaz de ofrecer resistencia ante lo dionisiaco desenfrenado, se limitó a extender una alianza que tienda al equilibrio: "Fue una reconciliación entre ambos contrincantes, que se obligaban, de ahí en más, a respetar la rigurosa demarcación de sus fronteras, con solemnes intercambios frecuentes de presentes" (Nietzsche, 1871, p. 38). La obligación de ambos a convivir, la mutua presencia y excitación, estimularía nuevas creaciones. De esta manera, Nietzsche establece el objeto de estudio que da nombre a su escrito: el nacimiento de la tragedia. Dentro de esta conceptualización de la tragedia griega, Nietzsche plantea un esquema en donde ambos impulsos son advertidos claramente en un carácter esencial de la misma: lo apolíneo se advierte en la trama, en los diálogos, en la escena, el color, el movimiento, todo ello claridad y precisión. Por su parte, lo dionisiaco aparece, contundentemente, en el coro, como aquel que sabe y proclama la verdad, símbolo de la naturaleza y la embriaguez de una multitud exaltada, que participa en el sufrimiento del héroe, pero sin actuar, solo cantando el destino trágico.

Nietzsche, habiendo establecido una especie de síntesis entre estos dos impulsos estéticos y antropológicos, ve en la aparición del socratismo estético la razón de la muerte de la tragedia, a través de una represión de lo dionisiaco. Este socratismo se rige por su dogma supremo, "todo tiene que ser comprensible para ser bello", que según el autor alemán va en paralelo al dogma socrático "sólo es virtuoso el que posee el conocimiento" (Nietzsche, 1871, p. 94). Según Nietzsche, Eurípides, siguiendo ciegamente este postulado, mata a la tragedia, por tomar todos los elementos que la conforman y modificándolos para que conformen con los principios del socratismo estético. El autor plantea que la cultura occidental está marcada por esta represión, pero que sin embargo no se llega a una desaparición completa, sino que ocurre un despertar de lo dionisiaco en nuestro mundo actual (la actualidad de Nietzsche), ya que este espíritu, a través de la música alemana, especialmente la obra de Wagner.

Es en directa relación con este racionalismo extremo, y en función del análisis de *Esa horrible fortaleza* (*EHF*), que resulta conveniente abordar el concepto de razón instrumental, desarrollado por Adorno y Horkheimer en su *Dialéctica de la Ilustración* (DI). La tesis central del conjunto de ensayos de la DI es la relación paradójica entre la Ilustración y el mito: la Ilustración nace en

el mito, porque en éste ya se encuentra presente el origen de querer subordinar la realidad a explicaciones y esquemas racionales. El avance progresivo de la racionalidad deviene en que "el mito se disuelve en Ilustración y la naturaleza en mera objetividad." (Adorno & Horkheimer, 1944, p. 64). Pero este progreso termina significando la autodestrucción de la Ilustración, por caer dentro de su propia lógica que reduce toda concepción teórica a una simple creencia, hasta que incluso ella misma queda reducida a magia animista (Adorno & Horkheimer, 1944, p. 67). En la DI se plantea el concepto de "enfermedad de la razón", es decir, "[...] un proceso progresivo e irreversible de racionalización de todas las esferas de la vida social, proceso que comporta, a la vez, la progresiva funcionalización e instrumentalización de la razón, con la consiguiente pérdida de sentido y libertad." (Sanchez, 2009, p. 23). Según Horkheimer, esta enfermedad tiene su origen en la búsqueda, por parte del hombre, del dominio de la naturaleza, que es la base y fundamento de la Ilustración (y por tanto, de la racionalidad instrumental), que en su impulso emancipatorio acaba por volverse contra el sujeto dominante, convirtiendo la propia naturaleza interna en sujeto de dominio, de manera que el sujeto vuelve a un estatus de servidumbre. "El dominio del hombre sobre la naturaleza lleva consigo, paradójicamente, el dominio de la naturaleza sobre los hombres" (Horkheimer, 1947, como se citó en Sanchez, 2009, p. 30).

De esta manera, la razón -en su ímpetu dominador-, invade todas las esferas de la sociedad, y somete a escrutinio los elementos que la componen; y así, lo que no pueda ser doblegado por la razón, pasa a ser un obstáculo para el progreso. La Ilustración establece el conocimiento científico como modelo de conocimiento, concibiendo un ideal matemático como norma universal: "La naturaleza es [...] aquello que debe concebirse en términos matemáticos; incluso aquello que no se agota ahí, lo indisoluble y lo irracional, es invertido por teoremas matemáticos. Con ello quedan [las matemáticas], por así decirlo, emancipadas, elevadas a instancia absoluta." (Adorno & Horkheimer, 1944, p. 78). La racionalidad instrumental es así la búsqueda de una subordinación de la realidad toda a esta noción cientificista, su reducción a categorías lógico-matemáticas. En este avance arrollador, y por una preocupación exclusiva sobre los medios de la ciencia, se ignora la discusión acerca de los fines de la misma, pasando por encima aspectos éticos, políticos y morales, por considerarlos irracionales. Todo obstáculo o crítica para el progreso debe ser descartado. Es este carácter autoritario de la racionalidad de la Ilustración el que lleva en convertir a la razón en mito; y, en consecuencia, termina convirtiendo a la ciencia en la nueva mitología.

Nietzsche en la dicotomía NICE - Logres

La obra seleccionada como estudio de caso es *Esa horrible fortaleza*, de C. S. Lewis, siendo la tercera entrega de la *Trilogía Cósmica*, una saga de ciencia ficción teológica. La novela se centra en los Studdock, un joven matrimonio inglés de mediados del s. XX, Jane, cuyo rol parece ser simplemente el de esposa, a pesar de ciertas insinuaciones de una faceta académica abandonada, y Mark, un sociólogo que, al comienzo de la historia tiene una beca de investigación en el college de Bracton, en el ficticio pueblo de Edgestow. La llegada a sus vidas de un instituto científico privado, el NICE[1], pone en marcha los motores de la trama, que, con la eventual aparición de una organización secreta llamada Logres[2], autodesignada como el último bastión de la humanidad, termina por transformarse en una clásica lucha entre el bien y el mal.

Articulando la obra con los conceptos previamente planteados, se puede establecer un paralelismo entre el NICE y lo apolíneo, por un lado, y entre Logres y lo dionisiaco, por el otro. Es interesante en este planteo la clara aplicación de un carácter moral a la clasificación de Nietzsche: el NICE es innegablemente representado como una fuerza del mal, y Logres, del mismo modo,

1 Instituto Nacional de Experimentos Coordinados. En la traducción española se mantiene el uso de las siglas en inglés NICE debido al juego de palabras: *nice* significa "bueno, simpático, agradable", claramente lo opuesto a la naturaleza del Instituto en la novela. En este trabajo se mantendrá la misma terminología.

2 Según el ciclo de La Vulgata, Logres es el reino sobre el cual gobierna el Rey Arturo, y en el cual se centra el mito arturiano.

una fuerza del bien; ambas organizaciones son caracterizadas por Lewis de manera que los atributos apolíneos y dionisíacos refuerzan esta representación, con el efecto secundario de que esta termina funcionando también a la inversa, imponiendo en los impulsos nietzscheanos las características morales de sus respectivos actores narrativos.

Con respecto a este paralelismo, es interesante la claridad con la que ambas organizaciones se presentan como encarnaciones de las categorías establecidas por Nietzsche. El NICE es una institución científica que tiene a la razón como medio exclusivo de acción, y al triunfo de esta por sobre todas las cosas como fin absoluto. En el rincón opuesto se encuentra Logres, una organización civil, con ciertos rasgos tribales, cuyo poder tiene su origen en el mito (el mito arturiano por un lado, y la versión lewisiana de la mitología cristiana por el otro), y que presenta una cercanía con una naturaleza brutal y salvaje.

Profundizando sobre el NICE, es interesante que a pesar de este enfoque cientificista, hay en el seno del organismo una deificación de la razón que convierte a las actitudes de sus miembros en actitudes cuasi religiosas. Es este enfoque el que hace que el NICE adopte características propias de lo apolíneo. El control y el orden que gobiernan el Instituto, tanto a un nivel científico como burocrático y social es el elemento más evidente de esto. Los miembros tienen como principal deseo la ascensión dentro del organismo, el acercamiento a los poderes superiores, y todo accionar se basa en ese deseo; el buen comportamiento y el trabajo eficaz significan un estado de gracia, mientras que los errores y los comportamientos que se alejen de los rígidos lineamientos establecidos en la sociedad interna del NICE equivalen a una momentánea (o permanente) expulsión del Paraíso; el progreso ilustrado lleva a un proceso de autoalienación de los individuos, que deben adaptarse en cuerpo y alma a la maquinaria racional (Adorno & Horkheimer, 1944, p. 83). La invasión, por parte de esta racionalidad extrema, de todos los aspectos de la vida en el Instituto lleva, en un nivel más profundo, a la aparición y el fomento de un elemento que Nietzsche considera apolíneo y que tiene una enorme influencia en el NICE y en la historia: una "mesurada limitación, [...] estar libre de las emociones más violentas" (Nietzsche, 1871, p. 33). Por supuesto, en la obra esto está llevado a un extremo, en el cual en la búsqueda de la objetividad absoluta el Instituto lucha por exterminar toda posibilidad de subjetividad, y para tal fin emprende una campaña hostil hacia cualquier tipo de estímulo y reacción emocional. Un claro ejemplo de esto es el personaje del profesor Frost, integrante del círculo más interno del NICE. Frost demuestra un intenso desdén por las emociones que, según él, solo sirven para introducir subjetividad y alejar al hombre del camino de la objetividad pura. Esto puede verse en una escena en particular, en la que en diálogo con Mark, expresa ideas como "[...] debo pedirle que sea estrictamente objetivo. Tanto el miedo como el rencor son fenómenos químicos. Nuestras reacciones personales son fenómenos químicos. Las relaciones sociales son fenómenos químicos. Debe considerar tales sentimientos en usted de manera objetiva. No permita que aparten su atención de los hechos." (Lewis, 1945, p. 328). Más tarde: "La gran mayoría de la raza humana [...] no pueden ser adiestrados en la objetividad mental absoluta que ahora se necesita. Siempre seguirán siendo animales contemplando el mundo a través de la niebla de sus emociones subjetivas." (Lewis, 1945, p. 333). Este antagonismo del NICE hacia cualquier cosa que pueda ser considerada irracional y que pueda presentar una oposición hacia sus formas controladas y medidas es un reflejo (exagerado por razones literarias) del antagonismo con el que Nietzsche caracteriza a lo apolíneo con respecto a lo dionisiaco. Aparece en esta interpretación cierta contradicción, ya que lo dionisiaco aquí podría interpretarse como la emocionalidad y la subjetividad, en línea con la caracterización de Nietzsche de lo dionisiaco como provocador del éxtasis y el desenfreno; pero a su vez, Nietzsche caracteriza lo dionisiaco como eliminador de la subjetividad. Esta contradicción, si bien razonable, no parece ser suficiente para echar por tierra el paralelismo, ya que lo importante en este caso es la oposición que presentan las emociones y la subjetividad a lo apolíneo, oposición que se alinea con lo dionisiaco.

De esta manera se establece el punto mas importante de lo apolineo en *EHF*: su utilizacion como un arma, herramienta del asesinato de lo dionisiaco. Y en ningún lugar está mejor ilustrada esta hostilidad que en la aversión que presenta el NICE hacia la naturaleza. Desde la destrucción que

provoca el Instituto en el río Wynd para realizar excavaciones, destrozando las orillas y contaminando el agua, pasando por la crueldad de los experimentos con animales que se realizan en Belbury[3], hasta culminar en los diálogos del profesor Filostrato y Straik (que serán analizados más adelante), el NICE le declara la guerra a la naturaleza, y aquí no se presentan confusiones ni contradicciones: la naturaleza, desde el punto de vista del NICE, es uno de los elementos dionisíacos por excelencia, y, por tanto, uno de sus mayores enemigos. Uno de los principales argumentos en este ataque es el del orden. Para Belbury la naturaleza representa descontrol, caos, inconmensurabilidad, todos elementos antagonistas a lo apolíneo. Esto es llevado a un extremo por la doctrina del Instituto al punto de que se iguala a la naturaleza con la enfermedad, y se perfila a la vida orgánica como un obstáculo para el proyecto científico. Mark es testigo de opiniones de miembros del NICE tales como que "Hay demasiada vida de todo tipo alrededor, animal y vegetal. En realidad, aún no hemos limpiado este planeta." (Lewis, 1945, p. 51), o

> "[...] El árbol de bosque es como una hierba mala. Pero le diré que vi el árbol civilizado en Persia. [...] Estaba hecho de metal. Un objeto pobre, grosero. Pero ¿si lo perfeccionáramos? Liviano, de aluminio. Tan natural que llegaría a engañar. [...] Nada de hojas o ramitas caídas, ni de pájaros haciendo nidos, nada de basura ni desorden. (Lewis, 1945, p 220).

Esta última cita pertenece al profesor Filostrato, y explícita la intención del NICE de esterilizar el mundo. Porque este es el objetivo último de Belbury; el instituto logró revivir la cabeza de un condenado a la guillotina, de modo que se abre la puerta a la conquista de la muerte, "es el primero de los hombres nuevos: el primero que vive más allá de la vida animal. En lo que concierne a la naturaleza ya está muerto. Si la naturaleza se hubiese salido con la suya ahora su cerebro se estaría consumiendo en la tumba." (Lewis, 1945, p. 227). ¿Cómo esto desemboca en un plan de esterilización de la humanidad? La conquista de la vida orgánica, la creación de un nuevo hombre, capaz de despojarse de la prisión de la carne y ser señor de la muerte, permite la "desinfección" de la naturaleza, la eliminación de la más minúscula chispa de espíritu dionisiaco, a manos de la más pura influencia apolínea. Esta es la muerte de la humanidad, en un sentido esencialista, que representa este triunfo absoluto, este abandono de lo dionisiaco, engendrando un espíritu aséptico, sin caos, éxtasis ni locura algunos, dejando al hombre como un cascarón vacío, la superficie apolínea sin lo dionisiaco latiendo en su interior.

La cita de Straik llama la atención sobre otro asunto, que es el dominio de la naturaleza. Como plantean Adorno y Horkheimer, este dominio es la causa y el resultado de la racionalización de todas las esferas de la sociedad. Esto es lo que ocurre en Belbury, y lo que el NICE busca hacer con el resto de la población, invadir con la razón cada aspecto de la vida. Ese dominio sobre la naturaleza se traduce en poder, pero al mismo tiempo en un sometimiento ante las armas que se utilizan para conseguirlo, que provoca una pérdida de la forma del individuo y de la sociedad, y, en última instancia, de la humanidad. "Los hombres pagan el acrecentamiento de su poder con la alienación de aquello sobre lo cual lo ejercen." (Adorno, Horkheimer, 1944, p. 64), y cuando el poder es ejercido sobre la propia naturaleza interna, se produce una auto alienación. Basta con ver el comportamiento de los miembros del NICE para entender a qué extremos llegó a calar el individualismo en los rangos más bajos; en los más altos, sujetos a una exposición más intensa de la influencia apolínea y un mayor dominio sobre sus propias naturalezas, llegan a perder el control sobre sí mismos, al punto de suicidios auto-forzados, o arranques homicidas sin provocación alguna.

Como se mencionó anteriormente, la racionalidad instrumental se caracteriza por un descarte categórico de las esferas ética y política dentro del campo científico. Esto no está ausente

3 Belbury es la locación del cuartel central del NICE. En la obra se utiliza el término para referirse al Instituto como entidad, y en este escrito a partir de ahora se utilizaran los dos términos como sinónimos.

en EHF. El NICE tiene entre sus objetivos primarios, deshacerse de lo que sus autoridades y miembros dan por denominar "papeleo"; detrás del eufemismo, el papeleo es en realidad la burocracia legal que protege los derechos humanos y los derechos animales de la población ante los avances de la racionalidad radical autoritaria del Instituto. Durante una asamblea en el college donde Mark trabaja sobre el tema de la llegada del NICE a Edgestow se explicita este concepto: "Tal organización iba a verse libre de todas las tediosas limitaciones —papeleo era la palabra que empleaban sus partidarios— que habían estorbado hasta entonces la investigación en este país." (Lewis, 1945, p. 24). El plan del Instituto para eliminar estas barreras éticas y políticas es conseguir poderes de emergencia, cosa que terminan logrando. Con respecto a la investigación post burocracia, los planes que se transparentan en el texto se encuentra la experimentación con niños en un ambiente escolar y la experimentación con presidiarios, ambas estructuradas bajo la ficción de la palabra "experimental", que, según el NICE, evade las connotaciones negativas asociadas al término "experimento". Un plan que el Instituto logro llevar a cabo es el de la experimentacion animal, siendo la tortura de criaturas en Belbury un punto importante en la historia.

Por último, es digno de analizar el origen de los poderes detrás de Belbury. Eventualmente es revelado en la historia que el círculo más interno del NICE responde y está subordinado a "la cabeza"[4], que es literalmente la cabeza cercenada de un convicto condenado a muerte, que el Instituto cree que está manteniendo con vida a través de la ciencia. En realidad, la cabeza está siendo animada por lo que, ante unos pocos miembros del Instituto, se presentan como los "macrobios", organismos superiores. Es interesante esta situación al tener en cuenta que estos macrobios son en verdad *eldila* terrestres, es decir, ángeles corrompidos. De esta manera, tal como se plantea en la DI, el origen de esta instancia de racionalismo radical radica en el mito; y el intento de usar estos poderes para llevar a cabo el programa de la Ilustración, el desencantamiento del mundo y la disolución de los mitos mediante la ciencia (Adorno & Horkheimer, 1944, p. 59) también cae dentro de los planteos de la DI sobre la paradoja del dominio de la naturaleza.

Con respecto a la otra mitad del binomio nietzscheano, en EHF lo dionisiaco está encarnado en la figura de Logres, una organización secreta de unos 8 integrantes, auto designada como el último bastión de la humanidad, enfrentada al monstruo del NICE. Lo que hace a Logres dionisiaco, además de estar en oposición al Belbury apolíneo, es su carácter caótico. Este está dado por la estructura falta de coherencia de la organización: los Denniston y los Dimble, dos matrimonios académicos, uno joven y el otro no tanto, ambos con visiones del mundo similares, pero diferenciadas por la edad; Macphee, un soltero ateo, cínico y escéptico hasta la médula; Ivy Maggs, una esposa de cuna humilde a la espera de la liberación de su esposo por un crimen menor; la señorita Ironwood, una anciana religiosa rígida y severa; Jane Studdock, con sus contradicciones y luchas internas, debatiéndose entre lo dionisiaco que se le presenta y una vida de influencia apolínea reforzada por su esposo Mark; y los miembros más importantes, el mago Merlin, un druida de la Edad Media, apartado del tiempo durante siglos que despierta a mitad de la historia, y el Director, el Pendragon, el profesor Ransom, protagonista de las dos entregas anteriores de la *Trilogía Cósmica*, y líder de Logres. Esta variedad de orígenes y de motivaciones se puede interpretar como una evocación del carácter orgiástico de las fiestas dionisíacas.

Logres es un organismo horizontal, y el rango del director es el único atisbo de jerarquía dentro de él. Este rango se debe a que Ransom es el fundador de la organización, pero más importante, es el único que mantiene contacto con los poderes superiores que sostienen la lucha contra Belbury. Estos poderes son los *eldila*, una raza de seres interplanetarios, una alegoría de los ángeles dentro de la narrativa de la historia, y el rasgo más dionisiaco de Logres; son la encarnación del mito, por lo que, por asociación, Logres es mito, lo que constituye parte del fundamento de la oposición a la razón instrumental de Belbury. Los *eldila* son potencias brutales e inconmensurables, *Mysterium Tremendum et Fascinans*, que remiten a lo sublime

4 Aquí nuevamente aparece un juego de palabras en inglés: *head* [cabeza] significa tanto la cabeza anatómica, como un sinónimo de jefe, autoridad suprema.

kantiano, influencias puramente dionisiacas, inspiradoras de locura, éxtasis y caos. Esto se ve reflejado en dos momentos en la historia. Primero en el momento en el que varios de ellos (los representantes de los planetas) descienden sobre el Solar de St. Anne's[5]. Al descender el primero,

> "Los atrapó una agitación veloz, una especie de hervor y de burbujeo en la mente y el corazón que también les sacudía los cuerpos. Llegó a tener un ritmo de velocidad tan feroz que temieron que su cordura se sacudiera hasta hacerse mil pedazos.[...] Porque el propio señor del significado, el heraldo, el mensajero, el matador de Argus, estaba con ellos: el ángel que gira más cerca del sol, Viritrilbia, a quien los hombres llaman Mercurio y Tot." (Lewis, 1945, pp. 415-416).

O al descender el segundo,

> "(..) esta noche el aroma de la madera le pareció más dulce que de costumbre. [...] Se hizo más denso. Nombres fragantes le rondaron la mente, aromas balsámicos a nardo y casia, y toda Arabia fluyendo de una caja; incluso algo más sutilmente dulce, tal vez enloquecedor —¿por qué no prohibido? — pero que supo que era impuesto. [...] Los Dimble hablaban entre sí, pero en voz tan baja que los demás no podían oír. Le pareció que sus rostros se habían transfigurado. Ya no podía verlos como viejos: sólo maduros, como campos en sazón en agosto, serenos y dorados con la tranquilidad del deseo colmado. Por otro lado, Arthur le decía algo al oído a Camilla. [...] apenas pudo soportar mirarlos; no por envidia (esa idea estaba muy lejos), sino porque una especie de brillantez manaba de ellos y la deslumbraba, como si el dios y la diosa que había en ellos ardiera a través de sus cuerpos y su ropa y resplandeciera ante Jane en una desnudez doble de espíritu rosado que la abrumaba. Y a su alrededor danzaban [...] espíritus serios y ardientes, de alas brillantes, con formas de muchachos suaves y esbeltas como varas de marfil. [...] En el Cuarto Azul también Ransom y Merlín sintieron en ese momento que la temperatura había subido. [...] Se vieron cegados, quemados, enmudecidos. Creían que iban a arder hasta los huesos. No podían soportar que continuara. No podían soportar que cesara. Así Perelandra, triunfante entre los planetas, a quien los hombres llaman Venus, llegó y estuvo con ellos en el cuarto." (Lewis, 1945, pp. 416-418).

Estos dos advenimientos remiten fuertemente a las fiestas orgiásticas dionisiacas mencionadas por Nietszche, un encuentro en el que "se da rienda suelta a la brutalidad más salvaje de la naturaleza, con una horrible mezcla de sensualidad y crueldad" (Nietzsche, 1871, p. 37). Lo sublime de lo dionisiaco conforma, de esta manera, un peligro para el hombre. Es en el borde de este abismo donde reside la necesidad imperiosa de la articulación con lo apolíneo, la calidad imprescindible de ese equilibrio sin el cual una de las dos potencias muere a manos de la otra y la humanidad zozobra en un mar violento y hostil. Entra también en juego la analogía de la embriaguez que introduce Nietzsche, gracias a cuyo poder, que "penetra gozosamente la naturaleza entera, se despierta esta exaltación dionisiaca, que arrastra en su ímpetu todo lo subjetivo, hasta convertirlo en un completo olvido de sí mismo." (Nietzsche, 1871, p. 34). Las apariciones celestiales inducen en los residentes de St. Anne's un estado de éxtasis, ajenos a sí mismos, y los transforman en otra cosa, algo que viene de lo profundo de su ser, pero que en condiciones normales está oculto bajo capas de sobriedad apolínea. En las visitas del resto de las potencias se los puede leer danzando como poseídos, o imbuidos por un espíritu belicoso que los impulsa, sin saber por qué, a querer luchar físicamente contra Belbury.

El segundo momento en el que este peligro se hace evidente es cuando a Jane se le hace presente un resabio del espíritu de Venus.

5 El Solar de St. Anne's es el lugar de residencia de Logres.

> "Es brutal, pensó, porque su energía la abrumaba, pero después cambió un poco de idea y pensó: Soy yo quien soy débil y falsa. [...] Pero un momento después estaba muy asustada. La giganta se puso en pie. Todos venían hacia ella. Con un gran resplandor y un ruido como el del fuego, la mujer de ropaje brillante y los descarados enanos entraron en tropel a la casa. Estaban con ella en el cuarto. La extraña mujer tenía una antorcha en la mano. Ardía con un brillo terrible, fascinante, crepitando y despidiendo una nube de denso humo negro, y llenó el dormitorio con un olor pegajoso, resinoso. «Si no tienen cuidado —pensó Jane—, van a incendiar la casa.» Pero apenas había tenido tiempo de pensarlo porque toda su atención se vio atraída por el comportamiento provocador de los hombrecitos. Empezaron a desbaratar el cuarto. En pocos segundos, la cama fue convertida en un caos, las sábanas fueron a parar al suelo, las mantas sacadas y empleadas por los enanos para lanzar por los aires al más gordo del grupo, y las almohadas volaron por el aire, con plumas por todas partes.
>
> —¡Cuidado! Cuidado, ¿oyen?— gritó Jane, porque la giganta empezaba a tocar diversas partes del cuarto con la antorcha. Tocó un florero que había sobre la repisa de la chimenea. Al instante se alzó de él una raya de color que Jane tomó por fuego. Empezó a moverse para tratar de apagarlo cuando vio que pasaba lo mismo con un cuadro. Y después ocurrió con más y más rapidez a su alrededor. Hasta los mismos gorros de los enanos estaban en llamas. Pero cuando el terror se hacía ya insoportable, Jane notó que lo que subía ensortijándose en todo lo que la antorcha había tocado no eran llamas, sino plantas. Hiedra y madreselva trepaban por las patas de la cama, rosas rojas brotaban de los gorros de los hombrecitos, y desde todos partes lirios enormes se alzaron hasta su rodilla y hasta su pecho, disparando las lenguas amarillas en su dirección. Los aromas, el calor, el apretujamiento y lo extraño la hicieron sentir que se desmayaba." (Lewis, 1945, pp. 392-394)

Esta aparición tiene, al igual que las del momento anterior, cierta faceta sublime, que se transparenta en la incapacidad de Jane de concebir lo que está pasando. Y es esa imposibilidad de racionalización lo que intensifica el carácter dionisiaco de la escena. El caos incomprensible, la violencia de una naturaleza que busca avasallar la mente de la mujer, y el frenesí febril de las criaturas que parecen burlarse de ella, que, en medio del desconcierto, no puede sentir otra cosa que miedo. Lo puramente dionisiaco siempre presenta peligro y terror para la humanidad.

Esta aparición, con su llamas de hiedra y madreselva, presenta otro aspecto fuertemente dionisiaco de Logres, que es su íntima relación con la naturaleza. Esto se refleja en primer lugar en la relación que tienen los animales de la zona con el Solar de St. Anne's: la casa de Logres es tratada por la fauna local como una especie de refugio, al que se acercan voluntariamente, atraídos por la presencia del Director[6]. Los animales no solo se sienten atraídos hacia él, sino que toda criatura termina abandonando cualquier agresividad "[...] una vez que él ha tenido una charla con ella." (Lewis, 1945, p. 210). Es interesante que esa charla parece implicar la unción de cierto grado de raciocinio, lo que parecería introducir elementos en cierto modo apolíneos en la situación. Esto queda ilustrado por la existencia del señor Bultitude, un oso pardo "domesticado"que habita en la casa de St. Anne's, y que, a través de algunos párrafos escritos desde su punto de vista, se hace evidente que la cercanía con el Director lo imbuye de un grado de conciencia de sí mismo.

La presencia de Merlín también tiene un efecto parecido sobre los animales, pero este viene dado por distintos motivos, y está más ligado a lo puramente dionisiaco. La obra utiliza el origen de Merlín descrito en el ciclo de *La Vulgata*, en donde se establece que un grupo de demonios,

6 Esta actitud de la fauna para con el Director tiene una explicación narrativa: en la segunda entrega de la *Trilogia Cosmica* Ransom visita Venus, donde presencia una segunda Creación en un segundo Paraíso. Esta experiencia marca el cuerpo y el espíritu de Ransom, devolviéndolos a un estado prelapsariano.

buscando venganza por la humillación del asalto de Jesús al infierno, elaboran un plan y conciben un hijo con una mujer, luego de abusar de ella mientras duerme, pero ella, al despertar y darse cuenta de lo que le hicieron, decide encomendarse a Dios inmediatamente. De tal manera, ese hijo concebido por artes y con poderes demoníacos termina recibiendo bendiciones y poderes celestiales, y la libertad de elegir cualquiera de los dos destinos, eligiendo más tarde el camino de Dios (Lacy, 2000, pp. 50-54). De esta manera se puede entender a Merlín como un recipiente de contradicciones, lo que se puede interpretar como una convivencia de fuertes influencias tanto dionisiacas como apolíneas. Como se puede leer en *EHF*, su desarrollo en un hombre lo ve adentrándose en las artes druídicas, profundamente dionisiacas, enraizadas en la naturaleza y en la ritualística salvaje. La comunión con los bosques y los animales tiene como resultado la actitud de la naturaleza para con Merlín. La aparición de Venus ante Jane es producto de esta relación, ya que se establece que la intensidad de su existencia llega a despertar ciertos poderes latentes en la tierra, como si su sola cercanía fuese suficiente para remover a lo dionisiaco del sueño impuesto por el espíritu apolíneo del mundo.

Un tercer y último momento ilustra esta profunda afinidad de Merlin con la naturaleza y las artes druídicas. Cerca del final del libro, se celebra un banquete en Belbury. Durante el mismo, Merlin se infiltra en el cuartel enemigo, y, blandiendo los poderes de las potencias que descendieron sobre St. Anne's la noche anterior, hace caer sobre Belbury el castigo divino. Primero cae sobre ellos la maldición de Babel, por la cual los miembros del NICE dejan de entenderse los unos a los otros, oralmente y por escrito, provocando un caos absoluto. Esta maldición es de un interés particular: por un lado, el título de la novela está tomado del poema *Ane Dialog betuix Experience and ane Courteour* (también conocido como El Monarche), escrito por sir David Lyndsay, más especificamente un extracto referido a la descripción de la Torre de Babel, presentado en el epígrafe del EHF, "La sombra de esa horrible fortaleza tiene seis millas y aún más de largo."; por otro lado, la construcción de la Torre de Babel es un episodio bíblico que puede ser interpretado como un ejemplo del dominio de la naturaleza característico de la racionalidad instrumental, el hombre buscando alcanzar a Dios y colocarse a sí mismo a su altura, acto que lleva a la razón a su caída, a través de la destrucción del lenguaje. Retornando a Belbury, luego de la maldición, Merlin provoca un pandemonium al liberar a todos los animales que estaban siendo torturados experimentalmente en las inmediaciones del Instituto y haciéndolos entrar al salón, donde estos comienzan a masacrar a los comensales. Esta escena refuerza el carácter dionisiaco de Merlin, con el caos, la brutalidad y la violencia del ataque; "la naturaleza es liberada en cuanto verdadera autoconservación por el proceso mismo que prometía expulsarla" (Adorno & Horkheimer, 1944, p. 84). Es interesante en esta instancia la noción de lo dionisiaco como castigo. El espíritu apolíneo de Belbury siendo aplastado por el éxtasis animal y el caos dionisiaco.

Consideraciones finales

Para finalizar, es pertinente resaltar que, a pesar de la caracterización hecha por Lewis sobre el NICE y Logres, tanto lo apolíneo como lo dionisiaco en la lectura escogida, carecen de implicancias morales. El hecho de que se pueda entender a lo apolíneo en esta historia como enemigo de la humanidad es simplemente el producto de una interpretación literaria.

Como se estableció previamente, el objetivo de este escrito es plantear el potencial peligro que significa para el hombre la destrucción de uno de estos dos espíritus, la posibilidad de provocar un desequilibrio fatal en la naturaleza humana, indistinto de cuál de las dos sea la destruida y cual la destructora. En EHF la muerte de la humanidad no está representada por el triunfo de lo apolíneo, sino por la destrucción de lo dionisiaco. Los peligros de una supremacía apolínea quedan ilustrados por el sometimiento absoluto del NICE ante la racionalidad total, lo que desemboca en ideas y acciones como la eliminación de la burocracia protectora de los derechos civiles y humanos, el individualismo extremo que termina llevando a la auto alienación, o el exterminio de toda vida orgánica. Por su parte, un triunfo del espíritu dionisiaco representa

otro tipo de amenazas para el hombre, como el sometimiento constante al caos, al éxtasis, a la desmesura, a la brutalidad y a la violencia, ilustrados en la historia con las breves visitas de las potencias celestiales a St. Anne's, perturbando profundamente a sus residentes.

Ahora bien, en Logres, si bien en nombre de la claridad comparativa se establece un paralelismo un tanto exclusivo con el espíritu dionisiaco, en realidad es más complejo. Logres representa el equilibrio que impide la caída; por lo tanto, en su seno también conviven fuertes aspectos apolíneos. Es por eso que es superior a Belbury, y por lo que sale victorioso en el final. Por ejemplo, el asunto del individuo: si bien la organización forma una comunidad, se trazan fuertes límites de las personalidades, por lo que en ningún momento hay una pérdida de sí mismo, de individuación, ni sería deseada si la hubiese. O el asunto de la razón: en Logres, cuatro de los diez integrantes son académicos, por lo que la razón no está desterrada, más bien ocupa un lugar crucial en la organización; simplemente no es utilizada como un arma, sino como una herramienta, un medio para un fin. Un claro ejemplo de esto es MacPhee, quien, como escéptico y persona profundamente racional que solo cree en lo que puede explicar, tiene una especie de obligación a dudar de todo lo que experimenta en la historia, y no permitir que sus emociones ni ninguna desmesura nublen su razonamiento.

Está claro que en *Esa Horrible Fortaleza* existen estructuras narrativas que permiten trazar fuertes relaciones entre algunos elementos de la historia y los conceptos de lo apolíneo y lo dionisiaco. La naturalidad con la que es posible trazar las conexiones entre ambos alza el interrogante sobre la influencia de Nietzsche en la narrativa de Lewis. De cualquier manera, la visibilización y materialización en elementos concretos de conceptos abstractos, siempre aporta a la comprensión de los mismos; ampliando y enriqueciendo la problematización de aquellos temas y elementos tan intrínsecos a la vida y la experiencia humana.

Bibliografía

- Adorno, T., Horkheimer, M. (1944). Concepto de Ilustración. En *Dialéctica de la Ilustración*. Editorial Trotta. Madrid. (2009).

- Lacy, N. (2000). The Story of Merlin. En *The Lancelot-Grail Reader*. Garland Publishing. Nueva York.

- Lewis, C. S. (1945). *Esa horrible fortaleza*. Ediciones Minotauro. Barcelona. (2006).

- Nietzsche, F. (1871). *El origen de la tragedia*. Gradifco. Buenos Aires. (2020).

- Sanchez, J. J, (2009). Introducción. En *Dialéctica de la Ilustración*. Editorial Trotta. Madrid.

GENEPIL DE MONGOLIA Y LA INVISIBILIZACIÓN DE LA EXTERIORIDAD UNA MIRADA DESDE EL PENSAMIENTO DE DUSSEL Y KUSCH

Milena García Leguizamón - Gabriel Cercato

Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Artes

Resumen

En el presente trabajo de investigación se propone indagar en las fotografías de la última reina del khanato mongol, Genepil de Mongolia (1905-1938), quien representó para su pueblo la reencarnación de uno de los cinco Budas adorados por el budismo lamaísta mongol, entendiendo a su figura como portadora de poderes del tipo político, religioso y simbólico. Dichas fotografías serán analizadas desde la Estética de la Liberación propuesta en los trabajos de los filósofos argentinos Enrique Dussel y Rodolfo Kusch, quienes tomaron como objeto de estudio a los pueblos originarios americanos. Sin embargo, a partir de desarrollar la cosmogonía y formas del ejercicio del poder a través de líderes que ostentaban papeles no sólo en el plano de la política, sino también en la religión, es factible establecer gran cantidad de similitudes, que permiten utilizar los trabajos y teorías desarrollados por ambos filósofos, pese a la distancia geográfica con respecto al objeto de estudio estético americano.

Palabras clave

Enrique Dussel, Estética de la Liberación, Genepil de Mongolia, Régimen Stalinista, Rodolfo Kusch.

Introducción

Días después del fallecimiento de Bodgkhan, el último Khan de Mongolia, ocurrido el 20 de mayo de 1924, se producía la intervención y abolición de la monarquía por parte de la ya inexistente Unión Soviética, la cual tras afirmar que ya no existirían reencarnaciones del Jebtsundamba Khutughtu –líder espiritual del budismo lamaísta mongol- se hizo con el control del país, al tiempo que inició la persecución sistemática, secuestro, tortura y asesinato de intelectuales mongoles críticos a las ideas y accionar del régimen stalinista y más de 30.000 religiosos budistas que si bien no eran una amenaza real para Stalin, no eran tolerados desde el partido comunista sovietico principalmente por razones ideológicas.

Entre los miles de desaparecidos por el régimen, destaca la figura de una mujer que supo ser vista por el pueblo mongol como símbolo de libertad, dignidad e identidad espiritual: Genepil de Mongolia, última reina consorte. Si bien su gobierno fue simbólico y de corta duración (1923-1924), sirvió para atrasar la invasión de su país, puesto que le dio a la tierra de Gengis Khan la estabilidad necesaria para resistir un poco más de tiempo, la irrupción de los extranjeros.

Lo interesante del sistema de gobierno mongol, era que tenía muchos puntos en común con los sistemas de las grandes civilizaciones precolombinas en el sentido de que por ejemplo, los gobernantes tenían un gran poder político-religioso y las reinas tanto mongolas como incas, basaban sus funciones en el plano religioso. El que ambos tipos de poderes estuviesen asociados en un mismo individuo que dictaminaba el destino y accionar de un pueblo, iba en contra de la noción de conciencia colectiva que predicaba el comunismo soviético de aquel entonces, al

menos desde la teoría, porque el gobierno stalinista terminó siendo de tipo dictatorial, exaltando la figura de su líder, Iósif Stalin (1878-1953) quien supo marcar arbitrariamente todos los aspectos de la vida de la sociedad.

Como se dijo al principio, Genepil gobernó por muy poco tiempo, pero incluso tras su partida del Palacio de Invierno ubicado en Ulan Bator, no dejó de ser venerada por su pueblo, pese a que decidió volver a las estepas de la que era oriunda, ya que pertenecía a la etnia Khalkha, una de las más honorables y antiguas de Mongolia. Y como era típico de su cultura, su clan era nómade, desplazándose a través de las estepas de acuerdo a diversos factores, desde la falta de recursos naturales, el cambio de las estaciones o por motivos religiosos. Lamentablemente, la paz de la reina no duró mucho, porque unos años más tarde, en 1938 –durante las grandes purgas llevadas a cabo por orden de Stalin- Genepil fue secuestrada, contando con 5 meses de embarazo, y llevada a un centro de detención en donde fue torturada durante meses buscando sacarle información sobre una "supuesta" revuelta popular que buscaba restaurar la monarquía de los khanes. Pese a todo, se sabe que la reina resistió valientemente los suplicios a los que fue sometida, siendo evidencia de esto que no lograron obligarla a firmar ninguna falsa confesión, porque años más tarde se comprobó que dicha acusación era no sólo falsa, sino también una excusa para acabar con la vida de quien representaba los ideales budistas mongoles, además de la cultura del país sometido. Desgraciadamente, hacia finales de ese mismo año, fue fusilada horas antes de que se celebrase su juicio por parte de las autoridades sovieticas, siendo el mismo Stalin quien dio la orden.

Mapa geopolítico de la situación geográfica de la URSS y Mongolia durante la década de 1920.

El comunismo soviético se decidió a destruir todo indicio de la cultura y religión mongola, buscando mediante las quemas masivas de templos, manuscritos, objetos artísticos, etc. además del adoctrinamiento por la fuerza y matanzas masivas de ciudadanos mongoles, instaurar la ideales a como diera lugar. Siendo que al día de hoy, queda muy poco material para indagar desde los campos de la Historia del Arte y la Antropología, entre otras ramas de las ciencias sociales. De Genepil sólo quedan dos fotografías de 1923, en las que se la retrata con los tocados y ropajes ceremoniales característicos de su cargo político, por lo que se partirá del análisis de los mismos y se las utilizaran como punto de inicio para establecer puntos en común desde la Estética, con las ideas desarrolladas por Enrique Dussel y Rodolfo Kusch, quienes pese a que establecieron sus estudios desde la estética de las culturas originarias de América, permiten indagar de forma novedosa a una cultura que 432 años después del choque cultural producido entre América y Europa, vivieron consecuencias muy parecidas a los nativos de nuestro

continente, siendo exteriorizados por la metrópolis que representaba la Unión Soviética, a su vez que era obligados a abandonar la estética milenaria establecida por el budismo lamaísta mongol, para incorporar lo que Dussel denomina como *obediencia estética*, en el sentido de que se debía idolatrar e imitar al sistema opresor.

Retratos oficiales de la Reina Genepil: últimos vestigios de su existencia

Durante las grandes purgas llevadas a cabo por la policía secreta del régimen stalinista, se destruyeron millones de objetos culturales de inmenso valor histórico, buscando con esto acabar con el legado de la civilización mongola, a fines de imponer la cultura soviética e invisibilizar la estética propia del país conquistado. No se sabe a ciencia cierta cómo sobrevivieron ambas fotografías, pero gracias a ellas se puede dar rostro a quien fuese un símbolo viviente del legado mongol. En la primera imagen, que data de 1923, se observa a la reina con su tocado ceremonial hecho con piel de yak, crin de caballo y diversas joyas, estando de pie junto a un jarrón con flores amarillas. Esta imagen fue rescatada por National Geographic y sometida a un proceso digital que buscó identificar los valores acromáticos presentes en la fotografía original, con los colores que debió tener la vestimenta y el tocado.

Antes de nombrar las particularidades del otro retrato, es de gran importancia resaltar el significado cosmogónico que tenían determinados colores para el budismo lamaísta, en el que el oro era visto como símbolo de lo valioso, capaz de reflejar la luz del sol a partir de pensar en el estado más alto de iluminación religiosa, que es lo que se denomina Nirvana, es decir, el estado en el que se logra desprenderse del dolor, la conciencia individual, los deseos y del ciclo de reencarnaciones. Lo que en resumidas cuentas significa que al vestir dicho color, la persona que lo porta desprende una gran sabiduría y valor desde la sacralidad.

Retrato oficial de la Reina Genepil, 1923. Edición digital llevada a cabo por la revista Historia National Geographic, publicada el 20 de agosto del 2021.

Pintura de la Tara Blanca, s.XIX. Buda femenina a la que sucedió Genepil como reina.

Junto con el cual, también debe destacarse el azul, que habla de la pureza de su portador, su sabiduría y el hecho de ser ostentado por un avatar (por lo general, la reencarnación de algún buda). Lo cual es justificable en Genepil, debido a que ella fue elegida como sucesora de la reina Ekh Dagina, quien era para el pueblo la reencarnación de la Tara Blanca, deidad asociada a la libertad, bondad, compasión, longevidad y sanación.

Ahora bien, es interesante como varía el significado de un color de una cultura a otra, porque de hecho en la Unión Soviética se asociaba al color azul con los zares, enemigos del pueblo según el comunismo de dicho país, lo que hace entendible en cierta forma el que se destruyeran miles de obras de arte donde primaba ese color, siendo reemplazados por obras de propaganda comunista donde primaba el color rojo, que para los seguidores de las ideas de Stalin, significaba libertad, revolución y alerta. No obstante, dentro de la estética mongola también se solía utilizar simbólicamente el color rojo para preservar la fuerza vital de quien lo portase, por lo que fue un color muy sagrado en la cosmovisión budista, ya que era identitario de uno de los cinco Budas[1] además de representar al elemento del fuego tanto en su aspecto positivo (alumbrar, dar calor, salvaguardar la vida) como negativo, porque si se sale de control destruye todo a su paso.

1 Los cinco Budas son emanaciones y representaciones de las cinco cualidades del Adi-Buda o primer Buda, siendo estos colores el blanco, amarillo, rojo, verde y azul.

Retrato oficial de la Reina Genepil, 1923. Fotografía recuperada por revista Historia National Geographic, publicada el 20 de agosto de 2021.

El otro retrato que ha sobrevivido hasta nuestros días, consiste también en un retrato oficial, pero aquí, la reina está sentada portando sus atributos reales y mirando fija y serenamente al espectador, con lo que destaca un reloj que fue estratégicamente colocado junto con un pequeño cofre y una taza a la izquierda de Genepil, lo que tal vez podría interpretarse en relación a lo corto que sabía que iba a ser su reinado, a causa de la mala salud del Khan. Pero lo interesante, es que en esta foto se muestra también la ostentación de la realeza mongola, puesto que a diferencia del retrato anterior, aquí Genepil se muestra sobrecargada de los tesoros de su patria, estando envuelta en sedas, plata, piel de yak, diversas joyas y oro. Por lo que esta imagen es una puesta en escena del poder del khanato de Mongolia, aunque la realidad fuese muy diferente. En este caso, la fotografía no fue editada, conservando los valores acromáticos que tenía en el pasado, sirviéndonos de ejemplo para determinar elementos y pensamientos estéticos propios de la cultura mongola.

El caso de Genepil de Mongolia debería estudiarse desde el concepto de la pequeña historia, aunque para eso debiera haber pertenecido a la cultura europea, además de centrarse en el protagonismo de ella como figura de la élite mongola, pero nos encontramos ante una mujer protagonista de la historia de su país que en cambio, fue absorbida por la gran historia, que según Kusch, suponía la supervivencia de la especie e implicaba el *estar ahí* como una más de los cientos de miles de mongoles que vivenciaron la invasión del régimen stalinista soviético.

Ahora bien, ¿qué necesidad había por parte de los soviéticos de destruir todo lo relacionado con la estética budista lamaísta mongola? ¿Por qué veían a dicha estética como algo “hediondo” en relación con lo “pulcra” que era la suya? Estas nociones fueron estudiadas por Rodolfo Kusch

(1922-1979) en relación a la cultura quichua e inca, pero si se observa a detalle…hay grandes similitudes en relación a la estudiada en este trabajo.

Lo "hediondo" y lo "pulcro", el "ser" y el "estar": algunas consideraciones según el pensamiento de Kusch

Cuando el filósofo argentino desarrolló por primera vez estos términos, pensó en el cómo percibía el hombre blanco –no necesariamente nacido en Europa- pero sí descendiente de dicho continente, a todo lo americano, y llegó a la conclusión de que la cultura conquistada era percibida con incomodidad, como una molestia frente a su presencia, lo cual llevó a Kusch a considerarlo una categoría a la hora de juzgar todo lo americano. En palabras del propio autor <<se trata de una aversión irremediable que crea marcadamente la diferencia entre una supuesta pulcritud de parte nuestra y un hedor tácito de todo lo americano >> (Kusch, 1962; pág.12), lo que implica que se percibe como sucio y con "mal olor" a todo lo originario de América, que también lleva a pensar que se está ante algo impuro, lleno de defectos o aspectos negativos, por lo que para contrarrestar eso hay que posicionarse desde la pulcritud de la Estética europea, que se haya libre de impurezas, irradiando lo civilizatorio, lo ideal, etc. Puede pensarse que con el caso de la Estética mongola ocurrió lo mismo que con la estética de los pueblos originarios de América, en el sentido de que para la Unión Soviética todo lo que remitía al budismo y al khanato sería "basura", en el sentido de que debía desecharse para poder imponer la estética de ellos, que en ese momento histórico gustaba más bien de estilos donde primase el pensamiento colectivo, razón por la cual se impuso a los artistas mongoles el estilo oficial de la Unión Soviética que consistía en el realismo socialista, el cual buscaba mostrar la conciencia de las clases sociales y las vivencias de las personas, mientras que las diversas vanguardias que se estaban llevando a cabo en países europeos (futurismo, surrealismo, etc.) eran rechazados por la subjetividad que emanaban.

De todas formas, es importante resaltar que Kusch pensó en todo esto, desde la transmodernidad –al igual que Dussel-, mientras que los hechos analizados se enmarcan dentro de la Modernidad, aunque es factible pensarlo si se quiere como un antecedente a tener en cuenta.

El hecho de que se quemaran y destruyeran las obras de arte mongolas, radica principalmente en que muchas de ellas desprendían cierta subjetividad tanto porque se refería con ellas a la figura de un líder religioso y/o político, o porque mostraban determinados aspectos y pensamientos del artista que las creó, principalmente en el plano religioso. Aunque la razón principal, desde la Filosofía y la Estética, podría radicar en que manifestaban lo que Kusch definió como el *estar*, que implicaba el paso previo para el *ser*, en el sentido de que supone un estado de recolección, de crecimiento y acumulación, junto con la privación y el ayuno de objetos y elementos, lo que en la filosofía budista, implicaría todo lo relacionado al ciclo de reencarnaciones en que se buscaba adquirir conocimientos, sabiduría y demás con el fin de que llegado el momento, se alcanzara el Nirvana. Además de que en buena parte, esta sabiduría se adquiría a partir de privarse de alimentos y agua, de los placeres terrenales, etc. a fin de que el o los individuos en cuestión, procediesen a meditar y conectarse con el cosmos.

Lo que es destacable, es que según Kusch, el comunismo actuaba como síntoma de que la especie humana buscaba volver al *estar* para evitar la decadencia de todo lo referido a la intelectualidad del Occidente, pero quien esto escribe se pregunta, ¿no es más lógico pensar en la Unión Soviética de Stalin como el *ser*?, esta inquisición tiene un argumento para justificarse. Si según Kusch, el *ser* es absoluto en el sentido de que tiene su propio mundo, además de masculino respecto a que posee una actitud de agredir todo aquello que no responda a su fin, entonces sería más lógico plantear que la Unión Soviética de Stalin en su afán conquistador, su intolerancia a todo aquello que se alejaba de su ideología política, social, económica e intelectual, sus continuas represiones, y demás actos de extrema violencia cuyo fin eran imponer la visión que Stalin tenía sobre el Comunismo, se comportaba como el *ser,* además de que dicho centro

poseía otras similitudes con el resto de Occidente, entendiendo que también se centraba en una cultura urbana (al menos desde la llegada de los bolcheviques), aislándose del mundo y creando otro que se superponía a la naturaleza, a la cual buscaba dominar; de hecho, al día de hoy Ulan Bator presenta una gran contaminación atmosférica a causa de la imposición de un crecimiento industrial agresivo por parte del régimen stalinista, que obligó a las poblaciones nómades a desplazarse hacia la capital para que actuaran como mano de obra barata. Eso sí, lo más probable es que Kusch desconociera la violencia desatada por la Unión Soviética de Stalin contra el pueblo mongol, puesto que al ser un territorio que se hallaba aislado de diversas formas del resto del mundo, además del gran secretismo que manejó el régimen stalinista, junto con el silencio intencionado de potencias como China y Japón, repercutieron en el hecho de que tuvo que esperarse hasta la década de los 90´s para que el recién declarado Estado de Mongolia, diese a conocer todos los crímenes de lesa humanidad perpetrados por el stalinismo. Por lo que y en resumidas cuentas, si la visión stalinista del Comunismo –como doctrina/ideología- representaba al *estar ahí,* esto no significa que quienes lo impusieron a fuerza de recurrir a la violencia, entre otros métodos, también lo representen, ya que por el contrario, dieron ese paso adelante que los llevó hacia el *ser.*

Yurta mongola, vivienda típica de los nómades de las estepas. Como se aprecia en la fotografía, el nómade mongol convive con su medio natural sin imponerse a él ni intentar dominarlo. Puede por tanto, hablarse de una conexión y armonía con la Naturaleza.

Ahora bien, si la Unión Soviética se comportaba como el *ser*, el *estar* puede identificarse con la cultura mongola, porque al igual que la cultura quichua -que sirvió de base fundamental para el pensamiento de Kusch-, aquí se está en presencia de una cultura agraria, que convive en armonía con la naturaleza, siendo parte de la misma y conservando una actitud contemplativa ante la misma. Y al igual que su homólogo americano, el mongol no ha elaborado una teoría para enfrentar a su realidad, sino que <<ha mantenido una reacción primaria frente a ella. El mundo del *estar* no supone una superación de la misma. El sujeto continúa teniendo la realidad frente a sí, porque carece de ciencia para atacarla y también de agresión>> (Kusch, 1962; pág.115-116). Lo que en pocas palabras, habla de una convivencia armónica con esa realidad en la que se encuentra sumergido, recurriendo a la religión para entenderla.

Ahora bien, otro de los grandes pensadores con quien puede establecerse puntos de conexión con este caso de estudio, es Enrique Dussel (1934), cuya filosofía parte de la realidad histórica-social de las víctimas (pobres, mujeres, niños, etnias, enfermos, minorías, etc.) como <<axioma ético, como intuición evidente de la realidad del otro, y no de los núcleos axiomáticos del universo categorial de los victimarios y su voluntad de poder, escondidos en abstracciones metafísicas y apriorismos trascendentales universalizados>> (Cercato, 2020; pág.47). En palabras suyas, para entender a las culturas originarias de América, se debía mirar hacia Asia, lo que tiene su lógica al pensar en el origen del poblamiento de nuestro continente.

Desde la visión y pensamiento de Dussel…

Como ya se adelantó, el pensamiento de Dussel siempre estuvo posicionado desde la mirada de los marginados, porque a su entender siempre se piensa desde una mirada eurocéntrica, clasicista y opresora, que busca invisibilizar o hacer desaparecer a los oprimidos de las sociedades. Para empezar, plantea las nociones de *centro* con el cual se refiere en principio, a quien ejerce el dominio ya que coloniza pensamiento y sentimiento –siendo certero en este caso pensar en la Unión Soviética como dicho centro- mientras que por *periferia*, se entiende a aquello dominado por el centro, pero que sigue dentro del sistema –factible de entender a Mongolia como periferia-, ahora bien, relacionado con estos conceptos que conforman el sistema, falta agregar un término que permita identificar todo lo que queda por fuera del sistema, entrando en escena el término *exterioridad*, que mientras que en América estaba representado por los "indios", "negros" y esclavos, entre otros, en Mongolia, pueden identificarse con dicha exterioridad a todos aquellos que fueron perseguidos y masacrados por el régimen de Stalin, incluyendo a la Reina Genepil, que representaba todo aquello que no podía tolerarse en el sistema impuesto por el comunismo soviético de los años 30´s.

Retrato de Genepil de Mongolia, 1923. Detalle.

Un punto de gran importancia para Dussel, es el papel político que posee la obra de arte, puesto que en sus propias palabras <<no es que el arte tenga una función política, sino que ciertamente presenta el acontecimiento revestido de la aureola de la belleza que el artista sabe objetivar>> (Dussel, 2017; pág.48) lo que en este caso podría trasladarse al ejemplo del primer retrato de la reina mongola. Ya que al contemplarlo uno se sentirá invadido por la curiosidad a causa de lo inusual de su vestimenta y particularmente de su tocado –elemento desconocido en nuestra cultura- pero que sin embargo, permite que también quedemos cautivados por la exótica belleza de la joven que dirige su mirada hacia quien la contemple.

Como se planteó algunas páginas atrás, este retrato, en su condición de retrato oficial, es un mensaje político de estabilidad, salud y libertad al pueblo mongol, además de un obstáculo a las pretensiones extranjeras de invasión. Puesto que la fotografía parece que nos habla, parece decir a quien la vea: *"¡Mírenme, yo soy la Reina Genepil, sucesora de la sagrada Tara Blanca... yo soy la esperanza de mi gente y quien les dará el tan ansiado heredero"*.

Independientemente de que al final, los acontecimientos históricos no ocurrieron como le hubiera gustado al pueblo mongol, en su momento el mensaje político fue claro y contundente, permitiendo que se atrasara la invasión soviética. Este ejemplo muestra como potencian el significado de un evento político, la áisthesis y la obra estética, ya que dicha situación política puede ser valorada desde un agregado llevado a cabo por el aura de lo bello, entendiendo en el pensamiento de Dussel, que por áisthesis se entiende a una posición de la subjetividad ante lo real, que en principio es una emoción ante la belleza de la realidad, un gusto. Aunque el autor citado se referirá también a ella como <<una facultad que comprende cognitivamente y desea como voluntad-de-vida, unidad emotivo-intelectual. Es la apertura estética al mundo y a las cosas>> (Dussel, 2017; pág.32), lo que en resumidas cuentas refiere que cuando se habla de áisthesis, el término refiere a la emoción que inunda al sujeto cuando contempla un amanecer, cuando escucha la pieza musical de exquisita ejecución, etc.

Otro aspecto importante de resaltar en esta relación política-estética, es que tal cual lo afirmó el autor <<el consenso de la comunidad es el origen de la obra estética diseñada>> (Dussel, 2017; pág.50), lo que también es visible en estos retratos porque en su necesidad de buscar una reina que diera la imagen de la estabilidad del país, hubo un consenso de lo que quería transmitirse al mundo.

Retrato oficial del Zar Nicolás II, último emperador de Rusia. Véase el color azul de la banda de mando imperial.

Ahora bien, de la misma manera que en América se impuso la estética eurocéntrica, durante la década de los 30´s ocurrió en Mongolia, porque si bien obviamente había aspectos que diferían, no se puede olvidar que las artes soviéticas venían muy influenciadas por la estética proveniente de Europa, principalmente griega, francesa y alemana, aunque por parte de Oriente estaba influenciada por Bizancio. Lo que en resumidas cuentas permite afirmar que, aunque tuviese diferencias, aquí también estaba presente una estética eurocentrista, en la que <<esta pretensión de centralidad producirá inevitablemente la negación del valor de todas las Otras estéticas>> (Dussel, 2017; pág.53), puesto que <<los otros mundos culturales diferentes de Europa serán juzgados como primitivos, bárbaros, sin belleza alguna, en el mejor de los casos folklóricos>> (Dussel, 2017; pág.53), que traducido desde la experiencia de América –la estudiada por este autor- a lo que ocurrió en Mongolia, implicó principalmente en el trato hacia la estética de las tribus nómades, a quienes se trató de salvajes e incivilizados, junto al hecho de que muchos de ellos fueron asesinados o trasladados a la capital para ser utilizados como mano de obra barata.

Respecto a sus prácticas artísticas, ocurrió lo mismo, ya que aquellos talentosos artistas y artesanos obligados a servir a la Unión Soviética, principalmente en la confección de propaganda comunista o creando pinturas que reflejaran la "condición" de las clases sociales oprimidas "a la forma soviética". Pero este *esteticidio,* como denomino Dussel al acto de "desechar" o eliminar ciertas prácticas estéticas de una cultura determinada, no afectó sólo a la estética de las tribus nómades, porque ocurrió lo mismo con la budista lamaísta a la cual directamente se buscó eliminar de raíz por considerarla una amenaza a la ideología comunista promovida por Stalin.

Es en dicho contexto que aparece el concepto de *obediencia estética,* el cual tiene un sentido fetichizado porque la obediencia en el plano de la estética implica que quienes han sido colonizados deben aceptar e imitar al sistema opresor, dejando de lado a su propio pensamiento estético. Poniendo como ejemplo de esto, lo anteriormente planteado sobre la simbología de los colores, porque el rojo, color sagrado en la cultura budista, pasó a usarse con fines políticos e ideológicos por ser el color insignia comunista, mientras que el azul -asociado a la sacralidad de quien lo portase, como en el caso de Genepil, que era la sucesora de la reencarnación de la Tara Blanca- se dejó de lado por haber sido el color insignia de la familia imperial rusa, los Romanov.

Algunas consideraciones finales

Como se pudo comprobar a lo largo de esta investigación, el caso de Genepil de Mongolia, permite visibilizar la exterioridad cruelmente perseguida e invisibilizada por el régimen stalinista. Siendo que sólo han sobrevivido dos retratos de ella, la Historia del Arte, Antropología, Sociología y sobre todo la Estética, entre otras disciplinas, deben lamentarse por la inmensa pérdida que significó la destrucción masiva y sistemática de elementos culturales y sobre todo artísticos de un país con tan milenario patrimonio. El hecho de que al día de hoy siga siendo muy difícil comprender el significado, el porqué de su hacer y las formas de su accionar en lo que a la cosmogonía mongola se refiere, es consecuencia directa del exterminio masivo de dicha exterioridad, lo que tuvo una finalidad muy similar a la ocurrida en nuestro país con el genocidio de los pueblos originarios en la segunda mitad del siglo XIX, que buscó invisibilizar y/o hacer desaparecer a diversos grupos étnicos con el fin de lograr el "blanqueamiento" –no solo racial, sino también cultural- y como consecuencia de esto, que primase el eurocentrismo.

Hoy en día se estima que el número total de víctimas de las grandes purgas stalinistas en Mongolia, fue de 33.000 civiles, lo que para la época implicó que la población se redujera en un 5% de su total. Si se busca información sobre este episodio de la Historia Universal, cuesta muchísimo encontrarla de manera detallada, siendo una duda de quien esto escribe, la razón por la que al día de la fecha no se hable de esta tragedia como un genocidio. Según la Convención para la prevención y la sanción del delito de genocidio (1948), este crimen implica la realización de actos con la intención de destruir, total o parcialmente, a un grupo nacional, étnico, racial o religioso, lo que sin ninguna duda se llevó a cabo en Mongolia durante la década de los 30´s.

Sin embargo, desde el terreno de la Estética, los retratos y la historia de la Reina Genepil han permitido sin embargo, comparar las estéticas de los pueblos originarios de América, con los pertenecientes a las tribus nómades y del budismo lamaísta mongol, logrando de esta manera suponer sin demasiado miedo a errar, la posibilidad de que culturas tan lejanas en lo geográfico, puedan llegar a tener en su origen una cosmogonía "primigenia" que en el momento en que los diversos grupos humanos se dispersaron por Asia y América, haya permitido la creación de nuevas formas de percibir y convivir con el Cosmos, trayendo aparejado con ello nuevas religiones, formas de manifestaciones artística, pero principalmente, nuevas y diversas estéticas.

Bibliografía

- Convención para la prevención y la sanción del delito de genocidio. Recuperado de: https://www.un.org/en/genocideprevention/documents/Genocide_Convention_FactSheet_2023_SP.pdf
- Dussel, E. (2017): Siete hipótesis para una "Estética de la Liberación", Cuadernos Filosóficos, Segunda Época, XIV, 2017- Rosario, Argentina. Selección, pág. 32, 50,53.
- Kusch, R. (1962): Obras completas, Tomo II, América profunda. Editorial Fundación Ross. Selección, pág. 12, 115, 116.
- Cercato, G. (2020): Teología, Filosofía Y Estética de la Liberación Latinoamericana, Extracto del texto en elaboración "Memorias de la Mapu. Entre las esculturas neo-góticas de la catedral de La Plata y el anti discurso fundacional de la ciudad". Selección, pág. 47.
- Sadurní, N. (2021): Genepil, la última reina de Mongolia, artículo de la revista Historia *National Geographic,* agosto 2021. Información y retratos recuperados de:

https://historia.nationalgeographic.com.es/a/genepil-ultima-reina-mongolia_17073

- Fotografía del Zar Nicolás II, recuperada de:

https://redhistoria.com/biografia-de-nicolas-ii-de-rusia-el-ultimo-zar-de-rusia/

- Fotografía de vivienda tradicional mongola, recuperada de:

https://es.wikipedia.org/wiki/Yurta

- Fotografía de la Tara Blanca, recuperada de:

https://es.wikipedia.org/wiki/Tara_(budismo)

- Mapa de la Unión Soviética limitando con Mongolia, recuperado de: https://e1.portalacademico.cch.unam.mx/alumno/historiauniversal2/unidad2/revolucionrusa/URSS_formacion_desarrollo

ENTRE LA BARBARIE Y LA DOMESTICACIÓN
Usos iconográficos de la figura del gaucho en la revista Caras y Caretas en 1910

Yasmin Angelozzi Oliva - Fabiana di Luca
Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Artes

Resumen

En este trabajo, nos proponemos abordar una selección de imágenes tomadas de la revista Caras y Caretas publicadas en 1910, en el marco del centenario de la nación Argentina, con el objetivo de indagar sobre los usos iconográficos gauchescos en la cultura visual del período. Nos interesa aproximarnos a las formas de representación y a los sentidos que se construyen en el vínculo entre lo visual y lo textual, debido al carácter pionero de la revista en el ámbito local. Creemos que Caras y Caretas jugó un papel importante en la pervivencia y expansión de la iconografía gauchesca, tanto por su carácter masivo como por la diversidad de propuestas y secciones que le permitió incluir contrapuntos y matices, que evadieron las convenciones imperantes sobre la figura del gaucho. De este modo, la revista propició un discurso que no necesariamente se centró en la imagen del gaucho domesticado que predominaba en el arte institucionalizado.

Palabras clave

Cultura visual, centenario, identidad nacional, ilustración.

Introducción

Al calor de las transformaciones que experimenta la ciudad de Buenos Aires durante el siglo XIX y principios del siglo XX, acontecen una serie de avances tecnológicos que posibilitan la masificación de imágenes, dando como resultado una ubicuidad de formas visuales en objetos y soportes variados (Szir, 2011). En este contexto el surgimiento de la revista Caras y Caretas, como empresa moderna, es un exponente en el ámbito local. Dicha revista ocupa un lugar central como productora de discursos, donde se conjugan aspectos textuales y visuales que forman parte de un artefacto complejo (Malosetti Costa & Gené, 2009) que se incorporaban a la vida cotidiana de distintos públicos. Por ello, recuperar y analizar la propuesta de este semanario nos permite ahondar en las artes gráficas del periodo y en los discursos imperantes.

En este trabajo, nos proponemos abordar una selección de imágenes tomadas de la revista Caras y Caretas publicadas en 1910 en el marco del centenario de la nación Argentina, en pos vislumbrar la persistencia de la iconografía gauchesca en la cultura visual de la época, consolidando la figura del gaucho como un símbolo identitario. Nos interesa indagar acerca de los *usos* de dicha figura, siguiendo la propuesta de Josefina Ludmer (2000), cómo son representados, cuales son las sus fuentes iconográficas y cuál es la vinculación e interacción entre lo visual y lo textual que propicia el dispositivo.

Nuestra investigación se sitúa en el campo de los Estudios Visuales, ya que nos permite ampliar el panorama y recuperar imágenes no fueron pensadas como obras de arte sino que se realizaron en el marco del dispositivo de la revista. Entendemos a las imágenes impresas como objetos culturales, que, junto a representaciones y prácticas de consumo, presentan una vía mediante la cual estudiar las relaciones entre las formas simbólicas y el mundo social (Szir, 2011). Seleccionamos imágenes de diferentes secciones de *Caras y Caretas*, tales como una

ilustración interior de página completa, un relato histórico de cinco páginas, una historieta y un relato literario. La diversidad de estas categorías demuestra que los usos iconográficos gauchescos son transversales y se presentan de diversas formas.

En un contexto marcado fuertemente por la modernización, la irrupción de *lo rural* contrasta fuertemente con la vida y el paisaje urbano porteño que también es cristalizado por la revista.

El magazine del pueblo

El 19 de agosto de 1898, una circular anunció el lanzamiento en Argentina de *Caras y Caretas*, marcando el inicio de una publicación que pronto se destacaría del incipiente panorama editorial. En el facsímil compuesto por cuatro páginas, se anunciaban tres nombres: Eustaquio Pellicer en la redacción, Mitre y Vedia como directores y Manuel Mayol como dibujante. Desde sus primeros pasos, el semanario se propuso diferenciarse de los existentes, con la intención de ofrecer algo verdaderamente innovador (Rogers, 2009).

Siguiendo a Rogers (2009) la revista se estableció rápidamente gracias a su carácter pionero y su bajo costo de venta, atrayendo a un amplio espectro del público y diferenciándose notablemente de otras publicaciones ilustradas de la época. A su vez, introdujo elementos del periodismo masivo, como la estructura miscelánea, la pregnancia de las imágenes, la actualidad, la ficcionalización de las noticias, y una sólida base en los anuncios y el pago regular a los productores. Adoptando el modelo de magazine importado de Europa y Estados Unidos, *Caras y Caretas* logró ofrecer una variedad de textos e imágenes que trascendía las barreras de clase social, jerarquía cultural y afiliación política (Rogers, 2009) .

Desde una perspectiva más amplia, *Caras y Caretas* representó un avance significativo en la modernización de la prensa argentina. Este artefacto cultural facilitó la profesionalización de la producción literaria y proporcionó un espacio relevante para ilustradores y grabadores dentro de la naciente industria cultural. Como señala Malosetti Costa (2009), la revista promovió nuevos hábitos de lectura y consumo al fusionar texto e imagen en un solo soporte, lo que significó un avance en términos de diseño y accesibilidad para un sector de su público que, hasta entonces, no accedía a librerías ni bibliotecas. En este sentido, el magazine se convirtió en un «libro del pueblo», ofreciendo a la audiencia popular plebeya un acceso democratizado a la cultura (Rogers, 2008). Desde esta perspectiva el impacto de la revista implicaba un salto en la democratización cultural aunque para algunos intelectuales como Ramos Mejía (1904) , quien vivió para ver emerger este fenómeno, solo se trataba de un triunfo de los «simuladores de talento».

El surgimiento de una publicación con estas características, que pone un énfasis tan significativo en la calidad visual y en la inclusión de múltiples ilustraciones, no habría sido posible sin el contexto técnico-industrial moderno. La introducción del fotograbado tramado o medio tono que permitió la reproducción económica y masiva de imágenes, superando las limitaciones de la litografía en la combinación de texto e imagen. Este avance, se convirtió en un componente fundamental de la industria impresora (Szir, 2009), facilitando la expansión de la cultura visual porteña. Cabe destacar que a diferencia de otras revistas locales, Caras y Caretas se ocupaba de desarrollar imágenes originales semana a semana, propiciando la profesionalización del ilustrador (Szir, 2009). En este sentido, a pesar de que en múltiples oportunidades la imagen en estos *artefactos culturales* ha recibido menos atención o incluso un papel subordinado a la palabra escrita creemos que su presencia no opera sólo como un elemento ilustrativo, sino que se trata de poderosos modos de producción de significado que se integran en la trama de los acontecimientos históricos.

Usos iconográficos de la figura del gaucho en la revista Caras y Caretas

En esta instancia nos interesa aproximarnos al corpus de imágenes seleccionadas y abordarlas como parte de este artefacto cultural complejo, resultantes de un proceso colaborativo, intelectual, material y técnico, que portan un discurso en sí mismos en donde lo visual interactúa

con lo textual Szir (2009). Como ya mencionamos las imágenes, forman parte de distintas secciones de la revista *Caras y Caretas* publicadas en determinados números durante 1910, año del centenario de la nación Argentina. Dicha selección intenta brindar un panorama general sobre las diversas ilustraciones que podemos encontrar en la revista[1] y está guiada, sobre todo, por la búsqueda de los usos iconográficos gauchescos en la cultura visual.

En primer lugar, se trata de una ilustración interior de página completa (figura 1), publicada en la revista n° 607, el 20 de mayo de 1910. Una edición especial[2] que celebra la revolución de mayo de 1810 y en su interior dedica la mayoría de sus secciones a esta efeméride. La imagen interior tiene un formato vertical, es figurativa y en la parte superior presenta el título *La caballería gaucha*. La técnica utilizada en la realización del original nos remite a la acuarela o aguada por sus trazos pictóricos. Las figuras se ubican siguiendo una diagonal descendente, la misma que propicia la profundidad en el espacio, como así también cierta perspectiva atmosférica en las figuras más lejanas. Vemos como se presenta al ejército gaucho vestido con su traje típico de poncho, camisa, chiripá, botas, pañuelo y sombrero, atendiendo a la caracterización del *tipo social* para lograr su identificación. Los mismos, aparecen sobre sus caballos con una pose combativa levantando sus lanzas y en el espacio se observan los restos de una batalla, entre los que se destaca la presencia de un cañón, mientras que en el fondo se vislumbran cerros, situando desde el paisaje un posible territorio. Se utilizan colores fríos para representar el entorno del campo de batalla y colores cálidos para sus prendas de vestir, que son modelados para generar profundidad. Se destaca el acento rojo del cabezal del caballo que nos dirige la mirada al centro de la escena. La imagen presenta, además, en la parte inferior un epígrafe, de tipografía más pequeña que dice *Estudio para el cuadro «Batalla de Suipacha»* firmado por M. Zavattaro, de este modo, configura la ilustración como un ensayo de una obra mayor y ubica históricamente el suceso que ilustra. Es notaria la operación que destaca la figura del gaucho en una de las primeras batallas libradas contra el ejército realista, aportando al imaginario del *gaucho patriota*. Más allá de su participación real, principalmente en las batallas ocurridas en el norte, se enfatiza su presencia al no incluir otros actores en batalla y

darle tal espacio a la ilustración en una edición especial por la *Revolución de Mayo*. Aquí la imagen ocupa un lugar privilegiado con respecto al texto, sin embargo, las breves líneas funcionan como anclaje para situar el acontecimiento histórico. Asimismo, creemos que Mario Zavattaro, ilustrador genovés, podría haberse inspirado para realizar *Caballería Gaucha* en alguna de las obras del artista Carlos Morel, como su homónima Caballería gaucha o Caballería Federal Coraceros, ambas realizadas hacia 1844.

1 Se tratan de secciones que se repiten en todos los números y conforman la estructura propuesta por el semanario.

2 Las ediciones temáticas patrias se repiten desde el surgimiento del semanario, recuperando principalmente el 25 de mayo y el 9 de julio.

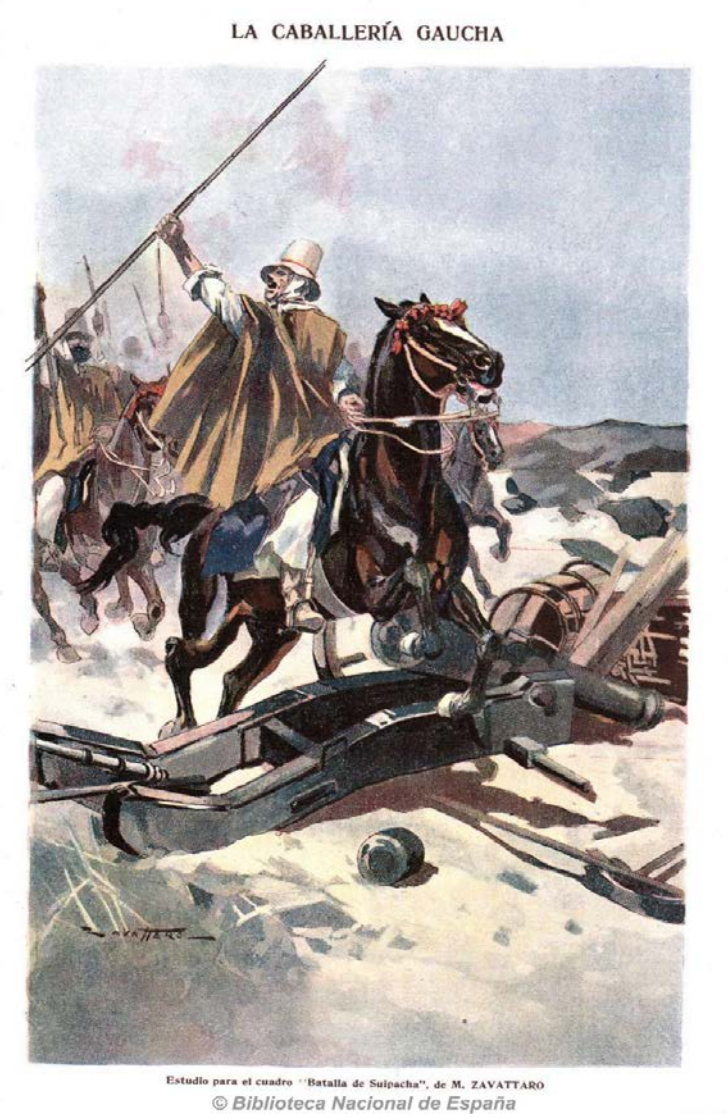


Figura 1: M. Zavattaro,1910, *La caballería gaucha*, Caras y Caretas n.° 607

En segundo lugar, seleccionamos un relato histórico que ocupa cinco páginas y forma parte de la misma edición que la mencionada anteriormente (n° 607,20 de mayo de 1910). Centrándonos, solo una doble página por el carácter similar que presenta la totalidad del relato (figura 2). En ellas encontramos la convivencia de distintos recursos de representación figurativa, emplazados en las páginas como viñetas circundantes al texto.

En la figura 2, en particular tomamos la imagen que aparece en la parte superior izquierda que presenta un formato circular, trazos lineales que construyen desde la trama y un fondo simple. Como así también, las dos imágenes que se encuentran en la parte inferior izquierda y derecha, de formato rectangular que cuentan con mayor complejidad en la representación y un estilo pictórico naturalista. Las mismas, nos remiten a escenas costumbristas, que visitan motivos recurrentes, como el gaucho en relación al caballo, el paisaje pampeano y los encuentros vinculados al ocio y el divertimento. Imágenes pintorescas que fueron en reiteradas ocasiones trabajadas por pintores viajeros y se han difundiendo a partir de álbumes, aportando desde su mirada a la construcción del mito.

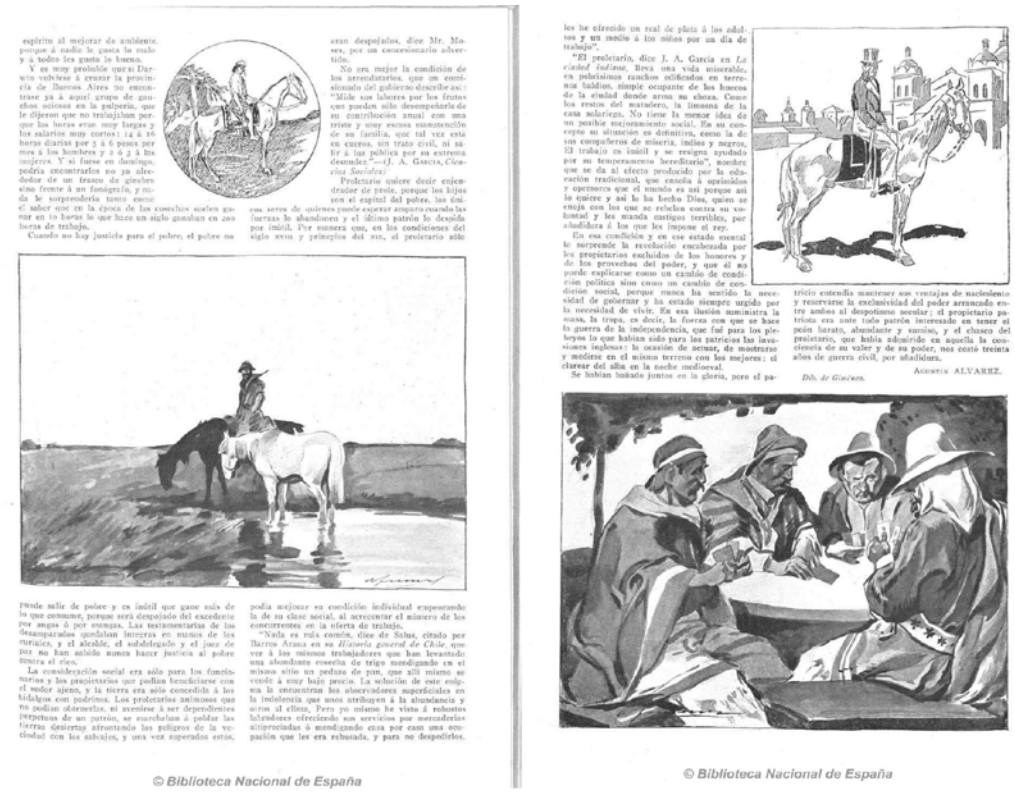


Figura 2: Giménez, 1910, *sin título*, *El proletariado en la víspera de la revolución*, Caras y Caretas n.° 607.

En cuanto al relato que compone estas páginas, se titula *El proletario en la víspera de la revolución* escrito por Agustín Álvarez, un intelectual destacado de la generación del 80. En este texto el autor analiza los tiempos coloniales con ojos críticos y cuestiona la organización política, social y religiosa heredada por los españoles. Solo se muestra esperanzado al hablar del presente como un tiempo de renovación, «de relativa prosperidad que enlaza con las perspectivas de un futuro de bienestar y paz, contemplado como una realidad que se está consolidando con la civilización moderna» (Ramaglia, 2002, p. 171). Álvarez, a modo de comparación histórica utiliza la *domesticación* del gaucho para dar cuenta del progreso moderno:

Es muy probable que si Darwin volviese a cruzar la provincia de buenos aires no encontrase ya a aquel grupo de gauchos ociosos en la pulpería que no trabajaban porque las horas eran muy largas y los salarios muy cortos(..) Y si fuese en domingo podría encontrarlos no ya alrededor de un frasco de ginebra sino frente a un fonógrafo (...)

En estas páginas, se describen las calamidades vividas por el *proletariado* en el periodo colonial y se responsabiliza por el sufrimiento de los negros, los indios y los gauchos a la corona española y su mala administración. Sin embargo, en las cinco páginas mencionadas aparecen solo ilustraciones gauchescas, siendo el fragmento antes citado la única instancia en que se menciona al gaucho directamente. No aparece ni el negro, ni el indio, depositando en el gaucho la figura del *proletario* desde el universo visual. Podríamos suponer que existió una desconexión entre los planteos del autor y el ilustrador, o que se han usado imágenes costumbristas disponibles dentro de los recursos de la revista o incluso del ilustrador. Imágenes costumbristas que en relación con el texto se resignifican adquiriendo una connotación negativa, al ilustrar un pasado bárbaro y libertino.

En tercer lugar, hemos recuperado una historieta de humor gráfico titulada *Sinfonía* (figura 3), realizada por José María Cao, que forma parte del número 607. La misma, funcionaba como nota editorial de tono humorístico sobre temas de actualidad de la semana, que se emplaza en la totalidad de la página tomando gran protagonismo. En este caso el personaje principal es un gaucho que acude a los festejos del centenario de la Revolución de Mayo, realizados por las autoridades para mostrar el esplendor del modelo agroexportador en Buenos Aires. La misma se vale de los recursos de la caricatura para ironizar acerca de este acontecimiento, basándose en los comentarios que emitían las personas que habían asistido y los testimonios también publicados por la revista. En las viñetas se ve como el gaucho que viajó a la ciudad parece no poder incorporarse a la multitud que asistió a los festejos, se encuentra ajeno y no logra ver nada de lo que allí ocurre, no comprende donde se llevan a cabo los espectáculos y embestido por la ciudad. Incluso hace referencia a la visita de la infanta Isabel y el fervor por su llegada, cierra la última viñeta realizando una crítica política sobre los efectos de los festejos que tapan el descontento popular. Este recurso utilizado por Cao le permitía emitir una opinión en torno a la actualidad en tono humorístico de fácil decodificación, mientras que el uso de la figura del gaucho le permitía construir un personaje representativo de la nación, el mismo que se ve tensionado por no encajar en los festejos de un modelo en donde son los gauchos/ paisanos quienes ponen el cuerpo, sin embargo, no tienen un lugar.

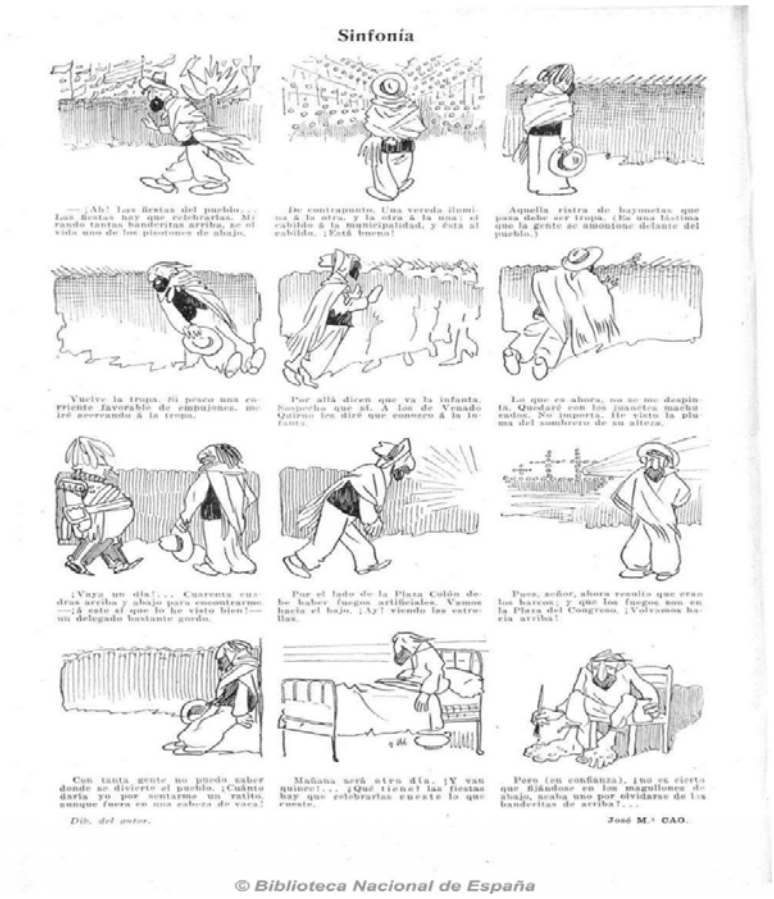
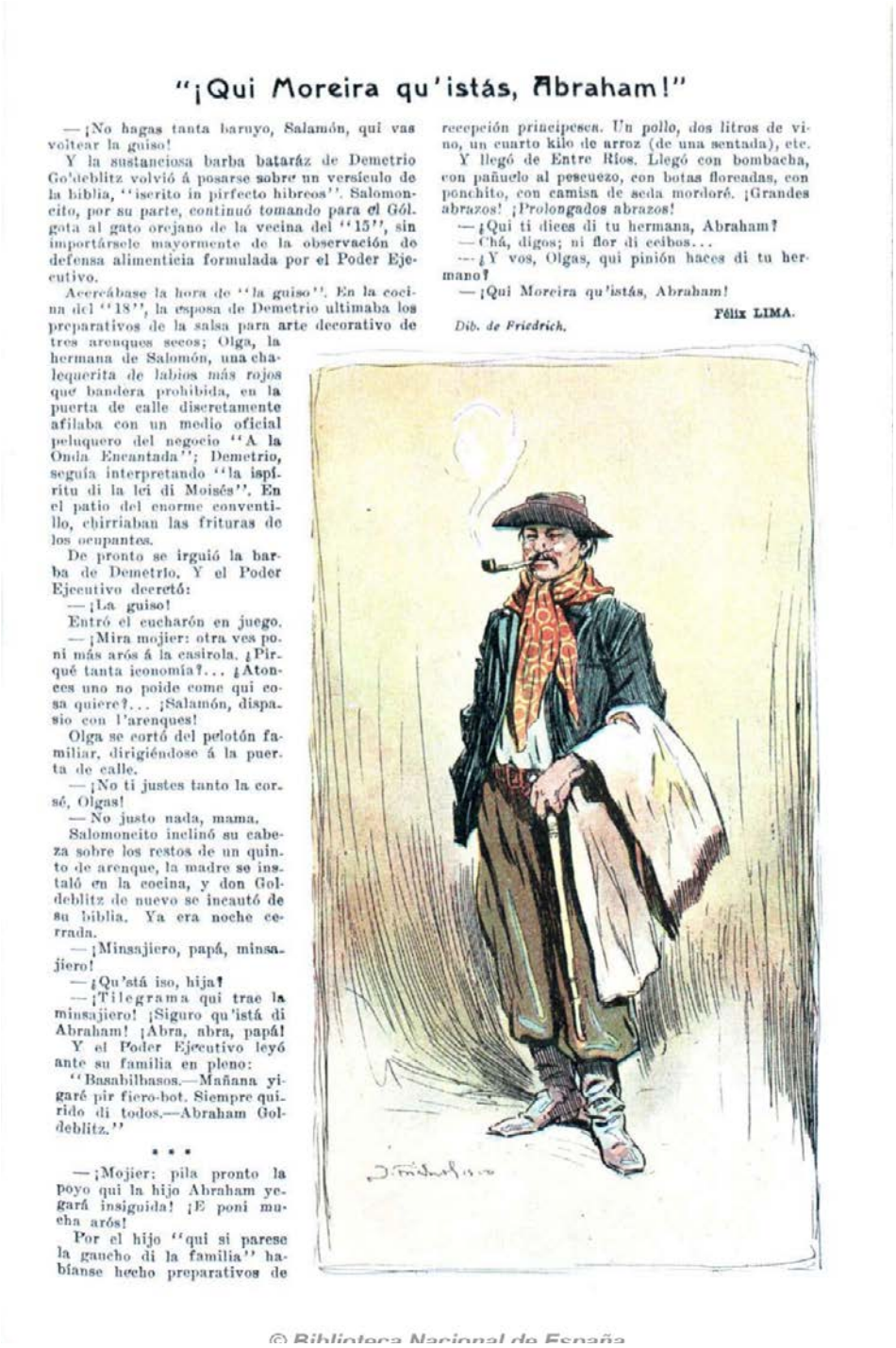


Figura 3: Cao, J, 1910, *Sinfonía*, Caras y Caretas n° 610.

Por último, se trata de una página de ficción literaria (figura 4), sección en donde en general se encuentra una mayor apertura hacia lo creativo tanto del relato como de la imagen. Se han publicado, ficciones fantásticas, con tintes esotéricos, policiales, románticas, entre otras y al igual que en las secciones analizadas anteriormente, predominan las imágenes figurativas y de fácil interpretación (Szir, 2009). En la figura 4, editada en el n.° 614, encontramos cierto equilibrio en la

relación texto-imagen y correspondencia entre el título, *Qui Moreira qui`stás Abraham,* como primer acercamiento al relato, al mencionar a Juan Moreira y la imagen de una figura de gaucho. Dicha ilustración, con carácter lineal se construye a través de la trama la estructura de la figura que en este caso aparece coloreada. El vestuario del personaje responde cuidadosamente a los elementos que caracterizan al gaucho, sin embargo, al adentrarnos en el relato comprendemos que la historia transcurre en un conventillo mientras esperan la llegada de Abraham, un joven inmigrante judío que regresa probablemente de hacer trabajo *golondrina* en el campo.



"¡Qui Moreira qu'istás, Abraham!"

—¡No hagas tanta barruyo, Salamón, qui vas volteár la guiso!

Y la sustanciosa barba bataráz de Demetrio Go'deblitz volvió á posarse sobre un versículo de la biblia, ''iserito in pirfecto hibreos''. Salomoncito, por su parte, continuó tomando para el Gólgota al gato orejano de la vecina del ''15'', sin importársele mayormente de la observación de defensa alimenticia formulada por el Poder Ejecutivo.

Acercábase la hora de ''la guiso''. En la cocina del ''18'', la esposa de Demetrio ultimaba los preparativos de la salsa para arte decorativo de tres arenques secos; Olga, la hermana de Salomón, una chalequerita de labios más rojos que bandera prohibida, en la puerta de calle discretamente afilaba con un medio oficial peluquero del negocio ''A la Onda Encantada''; Demetrio, seguía interpretando ''la ispíritu di la lei di Moisés''. En el patio del enorme conventillo, chirriaban las frituras de los ocupantes.

De pronto se irguió la barba de Demetrio. Y el Poder Ejecutivo decretó:

—¡La guiso!

Entró el cucharón en juego.

—¡Mira mojier: otra ves poni más arós á la casirola. ¿Pirqué tanta iconomía?... ¡Atonces uno no poide come qui cosa quiere?... ¡Salamón, dispasio con l'arenques!

Olga se cortó del pelotón familiar, dirigiéndose á la puerta de calle.

—¡No ti justes tanto la corsé, Olgas!

—No justo nada, mama.

Salomoncito inclinó su cabeza sobre los restos de un quinto de arenque, la madre se instaló en la cocina, y don Goldeblitz de nuevo se incautó de su biblia. Ya era noche cerrada.

—¡Minsajiero, papá, minsajiero!

—¿Qu'stá iso, hija?

—¡Tilegrama qui trae la minsajiero! ¡Siguro qu'istá di Abraham! ¡Abra, abra, papá!

Y el Poder Ejecutivo leyó ante su familia en pleno:

''Basabilbasos.—Mañana yigaré pir fiero-bot. Siempre quirido di todos.—Abraham Goldeblitz.''

* * *

—¡Mojier: pila pronto la poyo qui la hijo Abraham yegará insiguida! ¡E poni mucha arós!

Por el hijo ''qui si parese la gaucho di la familia'' habíanse hecho preparativos de recepción principesca. Un pollo, dos litros de vino, un cuarto kilo de arroz (de una sentada), etc.

Y llegó de Entre Ríos. Llegó con bombacha, con pañuelo al pescuezo, con botas floreadas, con ponchito, con camisa de seda morderé. ¡Grandes abrazos! ¡Prolongados abrazos!

—¿Qui ti dices di tu hermana, Abraham?

—Chá, digos; ni flor di ceibos...

—¿Y vos, Olgas, qui pinión haces di tu hermano?

—¡Qui Moreira qu'istás, Abraham!

Félix LIMA.

Dib. de Friedrich.

© Biblioteca Nacional de España

Figura 4: Friedrich, 1910,¡Qui Moreira qui`stás Abraham!, Caras y Caretas n.° 614

«Y llegó de Entre Ríos, llegó con bombacha, con pañuelo al pescuezo, con botas floreadas, con ponchito, con camisa de seda mordoré». La imagen del joven judío-gaucho, es la escena elegida por el ilustrador Friedrich para permitirnos comprender la sorpresa de su la familia de Abraham al verlo ataviado como un gaucho real, de este modo atiende a los elementos del vestuario, como si representara un tipo social, para dar cuenta de la expresión que generó su presencia *¡Qui Moreira qui `stás Abraham!* Este relato da cuenta de la emergencia de los nuevos sectores sociales a partir de las oleadas migratorias, la diversificación de los habitantes del territorio argentino y la identificación que encuentran en el gaucho símbolo identitario argentino. Como también de la postura de la revista Caras y Caretas que promueve la inclusión de lo heterogéneo y difuso en un cuerpo mayor, la identidad nacional (Szir, 2009).

Conclusión

En este trabajo nos propusimos indagar acerca de los usos de la figura del gaucho en la Revista Caras y Caretas en el año del centenario de la Revolución de Mayo, periodo clave en la conformación de una identidad nacional. Este artefacto es posible a partir de la introducción del fotograbado, un avance que permitió la masificación de las imágenes y superó la dificultad que implicaba la combinación de texto e imagen. Su rol pionero permitió el desarrollo de una incipiente industria cultural que se nutrió de distintos actores, como escritores, editores, grabadores e ilustradores, y se constituyó como una pieza clave para comprender la cultura visual de finales del S. XIX y principios del S. XX.

En el análisis del corpus de imágenes seleccionadas, establecimos vínculos entre el carácter visual y textual y la conformación de sentidos en ese cruce. Asimismo, exploramos la utilización de distintos recursos de representación, emplazamientos y fuentes iconográficas en la elaboración de las ilustraciones. En ellas se pone en juego las posibilidades técnicas del periodo, la formación y los regímenes visuales de los ilustradores y dibujantes que trabajaban en la revista, aspecto que se despliega sólo como un punto de partida, en el que ensayamos algunas respuestas y es necesario continuar profundizando.

A modo de cierre, creemos que la revista *Caras y Caretas* jugó un papel en la pervivencia y expansión de la iconografía gauchesca, pero no necesariamente ligada a los discursos oficiales. Su diversidad en materia de propuestas y secciones le permitió incluir contrapuntos y matices que evadieron las convenciones imperantes sobre la figura del gaucho. De este modo, contribuyeron en algún punto a las apropiaciones populares de dicha figura, al generar hibridaciones en búsqueda de incluir, acercar y no únicamente mitologizar una figura. Mientras que las transformaciones del paisaje urbano, la vida y las relaciones de trabajo son temas recurrentes en la revista Caras y Caretas, lo rural persiste y convive como un pasado vivo que no quiere ser olvidado (Szir, 2009).

Referencias bibliográficas:

Ludmer, J. (2000) El género gauchesco. Un tratado sobre la Patria. Libros Perfil, Buenos Aires.

Malosetti Costa, L. y Gené, M. comp. (2009) Impresiones Porteñas. Imagen y Palabra en La Historia Cultural De Buenos Aires. Buenos Aires, Edhasa.

Szir, S. (2009) Entre el arte y la cultura masiva. Las ilustraciones de las ficciones de *Caras y Caretas* (1898-1908) en Impresiones Porteñas. Imagen y Palabra en La Historia Cultural De Buenos Aires. Buenos Aires, Edhasa.

Szir, S. (2011) Discursos, prácticas y formas culturales de lo visual. Buenos Aires, 1880-1910 en Travesías de la Imagen. Historias de las artes visuales en Argentina. EDUNTREF, Buenos Aires.

Ramaglia, D.(2001) El proyecto de modernización y la construcción de la identidad. Estructura categorial del discurso en las corrientes de pensamiento argentino (1880-1910). [Tesis de doctorado, Facultad de Filosofía y Letras Universidad Nacional de Cuyo]. https://bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/14787/ramaglia-proyectomodernizacionyconstruccionidentidad.pdf

Ramos Mejia, J. (1904). Los simuladores del talento en las luchas por la personalidad y la vida. F. Lajouane & cia. Buenos Aires.

Rogers, G. (2008). Caras y Caretas: Cultura, política y espectáculo en los inicios del siglo XX argentino.Edulp.

OSCURIDADES INSONDABLES PARA LAS LUCES MÁS BRILLANTES. Las representaciones de seres sobrenaturales y monstruosos en diversos soportes durante el siglo XIX. Utilización de la luz y la sombra como recurso visual y poético

Virginia Agretti - Isabel Navales - Fabiana di Luca

Universidad Nacional de La Plata - Facultad de Artes

Resumen

Desde fines del siglo XVIII y durante el XIX, Europa atraviesa una serie de procesos que alteran su mundo por completo. Los valores absolutos que organizaban la vida en sociedad entran en una crisis profunda para dar paso a nuevas configuraciones políticas, sociales y culturales constitutivas de la modernidad, y visibles en las producciones artísticas.

La cotidianeidad de la muerte y el desamparo espiritual dan lugar a la producción de imágenes del terror que pendulan entre la curiosidad y la obsesión, y evidencian la paradoja moderna: mientras la ciencia expande la visión hacia lugares impensados, la linterna del conocimiento proyecta sombras difíciles de esconder. La luz, además de instrumento de verdad, se vuelve un recurso expresivo para habilitar nuevas formas de acercamiento a lo desconocido y lo fatal, mostrar lo que no puede verse, imaginar lo que no se puede saber.

Para dar cuenta del conflicto moderno entre las luces de la razón y las sombras de lo incierto, se propone un recorrido a través de cinco obras en las que se aborda el tema iconográfico del encuentro entre la vida y la muerte, y aparecen representaciones de seres monstruosos, sobrenaturales, que oscilan en los límites de la conciencia.

Palabras clave

Luces y sombras, seres sobrenaturales, razón, modernidad, arte.

Desde fines del siglo XVIII y durante todo el XIX, Europa atraviesa una serie de procesos que alteran su mundo por completo. Los valores absolutos que organizaban la vida en sociedad a través de la monarquía y el catolicismo entran en una crisis profunda para dar paso a nuevas configuraciones políticas, sociales y culturales constitutivas de la modernidad, y visibles en las producciones artísticas. El miedo ante lo desconocido, la cotidianeidad de la muerte y el desamparo espiritual dan lugar a la producción de imágenes que oscilan entre la curiosidad y la obsesión.

Ya entrado el siglo XIX empiezan a aplicarse los primeros avances de la medicina moderna, pero siguen presentes el problema de la alta mortalidad debido a enfermedades y condiciones inesperadas. Si bien la visión trágica de la muerte vio su auge en el romanticismo, esta relación entre los humanos y la muerte, la vida en el más allá, cuestionada en aquellos tiempos debido también al debilitamiento de la fe religiosa, se continuó y fue tierra fértil para explorar estos temas a través de las imágenes. El desarrollo científico, a su vez, ocurre en estrecha vinculación con el campo artístico, ya que muchos estudios parten de dibujos analíticos elaborados a partir de la observación directa, abriendo un universo de imágenes relacionadas a la muerte como esqueletos, cadáveres, o cuerpos en descomposición.

Luego del romanticismo, los temas relacionados a la muerte, a los demonios y otros elementos que retoman la espiritualidad y metafísica de la mente humana son más bien dejados de lado, ya que, al menos en los espacios hegemónicos de la academia, comienzan a priorizarse las representaciones realistas, que luego derivarán en los movimientos impresionistas, posimpresionistas, simbolistas, entre otros. Sin embargo, a lo largo del siglo XIX, continuó la producción de imágenes terroríficas, o las que más tarde se conocerían como "ominosas". Estas se unen en el tiempo debido a sus temáticas, aunque no tanto por el estilo o soporte en que aparecen, ya que es una tendencia alterna que se da a través de todos los tipos de expresión artística.

Las imágenes del terror, que circulaban a través de todo tipo de soportes (pinturas, dibujos, obras literarias, ilustraciones, espectáculos, esculturas, por mencionar algunos), relatan el conflicto moderno entre las luces de la razón y las sombras de lo incierto: mientras la ciencia permite ampliar la visión hacia lugares impensados como lo macro y microscópico, lo aéreo y lo subacuático, la luz del conocimiento proyecta sombras cada vez más difíciles de esconder sobre lo que no se puede integrar en las categorías adecuadas. La luz, además de instrumento de la verdad, se vuelve en el arte un recurso expresivo para habilitar distintas formas de acercamiento a lo desconocido y hacia lo fatal, a veces pautado por el miedo, a veces por el morbo, a veces por la culpa los lugares oscuros del afuera encuentran eco en la subjetividad, y es tarea del arte mostrar lo que no puede verse, imaginar lo que no se puede saber, aquello que la ciencia negará por no ser factible su explicación racional.

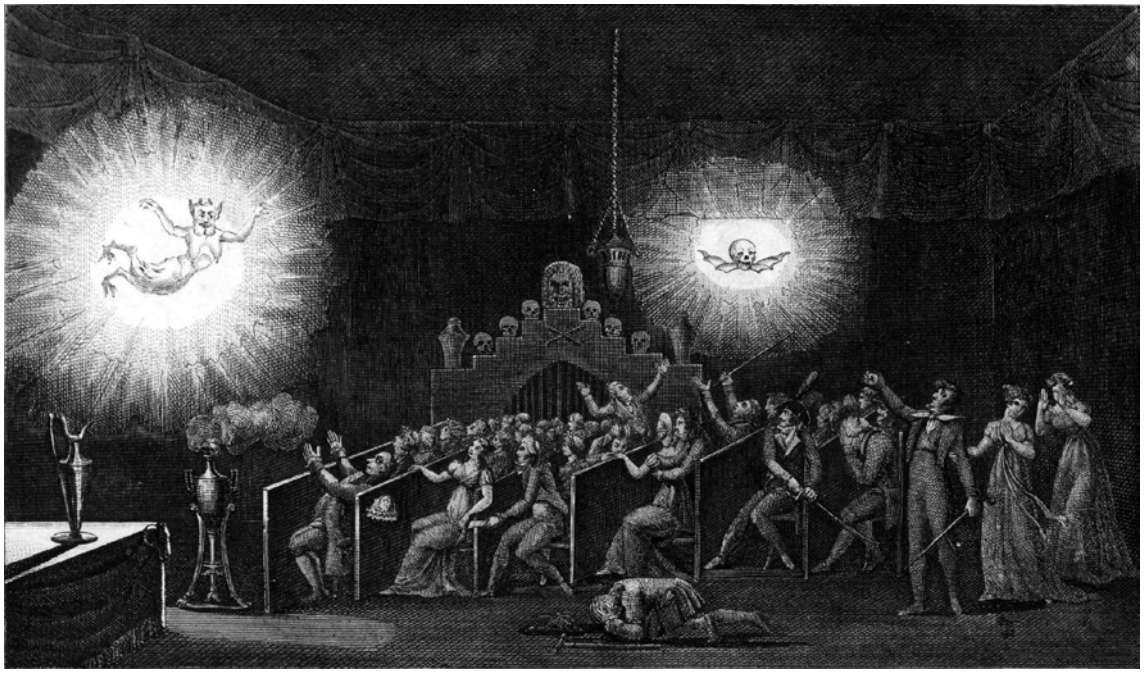


Figura 1. *Mémoires récréatifs, scientifiques et anecdotiques du physicien-aéronaute E.G. Robertson* (vol. 1, primera página, 1831; representa una sesión ofrecida en París en 1797).

Étienne-Gaspard Robertson fue un artista científico que desarrolló, en el siglo XIX, una novedosa forma del espectáculo de luces y sombras cuyo éxito se extendió a través de todo el continente europeo, por medio de sus giras o *tours* y más allá de él, principalmente gracias al seguimiento que de sus shows realizaba la prensa [Figura 1], que no sólo emitía anuncios para los espectáculos próximos, sino también comentarios y críticas de los anteriores (Miguel Herrero Herrero, 2022). En la imagen que precede encontramos una representación, realizada en 1831, de una de estas veladas.

Robertson se sirvió del uso de la *Linterna mágica*, un artefacto producto del avance tecnológico de la época, que permitía proyectar imágenes gracias a una luz -proveniente de una lámpara de aceite que se encontraba situada en una caja con chimenea- que era ampliada por medio de una lupa, ante la cual se colocaban, al mismo tiempo y sobre un soporte corredizo, unas finas capas de vidrio transparentes que habían sido previamente tratadas con dibujo o pinturas. Estas pequeñas imágenes proyectadas adquirían así muchísimo movimiento dentro del espacio que alcanzaba la luz. Deslizándose a través de la "pantalla" se convertirían más tarde en una de las primeras expresiones precursoras de lo que es hoy el cine. Sin embargo, este artista anhelaba que sus espectáculos fueran aún más especiales, y por eso eligió una temática para desarrollar sus "trucos", usualmente auspiciados por la ciencia física y química. Debido a la atmósfera inmersiva que genera la oscuridad pregnante en las habitaciones en que se produce una proyección, y la atención que la misma reclama, el artista vio el potencial de la linterna mágica para la representación de seres del terror, seres de las tinieblas que acechan en la noche, personajes de ultratumba que burlan momentáneamente a la muerte para aparecer frente al espectador; esqueletos, brujas, demonios, murciélagos, y otros fueron los personajes que conformaron las *Fantasmagorías*.

Para que el espectáculo de las Fantasmagorías fuera realmente increíble y lograra sumergir al observador en su lógica atmosférica e inmersiva, Robertson ambientaba el recinto por medio de humos, sonidos -eran populares las composiciones para armónica de vidrio- y otras luces móviles que sus asistentes mecían alrededor del público. Además, la posibilidad de realizar las proyecciones sobre distintas telas de texturas diversas sumó una capa de expresividad y sentido a las imágenes.

El fenómeno de las fantasmagorías resultó en una oleada de experiencias nuevas que excitan la mente del nuevo observador, exaltando la imaginación al vivir tales aventuras llenas de adrenalina. Junto a otras producciones para el ocio burgués, como los autómatas o las ferias de curiosidades, las fantasmagorías integran un conjunto de innovaciones que resultan de y, al mismo tiempo, configuran la visión de su tiempo y la particular subjetividad moderna (Jonathan Crary, 2016).

Nuestra dificultad al intentar dar cuenta de estos eventos es la imposibilidad de reproducir sus efectos en la actualidad. Si bien existen artistas que continúan hoy en día esta tradición teatral, como es el caso de Jeremy y Carolyn Brooker (2000) -quienes utilizan incluso artefactos y artificios de época-, existe un dilema respecto a la autenticidad de esta experiencia, ya que no podemos ignorar la diferencia entre la consciencia de los espectadores de tiempos tan distantes. Nosotros somos familiares al impacto de las luces, tanto a gran escala como en íntimas proyecciones; es, sin embargo, el compromiso del público con la escena lo que marca una importante distinción. Vemos en la imagen cómo las personas reaccionan emocionalmente ante las visiones: se sorprenden, esconden, desenvainan sus armas. Están alertas. Se trata de verdaderas invocaciones, sesiones de espiritismo. Y esto no se debe a que no fueran capaces de identificar la ficción producida por la unión del arte con las nuevas tecnologías, de hecho, eran descriptas en anuncios como "Ilusiones ópticas" y "Piezas de arte mecánicas" [Figura 2] sino que la misma despierta profundos aspectos de la personalidad, y pone en tela de juicio la cercanía entre el espíritu individual y estas apariciones, aquel más allá que ahora está mucho más acá, casi palpable, en la luz que reflejan las volutas de humo en el aire viciado, las sombras que se ciernen en cada rincón, los rostros desfigurados de las personas a tu alrededor, que se agrupan y abrazan buscando protección, los tenebrosos sonidos que erizan la piel Presenciar una Fantasmagoría producía un estado psicológico único.

Se trataba de una manifestación particular del teatro, en el que el dispositivo escenográfico cobraba vida, por un momento, borrando el límite entre ficción y realidad, ¿Quiénes eran los protagonistas de esta tenebrosa velada? ¿Eran más o menos actores los públicos de aquellos seres espectrales? ¿Acaso la habitación se convertía en un hermético escenario?

El espectáculo supone una fórmula y combinación de elementos específicos, una receta que se degustó por largo tiempo, casi hasta finales del siglo XIX. Lamentablemente, el tiempo histórico

es irreproducible, y sólo podemos confiar en las imágenes y documentos de la época para que nos orienten hacia la verdadera significación de la aparición de estas expresiones artísticas, cuyos efectos indudablemente han dejado una profunda huella en nuestro imaginario y modo de experimentar lo tenebroso y lo desconocido.

Figura 2. Afiche publicitario de las fantasmagorías.

Y entre todos los misterios y secretos que el espíritu guarda respecto a la naturaleza de su existencia, y en relación a aquél sentimiento que infiere que el alma emana de una fuerza mayor que desprende la vida en sí, emerge ahora un macabro terror -que se torna consecuentemente en goce estético- ante la posibilidad de la ausencia de tal energía universal eterna. El vacío abraza a las almas perdidas, y la consciencia respecto a la muerte se transforma en un modo de ver, accionar y experimentar la vida. Este estado de ánimo general se traduciría luego en el desarrollo filosófico del nihilismo existencial, entre cuyos postulados se desarticula la creencia en la existencia de una deidad religiosa, desactivando de este modo los dispositivos de control moral del sistema social.

El enigma en torno a la muerte se manifestó muchas veces en imágenes específicas que actúan como signos. Hagamos hincapié ahora en un detalle de la representación de las Fantasmagorías [Figura 1]: la calavera con alas de murciélago. Este "ser" representa, por un lado, la muerte -por medio de una síntesis del esqueleto a través de la calavera- y lo diabólico, ya que las alas de murciélago son un atributo iconográfico con cierta fuerza de gravedad a la hora de representar las fuerzas del mal, particularmente en la historia del arte cristiana, y, como veremos más adelante [Figura 6], existen obras contemporáneas a las fantasmagorías que representan de esta forma al personaje Lucifer.

El detalle de la calavera alada reaparece más tarde en la historia de Robertson, curiosamente, aunque no de forma casual, en su sepulcro [Figura 3]. Esta vez se materializan en forma de cuatro pequeñas esculturas de bulto ubicadas en cada esquina del monumento, unidas al conjunto por su base. Estas figuras juegan casi por oposición al tema de los ángeles *putti*, frecuentes en las iconografías que recuperan elementos clásicos. Las cabezas aladas son reinterpretadas, torciendo su sentido con matices oscuros y tenebrosos.

> Una imagen ya existente atrae como un imán a las nuevas formas iconográficas que aparecen, obligándolas a presentar cierta similitud con ella. Así pues, no sólo podemos hablar de una "fuerza de inercia" de los tipos iconográficos, sino también de un fenómeno al que podríamos llamar fuerza de gravedad iconográfica (Jan Biallostocki, 1973, p. 113)

Figura 3. Esculturas de bulto en la tumba de E. G. Robertson

Las calaveras custodian el sepulcro y nos observan. Al mismo tiempo, y debido a su corporeidad, volumen, y cóncavas hendiduras, se producen sombras que cubren las alas casi por completo. Nuevamente las luces y sombras se conjugan generando un efecto de profundidad a través de los orificios oculares.

Étienne-Gaspard Robertson falleció en 1837. La parcela que asegura su eterno descanso es desde entonces visitada por turistas y aficionados de su historia, para quienes se torna en un punto de destino, un santuario al que peregrinar.

No fue posible encontrar información disponible acerca de los o las responsables de la construcción de este monumento. Sin embargo, podemos apreciar en su superficie múltiples representaciones sugerentes respecto al tema de la muerte: seres demoníacos, monstruosos que desafían los límites de la vida, así como también se muestra su enfrentamiento y relación con la humanidad y la religión, lo cual se revela a partir de la elección de los encuadres iconográficos. El modo en que aparecen las figuras nos remonta a aquellas representaciones angelicales que aparecen en relieves cristianos a partir de la Edad Media. Esculturas de bulto como las recién mencionadas, ornamentaciones, inscripciones talladas en piedra y bajorrelieves. Nos centraremos ahora particularmente en uno de ellos, ubicado en una de las caras más anchas del prisma arquitectónico [Figura 4].

Figura 4. Bajorrelieve en la tumba de E. G. Robertson.

El espacio está organizado compositivamente en tres sectores. Un grupo de figuras esqueléticas a la izquierda, otro de figuras humanas a la derecha y una figura en el centro de la mitad superior, que podemos asociar con un ángel que vaticina la muerte, desde la izquierda hacia la derecha. Ambos grupos se miran entre sí. Las figuras de la izquierda son monstruos, esqueletos, seres híbridos, visten túnicas cuyo límite se diluye en una especie de nube etérea que se funde con el fondo plano, están avanzando ya que se apoyan sobre una diagonal descendente de izquierda a derecha, esto se nota también en la actitud apremiante de sus manos y la presencia del ángel que precede su recorrido. Se dirigen hacia un grupo de figuras humanas, personas, vivos, que aguardan observando con una mezcla de solemnidad y desesperación. Tal como si fuera uno de los espectáculos del artista, los vivos son espectadores que sólo tienen control sobre su actitud ante la muerte. Si bien algunos de ellos parecen, por sus expresiones, asustados, no buscan escapar. Las figuras están vestidas con ropa de la época, de distintos grupos sociales, aparece un personaje con casco de soldado dragón francés a la derecha, mujeres con voluminosos vestidos y burgueses de traje. Podríamos preguntarnos, ¿serán retratos estas figuras? ¿Quizás sea el mismo Robertson, quien aparece de perfil, sobresaliendo entre los cuerpos de las personas?

Se trata de figuras naturalistas e individualizadas, principalmente en el caso de los humanos, quienes presentan mayor volumen, en comparación a los grupos de seres fantasmagóricos, que son prácticamente planos. Lo que se encuentra más cerca compositivamente se encuentra físicamente más cerca del espectador. Se produce un efecto de separación del fondo, mientras que las representaciones esqueléticas o de la muerte se encuentran literalmente más adentro de la tumba, más cercanas a su interior. El bajorrelieve muestra una escena que se reproduce, al mismo tiempo, cuando la tumba es visitada. El encuentro entre los vivos y los muertos, el borramiento o desdibujamiento de los usualmente bien claros y establecidos límites entre ambos mundos. Se representan distintas emociones humanas ante el sentimiento que produce el inevitable destino que es a todos común. Quizás la figura central de este grupo, aquel hombre que parece más recto e imperturbable, sea o no un retrato, demuestra un poco la actitud de Robertson, que en lugar de temerle a la muerte se encontraba más bien fascinado e intrigado por su misterio.

Continuaremos este recorrido yendo hacia el pasado apenas más lejano, pero aún latentemente presente en el contexto del imaginario visual del siglo XIX. La obra *Macbeth, Banquo y las brujas*, realizada por Johann Heinrich Füssli en 1794 presenta ciertos paralelismos con el bajorrelieve [Figura 5].

Figura 5. Johann Heinrich Füssli, *Macbeth, Banquo y las brujas* **(1794)**

Al igual que el bajorrelieve de la tumba de Robertson, aquí la escena se presenta como un encuentro entre dos fuerzas: la oscuridad y el destino fatal, que toman piel en las brujas, y la humanidad, encarnada por Banquo, y Macbeth juntó a él, ambos personajes de la obra homónima de Shakespeare (acto 1, escena 3). En el drama las tres brujas son profetisas que anuncian a Macbeth su futuro ascenso al trono -y luego su caída- y a Banquo, amigo del villano, que engendrará una línea de reyes. Según la disposición de las figuras en el plano y las fuerzas opuestas que encarna cada grupo, podemos vincularla al mismo tema de encuadre que la escena del bajorrelieve: el enfrentamiento entre la vida y la muerte, el presente y el futuro, desde una perspectiva romántica el hombre y su destino, incluso en rasgos más generales entre las fuerzas del bien y del mal. Se presenta una conexión entre ambas obras, "una similitud en la ordenación de los elementos visuales, pero también en relación con la función y la situación espiritual del tema" (Biallostocki, 1973, p. 113)

Las brujas aparecen a la izquierda como un grupo de tres figuras que puede leerse como unidad, son entre sí muy similares en aspecto: «marchitas, y tan salvajes en su atuendo, que no se parecen a los habitantes de la tierra.», tal como las describe el dramaturgo. Coinciden también en el movimiento que realizan señalando a los hombres con ambas manos extendidas, desarrollan la acción como conjunto, mientras sus túnicas y velos, telas etéreas, repiten la dirección de sus posturas y se funden con la luz que parece emanada por ellas mismas. Las brujas encarnan el caos, la oscuridad, el mal, pero también lo amoral: la traición, la rebeldía. Viven en el umbral de lo real y lo sobrenatural, los límites entre los mundos se tornan difusos. Sus vestiduras, al igual que los de la sombría comitiva de la tumba de Robertson, se disuelven en el fondo.

A la derecha y desde un punto de vista contrapicado y levemente escorzado vemos a Banquo de pie mirando a las brujas en una actitud expectante pero serena, a diferencia de Macbeth que, por la expresión de su rostro y manos parece estar más sorprendido e incluso asustado. El énfasis en la figura de Banquo, reforzado por el ángulo del punto de vista, está en la construcción

de un cuerpo heroico que responde a una idealización anatómica más propia del neoclásico, y a la vez un estudio analítico de la anatomía y musculatura humana. La posición de un pie por delante de otro da una sensación de pose de modelo vivo, lo cual puede ser un indicio acerca de cómo el pintor construyó su obra. Esto también puede inferirse observando sus vestiduras, que podemos comprender como armadura al complementar con otros atributos tales como muñequeras, casco, espada, y el traje completo de su compañero, pero en el caso de Banquo se trata más bien de una piel texturada con escamas, que no se sobrepone a las formas naturales de la musculatura. Del mismo modo el tratamiento de la luz no tiene sobre esta piel el mismo efecto de reflejo metálico que sí puede notarse en la espada o en la armadura de Macbeth. Tanto en la distribución de los elementos en la composición como en el tratamiento diferenciado entre los mismos, podemos ver que, tal como lo indica el título del cuadro, el pintor eligió como protagonista a Banquo, y no a Macbeth, figura central de la obra a la que hace referencia.

La pintura propone un recorrido de la mirada guiado por la luz. El impacto inmediato está focalizado en las brujas, que, en tanto fuerzas de la oscuridad, son al mismo tiempo la fuente de luz de la escena, iluminando también el destino de los hombres con sus profecías, dirigidas -junto con nuestros ojos- hacia ellos a través de sus brazos, acompañando la ladera descendente de la colina sobre la que están situadas. El descenso diagonal concluye en la esquina inferior derecha del cuadro pero también en la punta de la espada de Banquo, que está manchada de sangre y por lo tanto de muerte. A medida que ascendemos hacia el pomo de la espada, siguiendo la diagonal del filo en paralelo con la pierna de Baquo, reconocemos el resto de la figura y somos proyectados hacia arriba y hacia la izquierda, en dirección a un mínimo ojo de luz que se filtra entre las tinieblas que cubren la escena, y coincide en el eje vertical con las brujas. Si bien el artista realiza una operación cargada de dramatismo romántico en su modo de presentar a las brujas y la luz que de ellas emana, no abandona por completo la representación naturalista habilitando una posible fuente de luz externa a través del ojo entre las nubes, casi como si se tratara de un agujero en el telón de fondo.

Además del recorrido visual a través de la obra, las formas que en ella toma la luz también nos permite trazar una vinculación directa con el teatro, lenguaje con el que comparte la fuente literaria, y a partir de allí preguntarnos si el artista pinta efectivamente lo que leyó, o más bien lo que vio. La luz blanca focalizada en las brujas, la pose y las vestiduras forzadas de los hombres, el contraste entre la nitidez de las figuras y el fondo difuso y oscuro, disuelto en humo el montículo sobre el que las brujas se doblan que genera entre ellas y los hombres un efecto de distancia que no coincide con la poca profundidad de campo contribuye a dar una sensación de que la escena que observamos no sólo no es real por su contenido literario, sino que además parece un montaje de elementos dispuestos para ser vistos. Se diluyen los límites entre lo ficticio y lo real, entre el personaje y la persona, la realidad y la escena. La iconografía de la pintura retoma una creación de la literatura, que se vuelve una fuente de gran importancia para el arte moderno, pero es a través de los elementos propios del lenguaje plástico que podemos acceder al clima de época: por una parte, la disolución de los grandes valores tradicionales que estructuraban la sociedad europea hacia fines del siglo XVIII, por ejemplo en las pinceladas volátiles que funden los contornos de las brujas en las sombras, y al mismo tiempo a la dialéctica entre distintas formas de hacer frente a un futuro incierto, desde la nitidez de los límites de la figura neoclásica a la recuperación romanticista de la mística pagana (Giulio Carlo Argan, 1976).

El abandono de lo divino ocurre no sólo en el espacio plástico, sino también en el abrazo y redención de la figura de lo diabólico. A los humanos insertos en el traqueteo de la vida moderna nos puede parecer difícil identificarnos con las figuras divinas y toda su luz y bondad.

Se revivieron en el siglo XIX algunas obras literarias del pasado, clásicos teatrales ingleses, como las obras de Shakespeare, ya se habían popularizado a inicios del diecinueve y era común que algunos artistas visuales mostraran una inclinación y predilección para la representación de escenas tomadas de estas obras literarias.

En el grabado *Me miserable! Which way shall I fly, Infinite wrath, and infinite despair?*[1] [Figura 6], el artista francés Gustav Doré eligió representar una escena del poema *Paradise Lost* (Paraíso Perdido), del famoso escritor John Milton. Esta pieza de literatura remite a su vez a una historia del Antiguo Testamento cristiano: la expulsión de Lucifer del Reino de los Cielos.

En la imagen vemos al ángel oscuro, contrastando con las regulares líneas claras que se tornan en la fuente de luz de la escena. Estos rayos que aparecen en el cuadrante superior derecho, a través de una fina hendidura en el cielo compactado de nubes de tormenta tumultuosas, marcan al mismo tiempo la línea de movimiento descendente que recorre el personaje en su caída, hacia la izquierda. Son la única indicación de aquel paraíso del que ha sido expulsado.

Apenas unas estrellas y nubes vaporosas cubren el cielo. Otro elemento que resalta en importancia debido a su tamaño y peso compositivo, y al que nos guía la diagonal descendente definida por las luces, es aquella gran esfera gris, que se encuentra recortada en el cuadrante inferior izquierdo. Se trata de una masa en la que se refleja la luz en lo que parece agua.

Lo interesante es que el artista no decide representar el castigo de Lucifer y su encierro en el oscuro y caluroso infierno, sino su inmediato encuentro con el reino intermedio entre los polos del bien y el mal. La Tierra es el terreno en que Satanás y su séquito de ángeles caídos llevan a cabo, según el poema de Milton, la guerra con lo divino. En lugar de enfrentarse al creador en una batalla directa y en desventaja, prefiere sabotear a la creación, luchar por la conquista del reino medio.

> El espíritu lleva en sí mismo su propia morada y puede en sí mismo hacer un cielo del infierno o un infierno del cielo. ¿Qué importa el sitio donde yo resida si soy siempre el mismo y el que debo ser: si lo soy todo, aunque menor que Aquel a quien el rayo ha hecho más grande? Aquí, por lo menos, estaremos libres. (...) Aquí podemos reinar con seguridad, y, según mi parecer, reinar es digno de ambición, aunque sea en el infierno; vale mas reinar en el infierno que servir en el cielo (John Milton, *El paraíso perdido, Libro Primero*).

Figura 6. Gustav Doré, *Me miserable! Which way shall I fly, Infinite wrath, and infinite despair? (Paradise Lost)*", (1866)

1 [¡Miserable de mi! ¿Hacia dónde volaré, infinita ira, e infinita desesperación?]

Las personas se sienten ahora tan cercanas a Dios como a Satanás, y pueden incluso identificarse más libremente con este último debido al creciente laicismo del pensamiento y el artificio de la ficción. En el poema de John Milton, Lucifer es escrito como un personaje pensante, que actúa con una maldad que no es fuerza bruta y caótica por completo, sino que tiene un propósito. La maldad es instrumentalizada para perseguir las ambiciones del personaje, sediento de poder y conocimiento. Esta característica de su personalidad lo animaría a provocar la tentación de Eva, quien desoyó la advertencia de Dios:

> Debes abstenerte del fruto del árbol cuyo sabor produce el conocimiento del bien y del mal, el día en que comas de él, morirás, porque la muerte es la pena que se te ha impuesto. (John Milton, *El paraíso perdido, Libro Primero*)

El hombre moderno, arrojado a un mundo en que la razón lo desengaña de las tradicionales creencias del poder total de Dios, por medio del entendimiento científico del funcionamiento de los fenómenos humanos y naturales, ve su espíritu más vulnerable ante la seducción de los seres oscuros. Y es que el personaje Lucifer nos motiva en su ambición a aceptar e incorporar, libres de vergüenza, aquellos tenebrosos rincones de nuestra persona, que conforman el lado B de la experiencia existencial, el lado oscuro de la luna

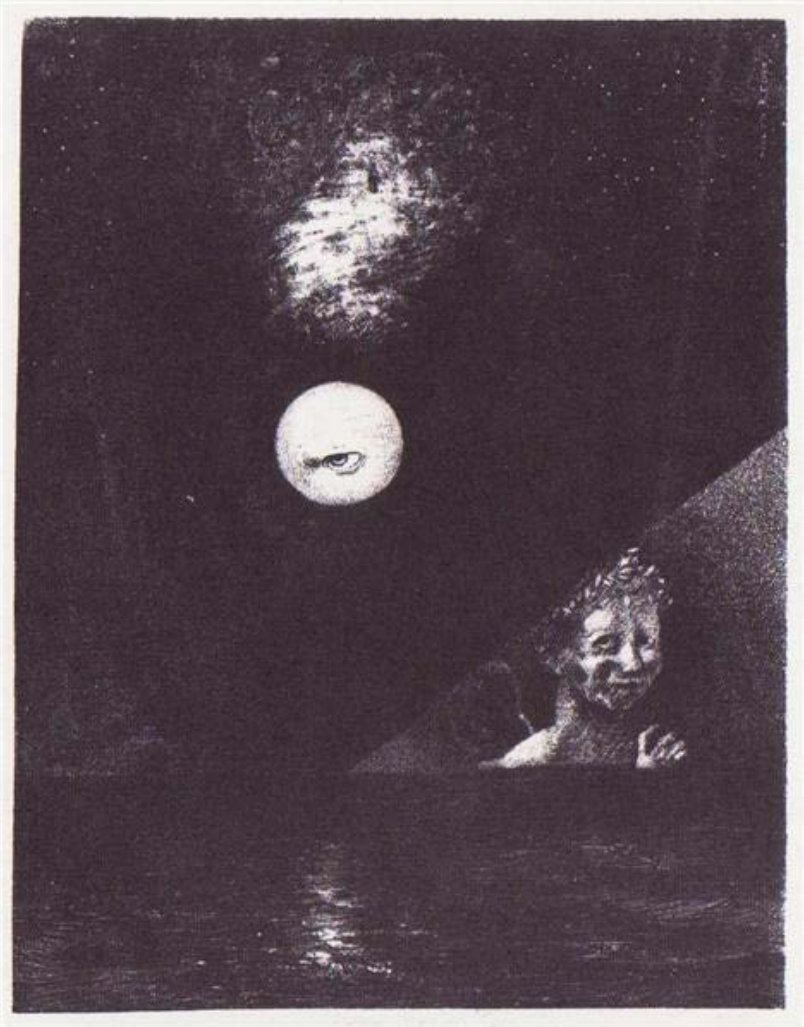


Figura 7. Odilon Redon, *On the Horizon, the Angel of Certitude, and in the Dark Sky, A Questioning Glance* [En el horizonte, el ángel de la certeza, y en el cielo oscuro, una mirada inquisitiva], (1882)

On the Horizon, the Angel of Certitude, and in the Dark Sky, A Questioning Glance, una obra que podría considerarse simbolista, integra junto a otras cinco litografías una serie publicada por Odilon Redon en las últimas décadas del siglo XIX, dedicadas al escritor romántico Edgar Allan Poe, fallecido a mediados de siglo, reconocido por sus cuentos de terror y referente de la novela gótica, a quien Redon admiraba y recurría como inspiración para sus obras. Este formato de publicación permite una circulación múltiple de las imágenes en un mercado de arte ya plenamente consolidado, las obras llegan a los consumidores sin que necesariamente estos deban llegar hacia el lugar de las obras, como en el caso, por ejemplo, de la tumba de Robertson o la pintura de Fussli.

En la imagen [Figura 7] podemos enumerar unos pocos elementos con distinta jerarquía narrativa (guiada por el título de la obra) pero que mantienen entre sí un equilibrio totalmente armónico en el peso visual de cada uno definido por las formas geométricas que los contienen, la posición en el plano y el grado de luminosidad, resultando en una distribución que bien podría ser abstracta y funcionar como un ejercicio compositivo del artista basado en las formas.

La composición se articula fundamentalmente a través de una estructura de alto contraste entre blancos y negros casi totales, combinando elementos geométricos de límites regulares y definidos, como el círculo blanco con el ojo o el triángulo que contiene al ángel en el sector derecho, con texturas de apariencia más orgánica como la que parece imitar al agua en el sector inferior del plano o el cielo estrellado en el sector superior.

Este contraste visual es también contraste poético en el título de la obra, que contrapone dos actores: el ángel de la certeza en el horizonte, y la mirada inquisitiva en el cielo oscuro, ambos contenidos por sus límites geométricos dentro de formas tan pregnantes como abstractas, aunque en el caso del ojo se puede vincular con la luna. Esta luna es la forma más pregnante de la obra por tratarse de un círculo regular, pero también por su ubicación, cercana al centro del plano, y la concentración del valor más alto de la obra, ya que su superficie es prácticamente blanca.

La luna se convierte así, figurativamente, en la fuente de luz de la composición, esto puede verse en la textura del mar que la refleja, y también en el cielo sobre ella, que al reflejar la luz da la sensación de ser un telón de fondo más que el infinito indeterminado del espacio exterior. Decimos luna para aplacar el misterio que se abre paso entre los pensamientos, pero la nitidez de su contorno se torna sospechosa cuando se desdibujan las fronteras entre la realidad y la ficción, entre la vida y el montaje. ¿Es una luna o es un reflector de teatro? O es un espejo, ¿de quien es ese ojo, si somos nosotros el ojo que mira? ¿El círculo es un agujero en el telón, a la manera de Füssli? ¿Una ventana al mundo abierta por la fuerza? El telón marca una diferencia entre lo que vemos y lo que no, es el límite de la visión, del ojo. Oculta y a la vez hace evidente que hay algo detrás. ¿Qué pasa si traspasamos ese límite?

La luz proyectada por el ojo-luna permite también distinguir los volúmenes del rostro humano del ángel, coronado por laureles, del cual vemos sólo una parte delimitada por un recorte triangular en el que ahora identificamos como telón. Mira de reojo al ojo de la luna, se esconde de ella, que parece buscarlo sin haberse posado todavía en él. La luna ya no es una luna sino un agujero en el telón oscuro a través del cual un ojo busca inquisitivamente al ángel de la certeza, las respuestas a sus preguntas. La mirada que ilumina quiere saberlo todo, se abre paso en la oscuridad y mira literalmente a través de ella. Así como el Lucifer de Doré es expulsado del paraíso por su sed de conocimiento, la ambición moderna por conocerlo todo y su endiosamiento de la razón amenazan los resquicios de la espiritualidad. Sólo que aquí la oscuridad no es el castigo al que es destinado el ángel, sino su refugio. La profundidad del mar, el cielo nocturno, lo que no tiene límites ni luces, lo que no se puede ver, constituyen la trinchera de lo que escapa a la razón. Del mismo modo las fantasmagorías, la imaginería del terror, el mundo de las sombras, son para el sujeto moderno los lugares del miedo pero también de amparo cuando la realidad se torna más aterradora que la ficción.

Referencias

Argan, G. C. (1976) Clásico y romántico. En: *El arte moderno. 1770-1970*. Fernando Torres-Editor

Atlas Obscura (s. f.) *Étienne-Gaspard Robertson's Tomb.* https://www.atlasobscura.com/places/etienne-gaspard-robertson-tomb-paris

Biallostocki, J. (1973) Los temas de encuadre y las imágenes arquetipo. En: *Estilo e iconografía. Contribución a una ciencia de las artes*. Barral editores.

Brooker, J. & C (2000) *Lanterns at the Fairground*. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=dkLej198W-I

Crary, J. (2016) La modernidad y el problema del observador. En: *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*. CENDEAC

Herrero, M (2021) *Las fantasmagorías de Robertson y los orígenes del cine* [Entrevista]. El Café De La Lluvia. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=R1v2ynWYKEE

Lorenzo Hernández, M. (2015) *La Luz como espectáculo: una historia de la Linterna Mágica*. Universidad Politécnica de Valencia (UPV). Youtube https://www.youtube.com/watch?v=Qtz12WnDir8

Milton, J. (1667). *El paraíso perdido*. Biblioteca Virtual Universal. https://biblioteca.org.ar/libros/656292.pdf

Shakespeare, W. (1606), *La tragedia de Macbeth*. Biblioteca Virtual Universal. https://biblioteca.org.ar/libros/133661.pdf

UN PAÍS HECHO DE CIELO, ÁRBOLES Y NUBES
La mirada del arte nacional a través de la representación de la naturaleza en tres paisajes de Prilidiano Pueyrredón

Virginia Agretti - Fabiana di Luca
Universidad Nacional de La Plata - Facultad de Artes

Resumen

Nos proponemos un análisis visual de una selección de tres paisajes pintados en el territorio nacional por Prilidiano Pueyrredón, durante las décadas de 1850 y 1860. Las preguntas que guían el trabajo giran en torno a detectar los rasgos que definen estas obras en tanto género/subgénero y sus desbordes, identificar qué tensiones manifiestan y qué novedades aportan al panorama artístico en que se inscriben, y reflexionar acerca de cómo operan estas imágenes en la conformación de la identidad nacional a partir de sus usos y funciones. *Paisaje (Tres Bocas)*, *Capricho (Olivos, 13 de noviembre de 1858)* y *Costa del Río de la Plata*; pertenecen actualmente a la colección del Museo Nacional de Bellas Artes. Todas de pequeñas dimensiones, *Tres Bocas* y *Capricho* son acuarelas sobre papel, mientras que *Costa del Río de la Plata* está pintada al óleo sobre chapa.

Palabras clave

Paisaje, Prilidiano Pueyrredón, Arte Argentino, Romanticismo, Naturalismo.

Prilidiano Pueyrredón fue un pintor argentino de gran actividad hacia mediados del siglo XIX. Perteneciente a una familia patricia, nació en 1823 y viajó muy joven a Europa, donde se formó como ingeniero y vivió exiliado durante casi todo el período rosista (Laura Malosetti Costa, 2013), pasando también algunos años en Rio de Janeiro, donde se acercó a las artes plásticas. En 1854 regresa definitivamente a Buenos Aires y se desempeña principalmente como arquitecto e ingeniero al servicio de la obra pública, participando en la restauración y ampliación de varios monumentos, tales como la Pirámide de la Plaza de Mayo y la Casa Rosada, además de algunos proyectos urbanísticos. Las décadas de 1850 y 1860 son las de mayor producción de obras pictóricas. Si bien sus primeros trabajos importantes fueron retratos de la alta sociedad porteña, destacando el de Manuelita Rosas, su primer y más importante encargo, Pueyrredón también incursionó en otros géneros, como el desnudo y especialmente el que aquí nos interesa: el paisaje.

Para acercarnos a las imágenes, puede sernos de utilidad tener en cuenta algunos de los elementos con los que él mismo contaba al momento de enfrentarse al lienzo en blanco. Tener en cuenta, para empezar, que Pueyrredón recibió una formación aristocrática, nacional en sus primeros años, en el Colegio de la Independencia, y luego en Francia, completando su formación en la Escuela Politécnica de París, donde también había estudiado su compatriota Carlos E. Pellegrini. Es decir, el pintor recibió una formación europea, no específicamente en artes -que luego desarrollaría en el Brasil-, aunque sí accedió a consumos y prácticas vinculados a la representación visual desde la disciplina arquitectónica o ingenieril. Por otro lado, París

-que algunas décadas más tarde sería el centro neurálgico de la modernidad- tenía un lugar importante en el circuito internacional de instituciones, espacios y prácticas vinculadas a la producción y consumo de lo artístico, donde tenían lugar discusiones que definían las convenciones vigentes y la legitimación o jerarquización entre distintos tipos de imágenes.

Las primeras Academias americanas son herederas del modelo neoclasico del pintor francés Jean Louis David, que recupera los temas de representación de la antigüedad clásica bajo unos cánones vinculados a la racionalidad científica propia del ideario positivista decimonónico, preocupado por la perspectiva geométrica, las proporciones y la mímesis construida a partir de la observación directa, y siendo la pintura histórica el género de mayor jerarquía (Dawn Ades, 1990). Sin embargo, al abrirse paso el siglo XIX, el Romanticismo surge como reacción al estilo académico del arte oficial, específicamente en Francia tras la Revolución de Julio de 1830 (Stanton Catlin en Ades, 1990). Durante la estadía de Pueyrredón en París, las tensiones entre estos dos modelos y sus ideales se encuentran en plena vigencia, extendiéndose al continente americano a través de los artistas viajeros, y de los criollos formados en Europa. El contraste se hace especialmente visible en México, donde la Academia estaba plenamente consolidada y respondía al modelo clásico:

> El efecto acumulativo de la actividad de todas las categorías de viajeros cronistas de la tradición académica neoclásica fue, en primer lugar, alejarse de ella y finalmente sustituirla. Era primordialmente en el paisaje, donde las composiciones podían fundamentarse sobre el cuidadoso estudio del entorno natural mexicano, donde se podían dejar a un lado los temas clásicos mientras se observaban los límites permisibles de perspectiva, equilibrio y color (Catlin en Ades, 1990, p. 60).

Sin embargo, toda América se hace eco de las tendencias románticas, que emergen en otros lenguajes artísticos además del visual -literatura, música, teatro-; gracias al dinamismo de la producción artística en el continente, determinado por los movimientos de los artistas:

> El efecto más general de dicho legado en los artistas del Nuevo Mundo fue, claro está, sustituir el mundo ideal de la tradición neoclásica por su propio mundo natural, en todos los aspectos y elementos asequibles a la percepción humana, como objeto para su clasificación y recreación. Este proceso, de cien años de duración, fue un corolario de la gradual sustitución en Latinoamérica de las viejas formas de dominio exterior por un nuevo orden social ético y político, cuya base era la autodeterminación, tanto social como artística (Catlin en Ades, 1990, p. 60).

Además de la procedencia aristocrática, la formación técnica y el contacto con el mundo del arte europeo y sus discusiones, cabe señalar otro aspecto de la experiencia vital de Pueyrredón que se va a conjugar de manera particular en sus paisajes, y es la condición del viaje presente en su biografía. Muchos de los primeros artistas en producir obra durante la primera mitad del siglo en el Río de La Plata responden a la categoría de viajeros-cronistas (Catlin, 1990), que llegaban desde Europa al Nuevo Mundo para registrar visualmente las condiciones topográficas, naturales y sociales de tierras que les resultaban extrañas, motivados por una combinación de intereses militares, comerciales, científicos y estéticos (Ídem). Esta mirada desde el extrañamiento confronta, tal como señala Catlin (1990), con una mirada local para la cual estos paisajes, costumbres y condiciones no son extrañas sino que están totalmente naturalizados. Pueyrredón, americano formado en Europa, combina los gestos del viajero que llega y se detiene ante un paisaje, con los del nativo que se expresa desde su propio entorno,

contribuyendo a una sensibilidad nacional que, paralelamente a los procesos sociales y políticos del siglo XIX, se configura en gran medida a través de las imágenes.

Perspectiva, equilibrio y color son las preocupaciones citadas de los paisajistas impulsados por el pensamiento romántico y, en diálogo con los elementos que aparecen en las pinturas seleccionadas, serán las nociones en torno a las que organizaremos nuestro análisis.

Las obras que integran nuestro *corpus* [Figuras 1, 2 y 3] corresponden al género paisaje, al que abordan desde una perspectiva naturalista, atenta a las cualidades morfológicas y lumínicas del entorno. En el caso de *Costa del Río de la Plata*, la presencia de un gaucho anónimo, su rancho y su ganado, y algunas lavanderas recogiendo la ropa junto al río, nos permite poner la obra en diálogo con la pintura de costumbres, aunque todos los elementos se presentan integrados en la escena general, como parte del paisaje. Definitivamente, el interés principal de la pintura está en las nubes, que ocupan prácticamente tres tercios del plano total y concentran la acción: la pintura no busca registrar los hábitos del gaucho sino el fenómeno meteorológico de la tormenta ahogando los últimos rayos visibles del Sol. El otro rastro visible de presencia humana está indicado por la pequeña embarcación sobre la línea de horizonte, que se repite en *Tres Bocas* con un rol mucho más protagónico en la composición, dado por el tamaño de la figura. En este caso vemos, además, unas figuras muy pequeñas que conducen el barco. En *Capricho*, finalmente, la presencia humana es nula en cuanto a figuras, aunque detectable en la huella del camino junto a los árboles. Al reconocido retratista no le interesa en estos casos pintar personas, sino horizontes, ríos y cielos, nubes y vegetación.

El cielo. Perspectiva

Las tres obras presentan un formato apaisado donde el ancho del plano duplica prácticamente su altura, anticipando el formato de las tarjetas postales que se popularizarían hacia fines del siglo XIX, haciendo circular, entre otros temas, paisajes nacionales como los elegidos por Pueyrredón, a través de la reproducción de registros pictóricos o fotográficos. La línea de horizonte está, en todos los casos, trazada por debajo de la media horizontal, dividiendo a su vez en dos franjas horizontales la mitad inferior del cuadro. Esta distribución del espacio de representación otorga una gran importancia al horizonte, reforzado por las paralelas de los bordes superior e inferior, y especialmente al cielo que, lejos de ser un telón de fondo para una escena narrativa, ocupa la mayor parte del plano y toma un rol protagónico en la composición.

En el caso de *Paisaje (Tres Bocas)* vemos un cielo mayormente despejado, con algunas nubes pasajeras logradas con manchas aguadas de acuarela que se funden con el fondo. El cielo define el espacio: además de ocupar la mayor área en el plano, contiene al Sol, que es la fuente de luz de lo que se ve, y por lo tanto, se muestra. Define el color porque el agua, que ocupa el resto del espacio, lo refleja y copia su tonalidad y textura. Define, para el observador, el momento del día: es a través de la ubicación del Sol y de la tonalidad de las nubes que podemos interpretar que estamos ante el registro de un amanecer. Y finalmente, define el carácter emotivo de la pintura, presentándose como un inmenso a la vez que calmo espacio de posibilidad, ante los caminos en que puede desembocar el trayecto de la embarcación que, desde la izquierda, se acerca a la bifurcación del río.

Capricho (Olivos, 13 de noviembre de 1858) nos coloca ante un cielo parecido al anterior, calmo y con unas pocas nubes claras, reflejado en un curso de agua en el sector inferior del cuadro. Sin embargo, a diferencia de *Tres bocas*, aquí el cielo no domina la escena, sino que compite en el espacio con la vegetación, que ocupa, verticalmente, toda la mitad izquierda del plano, y horizontalmente el cuarto inferior, a excepción del delgado y zigzagueante sendero acuático que se pierde en el horizonte. De todos modos, el papel compositivo del cielo es fundamental, ya que equilibra -como desarrollaremos más adelante- el peso visual de la imagen; a la vez que señala, como en el caso anterior, un espacio que se abre indefinido más allá del grupo puntual de árboles. Reforzando este sentido de indefinición, podemos detectar el uso de la

perspectiva atmosférica en las figuras cercanas a la línea de horizonte. Donde el cielo entra en contacto con el suelo, las figuras, además de aparecer mucho más pequeñas que las que se sitúan más cercanas al observador, se presentan como manchas aguadas de acuarela, sin detalles ni contornos nítidos. Si bien puede trazarse un recorrido visual siguiendo el arroyo hacia el horizonte, la imagen no es narrativa, no cuenta un episodio ni tampoco se apresura en capturar un presente escurridizo, sino que registra y propone un momento prolongado de contemplación. Así como la materialidad se mezcla con el agua, cielo y tierra se funden en una proyección sin tiempo.

El cielo de *Costa del Río de la Plata*, por otro lado, está muy lejos de la calma. Ocupando la mayor parte de la composición, y cubierto a su vez en su mayor parte por nubes cargadas de lluvia y óleo, este cielo sí es escenario de un episodio: la formación de una tormenta inminente. El cielo articula toda la escena, la única sección sin nubes coincide con el eje axial del plano, desde allí hacia abajo unas pequeñas embarcaciones se acercan al eje que, al cruzarse con la línea de horizonte, define el punto de fuga en torno al cual está planteada la perspectiva de la composición, que es el reflejo en el agua de ese hueco despejado. Desde allí, como en una partida de *ping pong*, los elementos de la escena se van alternando [Figura 1] para aparecer a uno y otro lado desde el centro hacia los laterales, de manera que sin importar desde dónde demos iniciemos el recorrido visual del cuadro, todo nos conduce al ojo de la tormenta. Este núcleo visual y narrativo ejerce una fuerza centrípeta lograda a través de la configuración racional de la composición, familiar a la formación técnica del artista, y a la herencia de las convenciones del academicismo europeo, mediante la cual, señala S. Catlin (1990) "la racionalidad del arte queda incorporada a la estructura creativa latinoamericana" (p. 59).

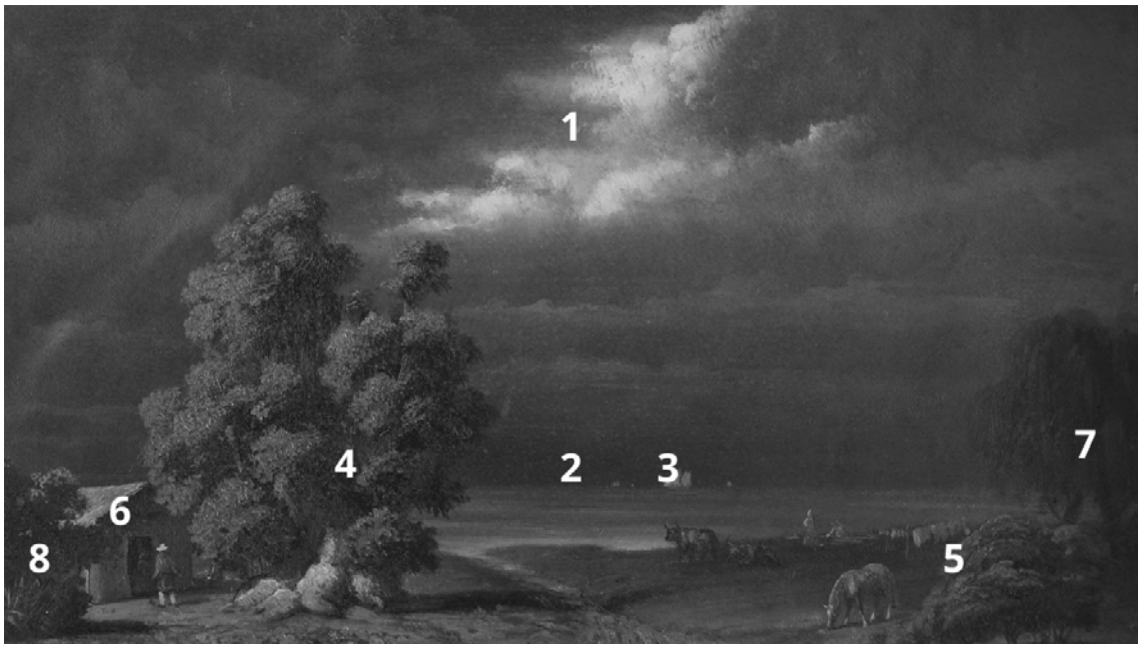


Figura 1. Edición digital de la autora, 2024, a partir de reproducción de la web de MNBA.

En los tres paisajes de Pueyrredón se reconocen aspectos que se pueden asociar a una tradición de representación positivista; tales como la organización del espacio mediante la perspectiva matemática, la mímesis en las formas lograda a través de la observación directa, la armonía compositiva resultado del equilibrio entre pesos visuales y aún cierto predominio del dibujo por sobre la mancha, integrados bajo un punto de vista único de un observador presuntamente objetivo. Sin embargo, la presencia de arquitectura y de figuras humanas es casi nula, las escenas no remiten a ningún pasado antiguo ni es posible aislar completamente las figuras del fondo sino que, por el contrario, la noción de paisaje las engloba como un todo integrado. La

importancia de la naturaleza, la vigorosidad de los colores, el uso de la mancha y el estudio de la luz natural se acercan más a las tendencias románticas, especialmente teniendo en cuenta el clima profundamente emotivo generado por las obras, que proponen más un estado reflexivo de contemplación que una lectura narrativa de orden racional.

Los árboles. Equilibrio

A lo largo de la serie podemos reconocer la importancia de la presencia de los árboles, a los que se destina un espacio relevante en cuanto a dimensiones relativas -en *Tres Bocas* el tamaño es menos impactante que en las otras obras, pero sigue siendo la figura más grande de la composición-, en su detallado tratamiento y en su posición en el plano, que en todos los casos se trata, principalmente, del cuadrante izquierdo. Los árboles de los paisajes de Pueyrredón tienen asignado, a nivel compositivo, el rol de equilibrar el peso visual. Mientras la acción de las obras, por poco narrativas que sean, transcurren en el sector derecho (amanecer, navegación, tormenta) y se llevan nuestra mirada más allá de los límites del cuadro, los árboles se mantienen quietos, tranquilos, impasibles, ofreciendo al ojo un resguardo firme, ajenos al movimiento del agua y al cambio de luz, pero manteniendo con ellos la relación precisa para lograr una composición racional y armónica.

En *Tres Bocas*, los grupos vegetales son los totales responsables de la organización del espacio. Señalan el horizonte, la perspectiva, la dirección del agua y las tres bocas a las que refiere el título, unión del actual Río Sarmiento con los arroyos Santa Rosa y Abra Vieja. Al ser el agua puro reflejo del cielo, la línea de horizonte se pierde, es visible porque está trazada pero son las manchas de vegetación las que determinan el límite de contacto entre el cielo y la tierra, aunque por momentos parecen ellas también, es su materialidad transparente y aguada, un reflejo de las nubes que se esfuman hacia el Sol. El enorme peso compositivo que genera el Sol como fuente lumínica, punto de fuga y figura pregnante (esta pregnancia es en gran parte intelectiva: sabemos que el Sol es redondo y eso nos permite percibir el círculo que guía al pincel) es compensado a la izquierda del plano por el conjunto de la embarcación y las matas verdosas junto a ella, e incluso las nubes bajas horizontales y el horizonte vegetal que se extienden detrás. Centrando la atención en los árboles que están junto a la nave, podemos detectar que, sin dejar de ser manchas, son los que presentan, además de mayor tamaño entre todas las figuras, mayor definición y saturación de todos los grupos vegetales, indicando su cercanía al observador, generando contraste con la embarcación -que de otro modo se perdería por su coincidencia cromática con el fondo-, pero sobre todo, balanceando el peso visual de la composición y completando, en diálogo con el Sol, la direccionalidad de la misma, ascendente de izquierda a derecha.

Costa del Río de la Plata y *Capricho* comparten la imagen del ombú como figura de importante peso compositivo pero también simbólico, como exponente de la flora autóctona. En el caso de *Costa del Río de La Plata* el árbol tiene casi tanto protagonismo como la tormenta: si bien integra el conjunto costumbrista del paisaje junto con el gaucho, las lavanderas, el rancho, los animales y el resto de las especies vegetales, también representativas de la geografía local -sauce, ágave, espinillo - es el gigante vegetal el que destaca inmediatamente por su tamaño, su tratamiento naturalista y por la iluminación que recibe desde el segmento despejado del cielo. La organización general de la composición es similar a la de *Tres Bocas*, siendo el ombú el encargado de balancear la fuerza ejercida sobre la mirada por la tormenta en ciernes: el ojo busca irse del cuadro y los árboles lo devuelven a la tierra. *Capricho* redobla la apuesta en torno al ombú, no se trata en este paisaje de un gran árbol sino de un conjunto de ellos, que pueden leerse como una unidad altamente densa: follaje, pasto, mancha, color y sombras ocupan casi la totalidad de la mitad izquierda del plano sin dejarnos ver el horizonte, en claro contraste con el sector derecho que, despejado y en una clave lumínica alta, es atravesado por un arroyo que prolonga verticalmente el color del cielo y otorga movimiento a la composición.

Las nubes. Luz y color

La luz y el color son quizás dos de los elementos del lenguaje visual predilectos para el paisaje, especialmente en aquellas obras que, como las que conforman nuestro *corpus*, son ejecutadas a partir de la observación directa al aire libre. El Sol es, naturalmente, la fuente lumínica absoluta de estas escenas, pero son el tinte y tratamiento del cielo y especialmente, de las nubes, indicadores clave para acceder a la información y la carga expresiva que la luz aporta a la composición. Cada una de las pinturas seleccionadas presenta un planteo particular del conjunto celeste, donde las nubes desempeñan un rol determinado en el que vale la pena detenerse.

Como señalamos anteriormente, el cielo de *Tres Bocas* se refleja en el agua; del mismo modo podemos pensar las nubes y la vegetación como reflejo mutuo, como componentes equivalentes en el balance compositivo pero también es sus cualidades plásticas: a excepción de la mata verde de la izquierda que, com ya vimos, contiene a la embarcación, el resto de los grupos vegetales bien podrían entenderse como nubes, ya que se distinguen por el nivel de detalle y por su posición sobre la línea de horizonte, pero comparten con ellas las cualidades de mancha, tinte y luminosidad. La función de las nubes en *Capricho* es semejante a la de *Tres Bocas* en su diálogo con la vegetación: interrumpen la homogeneidad celeste para compensar el peso visual que genera la mata densa de árboles a la izquierda. Es desde el punto de vista lumínico que aportan información: la uniformidad en su textura, tamaño, forma y distribución, y especialmente su valor, muy cercano al blanco, indican que vemos un momento del día en que el Sol -que no aparece en el cuadro- ilumina el campo con intensidad y desde una distancia que le permite gran amplitud: posiblemente en las horas cercanas al mediodía en un día cálido. Sabemos que el Sol está por encima de lo que vemos porque el valor de la zona superior de las nubes es más alto que el de su base. Un procedimiento similar pero a la inversa nos indica, si regresamos a *Tres Bocas*, que el paisaje ante nuestros ojos registra un amanecer: un Sol débil pero presente -es esa debilidad la que nos posibilita, a nosotres y al artista, verlo directamente- alcanza con su luz sólo las nubes cercanas a él, mientras que en las más lejanas apenas amarillea sus bordes inferiores. La materialidad de la acuarela y el procedimiento del apunte al aire libre dan como resultado un paisaje en algunos sectores apenas planteado como boceto, pero que con un puñado de recursos visuales precisos - como la incidencia de la luz del Sol en las nubes- logra dar cuenta de un momento puntual del día registrado a través de la observación directa.

Las nubes de *Costa del Río de La Plata* son indudablemente las protagonistas de la escena. Una vez más, a través de su reacción ante la luz tenemos acceso al episodio: una gran tormenta que oscurece el cielo, cerrando el paso de la luz del Sol en un avance progresivo desde el horizonte (¡y más allá!) hasta el observador, denotado en las franjas horizontales que descienden en valor a medida que descienden en el plano. Se trata de un cuadro al óleo; por lo que podemos inferir que, si bien puede estar basado en apuntes del natural, y en estudios específicos sobre el comportamiento de las nubes, es una construcción de estudio o cuanto menos posterior a la tormenta, si es que no es ella misma una ficción, imaginada para la pintura a partir de la observación de otras tormentas. El paisaje es un dispositivo que requiere tiempo y distancia, que implica la observación del entorno pero también la composición de la imagen, una operación a la vez sensible y racional.

Costa del Río de La Plata no busca tanto registrar un momento del día, como sí podríamos considerar a primera vista en las acuarelas, sino construir un clima emotivo a partir de un fenómeno de la naturaleza, que se condensa, como el agua, en la oscuridad de las nubes, y en el ojo luminoso del cielo que está próximo a cerrarse por completo. El carácter sublime de la tormenta en ciernes se refuerza por la pequeñez de las pocas figuras de la escena, especialmente las humanas, que adoptan distintas actitudes frente a lo que no se puede controlar: las lavanderas se apresuran a terminar su tarea y el gaucho se pone a resguardo mientras observa el cielo en movimiento.

Acerca de la obra de otro gran pintor del paisaje americano, el artista viajero Johann Moritz Rugendas, Catlin (1990) propone una reflexión que podemos poner en diálogo con la obra de Pueyrredón, al señalar que el conjunto:

> trasciende su función documental, pues supone un primer puente entre el dato y el arte expresivo (...) es la manifestación de una visión personal consistente, de la forma en que el artista observa sus objetos, más que un testimonio literal de lo que ha visto, por esencial que sea la verdad objetiva para la perspectiva científica y la misión artística. (p. 52)

Una lectura desde las categorías europeas de lo sublime y lo pintoresco nos permite reconocer en Pueyrredón una mirada propia y local, que navega libremente entre estas dos esferas, así como también entre los ideales académicos y románticos, llegando a una imagen totalmente personal y profundamente nacional. Lo pintoresco son el gaucho y el rancho, sus usos y costumbres, los barcos y los caminos, hay una mirada desde la otredad que constituye al pintor -de familia patricia y formado en el extranjero- pero no es la ajenidad exotizante del viajero cronista sino un reconocimiento del otro como parte del propio hábitat. Lo sublime no es una iglesia medieval en ruinas ni un volcán alpino en erupción, es la tormenta que de un momento a otro puede volver noche el día y detener toda tarea, son la inmensidad del horizonte pampeano y del Río de La Plata.

En plena antesala a la consolidación de un sistema nacional de las artes organizado e institucionalizado, Pueyrredón introduce con sus obras unos planteos modernos, especialmente en sus paisajes, donde se permite mayor libertad pictórica que en los retratos a comisión. «La capacidad para valorar el paisaje se había convertido en Europa, en la segunda mitad del siglo XVIII, en una de las características de la gente de gusto cultivado, que se enfrentaba a él dibujándolo, describiéndolo o simplemente mirándolo» (Catlin, 1990, p. 74). En el propio gesto de detenerse ante el paisaje natural y trasladarlo a una obra pictórica para que el público también pueda detenerse ante su visión, el pintor conjuga la herencia de la mirada investigadora de los pintores viajeros con una conciencia del propio tiempo acerca del hacer artístico. La importancia del paisaje, que hacia fines de siglo emerge finalmente como género en sí mismo, y el despliegue de los recursos pictóricos, en una contemporaneidad en la que el lenguaje plástico gana cada vez mayor autonomía, hacen del Pueyrredón paisajista un pintor moderno. La selección de los espacios y acciones que representa y la sensibilidad desde la que posiciona su mirada, en tanto el paisaje como dispositivo no registra objetivamente los lugares sino que los produce, hacen del Pueyrredón artista una figura de relevancia en la configuración de un imaginario social que se inscribe en el proceso de construcción del ideario nacional de la República Argentina.

1.

Paisaje (Tres Bocas)

Pueyrredón, Prilidiano

ca. 1870

Acuarela sobre papel

19 x 29,7 cm

Colección MNBA.

Adquisición Ministerio de Justicia e Instrucción Pública a Carmen Rezábal, 1938

2.

Capricho (Olivos, 13 de noviembre de 1858)

Pueyrredón, Prilidiano

1858

Acuarela sobre papel

13 x 22 cm

Colección MNBA

Adquisición Ministerio de Justicia e Instrucción Pública a Carmen Rezábal, 1938

3.

Costa del Río de la Plata

Pueyrredón, Prilidiano

ca. 1870

Óleosobre chapa

18 x 30 cm. - Marco: 32 x 45 x 4 x 8 cm.

Colección MNBA

Donación Antonio Santamarina y Lola Acosta de Santamarina (en completa conformidad con sus hijos), 1955

Referencias

Ades, D. (Dir.) Arte En Iberoamérica. 1820-1980. Madrid, Turner, 1990. cap. 1 a 3. Stanton, C. Cap. 3. i "El Artista Viajero-Cronista y La Tradición Empírica En El Arte Latinoamericano posterior a la Independencia". Pp. 41-61. Cap. 3. ii. "La Naturaleza, La Ciencia, Lo Pintoresco". Pp. 63-99

Malosetti Costa, L. (2013) El siglo XIX. En AA.VV 200 años de pintura argentina, vol. 1, Buenos Aires: Banco Hipotecario.

Munilla Lacasa, M. L. (1999) Cap. II. "Siglo XIX: 1810-1870". En: Burucúa, J. E. (Dir.) Nueva Historia Argentina. Arte, Sociedad Y Política. Buenos Aires: Sudamericana. Pp.106-138.

EL CANON ENTRE LOS YUYOS: PAISAJISMO Y ESCULTURA CLÁSICA EN LAS ESTANCIAS ARGENTINAS DEL SIGLO XIX

Tomás Darío Riveros - Fabiana di Luca
Universidad de La Plata. Facultad de Artes

Resumen

Este trabajo pretende ensayar algunas preguntas e hipótesis en torno a los jardines de estancia de finales del siglo XIX, el lugar de la escultura, las réplicas de obras clásicas dentro de estos dispositivos paisajísticos y su vinculación con el entorno, el paisaje natural y con proyectos políticos e ideológicos. Tomaremos como caso de estudio la Venus del Arroyo, una reproducción tamaño natural de la Venus de Milo instalada en las aguas del arroyo Conchitas junto a las vías del ferrocarril Gral Roca. La escultura formó parte de la decoración de los jardines paisajísticos del establecimiento Las Hormigas, una importante estancia fundada en 1900 en la ciudad de Plátanos, provincia de Buenos Aires. La réplica permaneció emplazada durante varias décadas en el sitio convirtiéndose en una marca identitaria y una de las imágenes más recordadas por la población local.

Intentaremos comprender este artefacto en su entorno de funcionamiento específico, como parte del paisaje de diseño, atendiendo sus implicancias ideológicas y discursivas, articulado a un clima de época y un proyecto más amplio. Por último, indagaremos acerca de cómo este implante cultural, devino en diferentes procesos de agenciamiento local.

Palabras clave

Estancias, paisajismo, territorio, escultura, Venus de Milo.

1- Los Ayerza y la estancia Las Hormigas.

Plátanos está ubicada en la zona sur del conurbano bonaerense. Forma parte del partido de Berazategui, autonomizado de Quilmes desde 1960. Hacia el año 1900, allí funcionó el establecimiento Las Hormigas, una importante estancia y haras especialmente destacada por ser referente a nivel país en la cría de ganado equino de raza árabe. La residencia contaba con una importante parquización que incluía numerosas especies exóticas de plantas y animales, la creación de lagos artificiales, pasajes y caminos, fuentes, copones, pérgolas y el emplazamiento de piezas escultóricas[Fig.1]. De todas ellas, la más recordada y admirada por los vecinos fue la Venus del Arroyo, una copia de tamaño natural de la Venus de Milo griega, que fue ubicada en las aguas del arroyo Conchitas, en ese entonces navegable, donde permaneció por 68 años formando parte del paisaje cultural de la zona.[Fig.2]

La finca fue propiedad del hacendado Alfonso Ayerza (1862-1942), de estrecha filiación con la familia Iraola-Jacobé. Según Rodolfo Cabral (2007), ingeniero e investigador local, en 1887 el recién casado Alfonso Ayerza compró a la familia Godoy unas 140 hectáreas para su nuevo proyecto, el haras y estancia Las Hormigas. Ayerza pensaba levantar una gran propiedad en la zona con dos funciones principales: crear un establecimiento que sirviera para la cría de animales y como casa de veraneo y de descanso en los fines de semana.

Don Gregorio es una fuente abundante de información sobre la historia local. El libro fue escrito por la investigadora Ana Maria D6e Mena (2000) y trata la biografía de Don Gregorio Serventi, último mayordomo de la estancia y experto criador de caballos al servicio de Alfonso Ayerza. Allí se habla de las características de la propiedad previas a la parquización, destacando la gran cantidad de especies de animales y plantas autóctonas junto a la superabundancia de hormigueros -que le dieron nombre al establecimiento- atravesados por el arroyo Conchitas, que constituían el paisaje natural de antaño. La construcción de Las Hormigas y su parquización, concluyeron en 1890, aunque en años posteriores se hicieron algunas modificaciones y se agregaron servicios y edificios al predio. Sabemos que la parte arquitectónica del proyecto -la casona principal- fue proyectada por el montevideano Joaquín Mariano Belgrano (1854-1901), de formación francesa en arquitectura, geología y mineralogía.

La autoría de la parquización de los jardines de la estancia todavía es una incógnita. En su trabajo, De Mena (2000) recoge fuentes locales que conocieron el funcionamiento de la finca, atribuyendo el trabajo de planificación, diseño y ejecución de la totalidad del proyecto al propietario, Alfonso Ayerza. Esta teoría que se replica en otras fuentes, se apoya en el perfil dinámico y los vastos conocimientos del hacendado. No obstante, consideramos esta hipótesis débil, ya que la complejidad de estos proyectos hubiera demandado el trabajo de profesionales con antecedentes y calificados. Sabemos que existe una entrevista realizada al arquitecto Alejandro Bustillo[1] -yerno de Alfonso Ayerza- donde este menciona que su suegro contrató a un francés para este trabajo, aunque no se menciona el nombre del paisajista.

2 - Escultura, paisajismo y proyecto de nación moderna

En la argentina de finales del siglo XIX, eran varios los profesionales dedicados al paisajismo que trabajaron en diferentes proyectos para las propiedades de las familias de aristócratas urbanos y rurales. El más destacado, no sólo por su prolífica labor sino por su carácter referente y fundacional, fue el botánico francés Charles Thays (1849-1934), director del área de espacios públicos, creador del jardín botánico de la ciudad de Buenos Aires y proyectista del Parque Nacional de Iguazú, entre otras numerosas obras.

El paisajismo es un área disciplinar amplia, entendida como la modificación y transformación de los entornos naturales a partir del diseño, siguiendo tanto intereses estéticos como prácticos. Se trata de un campo donde intervienen saberes y técnicas provenientes de diferentes áreas de conocimiento, desde la arquitectura, el arte, el diseño, la botánica, la biología, la agrimensura y la ingeniería, con una extensa historia de desarrollo que se remonta hasta la antigüedad. En el siglo XIX, con el crecimiento y la modernización de las ciudades, los jardines de diseño fueron un referente crucial para la planificación del espacio público y el entorno urbano. El pensamiento de Thays configura una serie de bases fundamentales para poder aproximarse al sentido y la función de la diagramación del paisaje de diseño, tanto en su dimensión pública como privada:

«(...) el arte más o menos desarrollado que rige su utilización para reproducir en los límites de lo posible, ciertos aspectos de la naturaleza; en una palabra, el gusto para los jardines (...) es una de las más caracterizadas expresiones del grado de civilización alcanzada por una nación» (Charles Thays en Sonia Berjman, 2002 - pp 199)

¿Qué aspectos contextuales y sociales debemos tener en cuenta para comprender el paisaje de diseño hacia finales del siglo XIX en nuestro país? ¿Cuáles fueron sus implicancias y relaciones con el desarrollo y la expansión de discursos visuales y proyectos políticos? ¿Cuál es el lugar que le corresponde a las imágenes canónicas de la escultura clásica en los dispositivos paisajísticos en la Argentina?

Sería necesario ahondar sobre los ámbitos de circulación, usos y funciones de las reproducciones del arte clásico, además de las valoraciones y recepciones de estas estéticas para entenderlas

1 Entrevista a Alejandro Bustillo: https://elquilmero.blogspot.com/2009/09/alejandro-bustillo.html

integradas al ideario y a determinadas prácticas visuales de la época. Marina Gallipoli (2018) explica que en Argentina, durante la hegemonía del pensamiento de la llamada generación del 80 se desarrolla un proyecto civilizatorio con el interés de sentar las bases para un arte nacional y moderno. Para esto surgen propuestas didácticas orientadas a la formación del gusto del público gracias al acercamiento a formas "elevadas" de arte y cultura en las instituciones y en los espacios públicos. La valoración de las formas del arte clásico de la época se articuló con proyectos y discursos institucionales. También es necesario recuperar el rol de la crítica, que se expresaba desde diversas publicaciones periodísticas, textos literarios, poesía y colecciones de editoriales dentro del ambiente cultural, estaba orientado a un público mayormente urbano y de clase media alta. Maria Claudia Ale (2017) toma fragmentos de novelas, editoriales, críticas y reseñas de obras clásicas como la Venus de Milo y la Victoria de Samotracia para comprender la interpretación de la época:

«(...) serenidad y majestuosidad. La primera -La venus de Milo- es considerada un descanso para los sentidos (...)» (Juan Heller en Ale, 2017 - pp20).

Resulta interesante pensar en cómo estas publicaciones indujeron sentidos en el público de la época, posibles lecturas, actitudes y posiciones respecto del arte clásico. Ale (2017) determina que la circulación de la escultura griega en nuestro país desde los primeros años del siglo XX, estuvo dirigida a fines educativos dentro de las academias, a la construcción de significados para espectadores y contribuir a la formación de un modelo de destreza física, belleza y educación integral del ciudadano. La presencia de reproducciones de esculturas clásicas como la Venus de Milo en los parques de estancias, jardines públicos de plazas y en fincas privadas, debe intentar comprenderse dentro de este clima cultural.

En lo que atañe al diseño de paisajes, Maria Victoria Valenzuela (2006) define algunos principios para su estudio en nuestro país. Considerando la vigencia y continuidad de las ideas enunciadas por Thays, la autora sostiene que es factible concebir la modificación y el diseño del paisaje como una manera de pensar e intervenir sobre la sociedad. Para ella «el paisajismo lleva incorporado la cosmovisión de un pueblo, su idiosincrasia, su identidad o la falta de ella. Es un emergente cultural que acompaña al pensamiento nacional.» (Valenzuela, 2006 - pp 45). Así el diseño de paisajes de finales del siglo XIX en nuestro país puede pensarse como atravesado por la cosmovisión y la identidad de un sector de la población, siendo una construcción cultural relevante para entender el proyecto nacional de este periodo.

Surge en este punto la pregunta por el paisajismo argentino en tanto expresión de una identidad propia. Según la autora, desde finales del siglo XIX y entrado el nuevo siglo, el paisajismo continuó reproduciendo la tendencia que marcaba todos sus destinos desde los inicios: la de la escuela francesa importada por Thays. Para Valenzuela (2006) la estructura social argentina estaba dominada por amplios sectores de la oligarquía agraria, que prefirió replicar las formas europeas intentando modelar a Buenos Aires -y por extensión el resto del país- siguiendo prescriptivamente las formas de la escuela francesa, considerando a la Paris moderna como un referente cultural central y sometiendo a la negación el carácter mestizo y complejo de la sociedad argentina. Esta receptividad de las formas y estéticas importadas, se hace evidente en la diagramación de los espacios públicos y en los jardines parque privados de las familias de la oligarquía como la estancia Las Hormigas.

Con todo esto, sostenemos que es posible establecer una articulación entre el desarrollo del diseño de paisaje a nivel local -embebido por las concepciones fundantes del francés Thays- con la proliferación y circulación de las imágenes canónicas del arte clásico europeo en diferentes ámbitos y espacios de orden público y privado.

3- La Venus del Arroyo y el dispositivo paisajístico.

Alfonso Ayerza mandó a instalar dos lagunas artificiales aprovechando las excavaciones del terraplén del ferrocarril. En el interior de las aguas se plantaron especies de plantas acuáticas

y se trajeron ejemplares de cisnes. En su interior dejó un pequeño islote y el perímetro de las aguas fueron rodeadas por caminos decorados con coronas de novia, plátanos y eucaliptos. En los alrededores fueron plantados otros ejemplares exóticos para la zona como cedros, araucarias, pinos y cipreses.

El recorrido del camino principal del jardín nacía en las inmediaciones de la estación de tren, bordeando las lagunas, atravesando lo que actualmente es el predio de la pileta de empleados del sindicato de la industria de la alimentación (STIA). El siguiente punto del recorrido era la vieja residencia de Godoy -antiguo propietario de las tierras-. El camino terminaba en la entrada principal de la casona principal. En esa avenida se emplazaron numerosas esculturas y en las inmediaciones de la casona se instaló una gran piscina, también con estatuas y pérgolas.

La reproducción de la Venus de Milo, instalada en las aguas del arroyo fue uno de los puntos más destacados de ese gran dispositivo paisajístico. ¿Qué serie de significados y prácticas sociales y visuales estuvieron asociadas a este artefacto? ¿Qué importancia tiene la imagen de la Venus de Milo para desarrollar un discurso y una narrativa visual desde la diagramación del paisaje?

Gallipoli (2018) menciona en su trabajo, la producción y la circulación de copias de esculturas modernas y clásicas dentro de una amplia red de comercio global. Según la autora, hacia finales del siglo XIX en Francia y el resto de Europa surgieron numerosos talleres que se dedicaban a elaborar estas reproducciones -en yeso y otros materiales- debido al impulso de un circuito comercial que hizo aumentar la demanda mundial. La tesis de Gallipoli (2018) se centra en el descubrimiento moderno de la Victoria de Samotracia (Siglo II A.C.) y el interés del Louvre por consagrarla narrativamente como una obra maestra y su reproducción en calcos con destino comercial. En su trabajo se menciona el caso de La Venus de Milo, que corrió una suerte bastante similar desde el momento de su descubrimiento, convirtiéndose en una imagen insignia del canon artístico occidental.

La vida objetual de estas reproducciones, sus usos y funciones, itinerarios y tránsitos, debe ser comprendida en un contexto de creciente mercantilización, industrialización y de la voluntad de actores de poder que procuraban la conformación de un proyecto pedagógico para un sistema de artes en los países recientemente integrados al circuito comercial y político global. Como sabemos, la Venus del Arroyo es una réplica de la pieza original conservada en el Museo del Louvre en París, creada en la Grecia clásica, ejecutada en mármol. Debemos preguntarnos cuáles fueron las condiciones de circulación y reproducción de esta imagen.

Desde su hallazgo moderno una de las mayores preocupaciones del estado francés fue hacerla parte de un programa de propaganda visual, lo que a la larga la volvió muy célebre e icónica, junto a otras obras clásicas descubiertas en el transcurso del siglo, como la ya mencionada Victoria de Samotracia. A lo largo de los años la escultura pasó por una serie de restauraciones que modificaron su fisonomía. La necesidad del gobierno francés de ostentar, visibilizar y hacer circular en espacios públicos e institucionales, reproducciones de esculturas marcadas como obras insignia del arte clásico motivó un gran crecimiento del mercado de copias hacia finales del siglo XIX, de manera que las fundidoras y los talleres dedicados a la elaboración de calcos de yeso cobraron gran protagonismo debido a las demandas de universidades, academias, museos e individuos privados, en un circuito comercial de escala global.

En Argentina, Eduardo Schiaffino (1858-1935) tuvo un rol protagonista como gestor en la orientación del gusto del público fomentando el contacto con formas canónicas de arte, siendo además responsable de la selección y compra de calcos para el Museo Nacional de Bellas Artes a principios del siglo XX encargados al Louvre. Durante el centenario de la patria -década de 1910-, la circulación de estas imágenes estaba directamente relacionada con los proyectos de enseñanza desarrollados desde el sistema de artes nacional. Ale (2017), analiza la relación de la generación del centenario con el arte clásico y con el desnudo helénico. La autora habla del incremento de la presencia de esculturas griegas en instituciones y en ámbitos públicos y privados entre las décadas de 1910 y 1930, en relación directa con los proyectos pedagógicos

que privilegiaban el acercamiento del pueblo a expresiones estéticas canónicas como forma de progreso. Según Ale (2017), «la generación del centenario tuvo además de su arraigo en la propia región, una mirada universal que le permitió rescatar la cultura clásica en función de sus intereses y preocupaciones propios.» (Ale, 2017 - pp 20).

Respecto a la fabricación y venta de calcos de obras clásicas, Patricia S Favre (2015) destaca el rol de fundidoras de hierro como Val d'Osne y su nexo con el mercado Argentino. Esta compañía, con licencia del Louvre, fue oferente de reproducciones de trabajos escultóricos de artistas modernos además de todo tipo de piezas artísticas, decorativas y mobiliario para proyectos urbanísticos y arquitectónicos, parquización de espacios públicos y privados en materiales como bronce, hierro, mármol y cemento. «La Fundición Val d'Osne (...) contaba con un copioso conjunto de copias de obras célebres que eran promocionadas a través de sus catálogos con referencias de sus orígenes, datación o lugar de exhibición como "Venus de Milo, antigüedad del Museo del Louvre", "Moisés de Miguel Ángel", "Apolo del Belvedere, Museo del Vaticano" o "Diana cazadora de Versalles".» (Favre, 2015 - pp 27)

Entonces, ¿Qué sentidos y funciones se desprenden de estos artefactos en su lugar de emplazamiento? Respecto a las valoraciones de las copias, Gallipoli (2018) pone de relieve la relación entre la copia y el original; el contacto físico que una vez tuvo el material del calco -sea cemento, hierro, bronce o yeso- con el corpus original. Esto le confiere una autenticidad y un valor específico de la réplica, que de alguna manera restituye una fracción del carácter aurático -en términos benjaminianos- de la obra de arte original. De esta forma, la Venus del arroyo de Plátanos tomaría este valor especial por la presunción de ser cuerpo proveniente de un primer cuerpo; una materia secundaria, tocada por la materia original de un objeto consagrado como universalmente bello. Según la autora, es precisamente esta la manera en la que se construye un canon; no sólo desde el objeto original, sino principalmente desde las representaciones y reproducciones que de esta se realizan y su circulación en diferentes ámbitos para su legitimación. (Gallipoli, 2018)

4- El canon entre los yuyos

Hacia 1912, poco tiempo después de su emplazamiento, la escultura fue fotografiada por un anónimo. La imagen fue publicada en el semanario porteño Caras y Caretas como parte de una sección llamada Portfolio de Curiosidades acompañada de un breve texto en referencia a los encantos pintorescos del arroyo y los jardines de la estancia[2]. [Fig.3] Con el tiempo, la Venus se convirtió en la parte más concurrida y recordada de todo ese trazado y en uno de los mayores emblemas de la entonces joven comunidad platanense.

Son muchas las familias y vecinos de la ciudad que recuerdan pasar tardes enteras en las aguas del arroyo junto a la estatua para refrescarse durante el verano, los paseos en bote hasta la costa del río y la pesca recreativa en los años en que las aguas todavía eran limpias. Esta escultura -a diferencia del resto- no fue rodeada de especies de flores exóticas ni por espejos de agua artificial. La Venus fue emplazada para ser observada emergiendo desde la espesura de árboles naturales de la zona desde el paso del tren; al interior de aguas navegables, de fácil acceso, frecuentadas por los pobladores de la ciudad para actividades de pesca y recreación. Aquel sector del arroyo Conchitas fue una fracción de territorio que permaneció indemne a las intervenciones más profundas del paisaje. Es principalmente por esto que la presencia de la Venus nos resulta interesante: Una de las piezas más representativas la narrativa estética occidental situada en un joven y pequeño pueblo rural al sur de la cosmopolita Buenos Aires, dentro de las aguas de un arroyo amarronado, rodeada de barro, yuyos, acompañada por coros de grillos y sapos.

Las aguas embarradas, la biodiversidad del entorno, la frondosidad y la desmesura del suelo del humedal, pueden pensarse como un contrapunto que tensiona con la imagen del modelo

2 Archivo Caras y Caretas: https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/results?d=date&d=1912-03-30&d=1912-03-30&g=e&g=i&p=0~1~3963057~0~0

ideológico de belleza racional, límpido y aséptico al que se asocia la figura de la Venus de Milo; más aún frente al resto de las piezas escultóricas del jardín, instaladas respetando los arquetipos paisajísticos franceses, junto a especies importadas de flores y animales. A este respecto, resulta pertinente la interrogante: ¿Podríamos decir que en la modificación del entorno siguiendo estos modelos de los países centrales, subyace un intento de negación y ocultamiento, superponiendo la armonía y el orden de los jardines franceses al carácter indómito y desmesurado de la pampa húmeda?.

Desde los años 40, se produjo el paulatino retiro de la familia Ayerza-Bustillo, tras el fallecimiento de Alfonso. La localidad comenzó a crecer en población a un ritmo acelerado. Los parques y jardines totalmente removidos y loteados para la urbanización de la zona. La fábrica textil que se instaló en los alrededores de la casona generó un gran número de puestos de trabajo, concentrando actividad industrial en la zona, al tiempo que comenzaron a contaminarse el aire y las aguas del arroyo. De todo el gran dispositivo que supo ser el jardín de los Ayerza, sólo algunas esculturas dispersas y la Venus del Arroyo lograron conservarse. La réplica permaneció varias décadas en el agua contaminada, sumida en el abandono, a merced del desgaste por falta de mantenimiento y de ataques vandálicos. La Venus aparece en numerosos registros fotográficos realizados por los vecinos de la ciudad y transeúntes curiosos, muchos de los cuales actualmente son recuperados y compartidos en páginas de redes sociales sobre anécdotas e historia local. A este respecto resulta interesante pensar en cómo la comunidad local estableció un agenciamiento y apropiación de este implante cultural y simbólico. [Fig.4] y [Fig.4b]

Tras varios años y luego de insistentes reclamos de vecinos, en 1980 la escultura fue finalmente retirada por las autoridades municipales, sometida a algunas restauraciones -inadecuadas- para luego ser reinstalada en el Centro Cultural León F. Rigolleau donde permanece hasta la actualidad. Con el tiempo, la estatua fue convertida en el emblema mayor de este espacio cultural municipal. [Fig.5]

5 - Conclusiones:

Como vimos, la Venus del Arroyo es un artefacto de relevancia para la historia de la ciudad de Plátanos, con un valor de prestigio y autenticidad propio de una reproducción, por presumirse allegada al original. Fue producto de una coyuntura específica, de un ambiente cultural de época donde el diseño de los espacios públicos y privados estaba íntimamente ligado a cuestiones ideológicas y proyectos políticos. El gusto de la burguesía argentina por los modelos urbanísticos y estéticos parisinos y el canon artístico clasicista, respondía a una necesidad de proyectarse como nación modernista, integrada a circuitos globales de comercio e intelectualidad.

También destacamos la forma en que la comunidad local se agenció a la figura de la venus, quizás en una reconciliación entre los implantes paisajísticos y las formas naturales del territorio lo que devino en un nuevo paisaje, con la particularidad de lo local, representado en los registros fotográficos. Estos registros, nos abren interrogantes para problematizar sobre el territorio y el diseño del paisaje en nuestro país, los modelos estéticos importados, el carácter mestizo de nuestra nación y los intereses y horizontes culturales que persiguieron los sectores de poder que dirigieron el proyecto nacional hacia finales del siglo XIX.

Bibliografía:

Ale, M C (2017) - Notas sobre el arte clásico: la representación del desnudo y el ambiente cultural (1910-1930)

Berjman, S (2008) - Tipologías : una mirada al paisajismo del Cono Sur Americano

Berjman, S (Comp.) (2002) - Charles Thays: sus escritos sobre jardines y paisajes - editorial Ciudad Argentina

Cabral, R - (2007) - La Quinta Grande de Don Alfonso Ayerza. Plátanos, partido de Berazategui. La destrucción de un patrimonio histórico bonaerense.

De Mena, A M - Don Gregorio (2000) Edición de la autora

Favre, P S - (2015) Escenarios del poder. La escultura en el Parque General San Martín

Gallipoli, M (2018) - Las rutas del yeso. Circulación y consumos globales de calcos escultóricos hacia fines del siglo XIX

Valenzuela, M V (2006) - ¿Existe un paisajismo argentino?

Fuentes web:

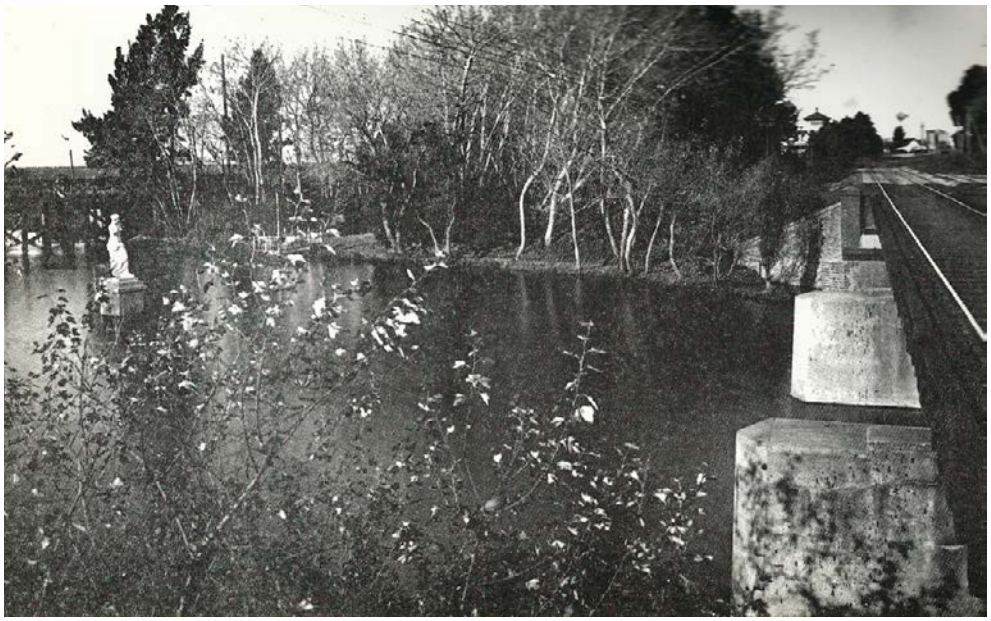
Entrevista a Alejandro Bustillo:

https://elquilmero.blogspot.com/2009/09/alejandro-bustillo.html

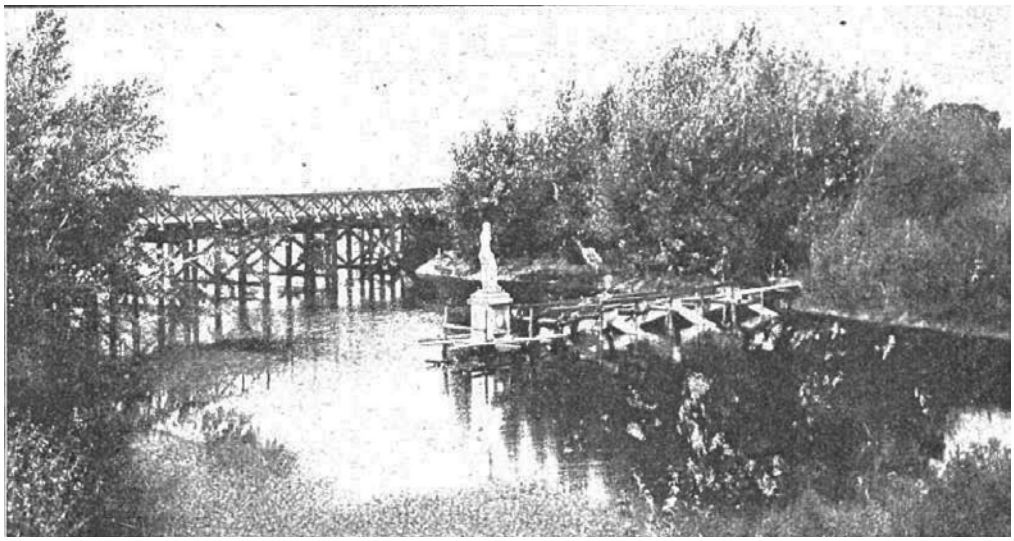
Archivo Caras y Caretas: https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/results?d=date&d=1912-03-30&d=1912-03-30&g=e&g=i&p=0~1~3963057~0~0

Anexo - Imágenes:

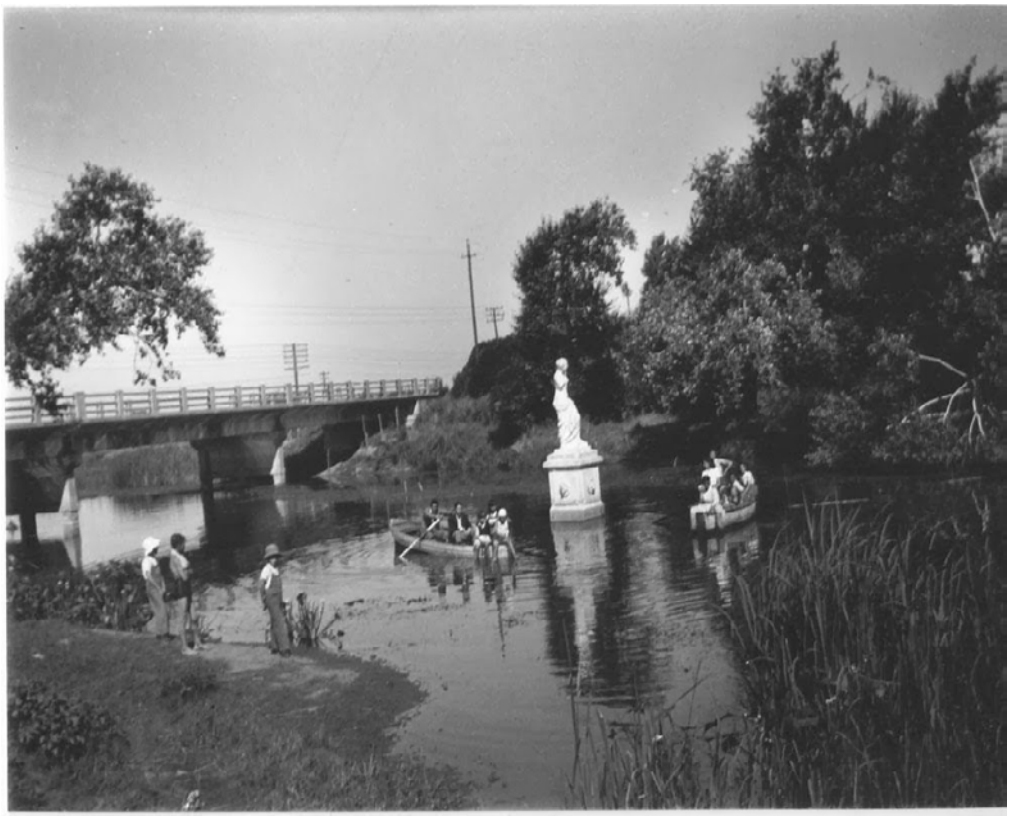
[Fig.1] - Jardines de la estancia Las Hormigas - Recuperada de Don Gregorio, A De Mena (2000)



[Fig.2] - La venus del arroyo vista desde el paso del tren - s/f - recuperada de Don Gregorio, A De Mena (2000)

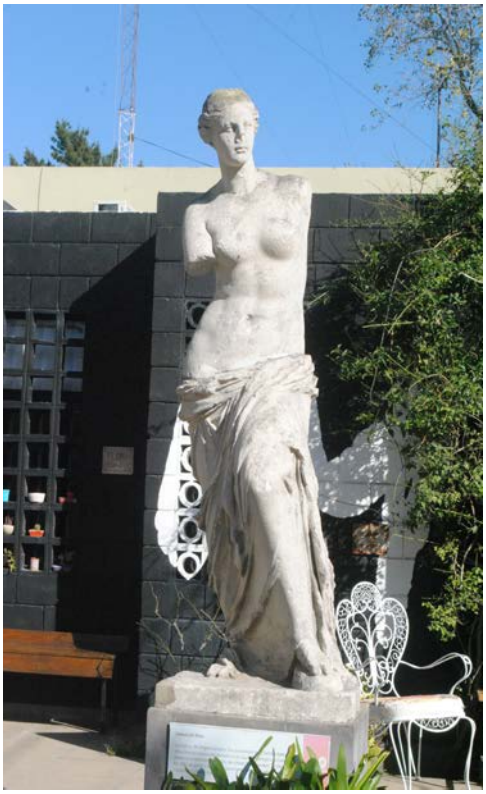


[Fig.3] - Fotografía de la escultura publicada en el Portfolio de Curiosidades de la revista Caras y Caretas n 704- pp 65 - 1912



[Fig.4] - Una de las muchas fotografías tomadas por vecinos de la ciudad. s/f. Recuperada de grupo de Facebook “Yo Amo Plátanos”.

[Fig.4b] - Otro registro de vecinos (1963). Recuperada de grupo de Facebook “Yo Amo Plátanos”.



[Fig.5] - La escultura en su actual emplazamiento en el CC León F Rigolleau - Fotografía del autor

ERROR CUATRO: EXPERIMENTACIÓN FORMAL Y SUBJETIVIDAD POLÍTICA

Antonia Carrasco - Alex Guzmán - Lucas Sanzana - Renato Simonini - Paula Veronesi - Jorgelina Araceli Sciorra*

Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Artes

*Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano

Resumen

Es en el marco de la posmodernidad donde la teoría cultural artística ha posibilitado reflexiones en torno a la violencia representacional ejercida por el centro occidental colonizador, que ostenta universalidad en el mundo del arte con tintes supremacistas, a costa de anular la diferencia. Aquí, el arte latinoamericano ha forzado "las instituciones del arte internacional a abrir sus fronteras a relatos no canónicos, a narrativas de la otredad que el dogma monocultural había invisibilizado" (Richard, 2007, p117). Desde el margen, desde la periferia latinoamericana aparece la obra audiovisual *Error Cuatro* (Alex Guzmán 2021) que tiene su génesis en el marco de la cátedra Realización IV de la Universidad Nacional de La Plata durante la pandemia de 2020, concluyendo en 2021. El autor toma como eje central la lucha histórica del pueblo chileno, enfatizando en la década del sesenta y haciendo una vinculación de significados con la revuelta de octubre de 2019 en Chile. La red de significación logra ampliarse develando las condiciones de dominación y terror al que ha estado sometido el colectivo chileno históricamente.

En primer lugar, definiremos el concepto de Arte crítico o tercera posición en el contexto de tensión entre lo estético y lo político (o centro y periferia) propuesto por Nelly Richard, y su relación con *Error cuatro* en vinculación a la transparencia de un mensaje crìtico y simultaneidad en el lenguaje formal del cortometraje. Luego trabajaremos sobre lo laberíntico y lo dinámico como características del arte neobarroco según Carlos Fajardo Fajardo haciendo hincapié en el montaje, la estructura y las diversas capas de sentido que se despliegan en la obra.

Palabras clave

Error cuatro, audiovisual, material de archivo, posmodernidad.

Análisis Formal y Antecedentes Históricos

Los principales elementos que componen el cortometraje son el material de archivo histórico, los registros callejeros, los documentos del propio autor, la gráfica periodística y la animación. Estos elementos son resignificados y modulados en la obra, articulados a través de un montaje fragmentario y de una diversidad de procedimientos como el ralentí, la superposición, el aceleramiento, la repetición, etc. Los diversos materiales son jerarquizados plásticamente a través de un tratamiento de negativo y colorización. Estas intervenciones propician diversas capas de sentido depositadas en una estructura circular y laberíntica. Estas líneas espacio temporales dialogan entre sí a través de la yuxtaposición de imágenes, y de una banda sonora que otorga autonomía al sonido y que complejiza los sentidos desplegados en la obra. Lo primero que podemos identificar en ella es una animación abstracta, que hace referencia a una estrella o sol, que se integra en el relato como parte del "prólogo", y define un punto medio

en el cortometraje. En segundo lugar, un personaje desconocido, que funciona como testigo del acontecer de las imágenes y los sonidos, y a veces como participante al verse interpelado por las demás atmósferas. Estas, nutridas de opacidad e indefinición espacial y temporal, propician ambigüedad y tensionan los sentidos. Se realiza una alusión al periodismo impreso. Por último, una inmensa diversidad de material de archivo audiovisual histórico entre los años 20s y 80s en Chile que se jerarquiza plásticamente. El despliegue de dichas líneas hace alusión a manifestaciones de un Chile Revolucionario entre los 50 y 70s, a la miseria en las calles de Santiago en los años 50, la explotación en las salitreras chilenas a principios del SXX, la represión fascista sufrida en el golpe de estado de 1973, imágenes de políticos estadounidenses en vínculo con la oligarquía chilena en los sesentas, entrevistas a comunidades mapuche en los 80s, ilustraciones del Chile colonial, registro de comunidades indígenas del norte chileno, y registros callejeros de las manifestaciones y de la violencia policial en octubre de 2019 en dicho país.

"Ida y vuelta" de significación

Es posible vincular este cortometraje a uno de los conceptos principales que propone Nelly Richard para pensar el Arte crítico o la tercera posición. Este es una forma de práctica artística que va más allá de la mera producción estética y que se involucra activamente en la crítica social y política. Se caracteriza por su capacidad para cuestionar y subvertir las normas establecidas, así como para abordar cuestiones importantes en la sociedad. En este sentido, el arte crítico busca generar reflexión y debate en torno a temas como la identidad, la política, el poder y la cultura. Además, la autora aboga por un enfoque en el arte que no se limite a la producción de objetos estéticos, sino que tenga un impacto real en la sociedad, promoviendo la crítica, la conciencia y la transformación. En este contexto, el concepto se convierte en una herramienta poderosa para abordar problemas sociales y políticos, así como para desafiar las estructuras de poder establecidas. De esta manera, se toma una postura superadora de la división de roles y de las tensiones generadas desde occidente-dominante, donde lo estético (rol que en este caso tiene el centro) se vincula a la teoría del arte y la experimentación formal, mientras que, por otro lado, lo político (rol de la periferia) está relacionado a las dimensiones sociales, políticas y económicas que influyen en la dimensión y creación artística.

Por lo expuesto anteriormente podemos pensar Error *Cuatro* (2021) como una producción de Arte crítico. Se desmarca de las "reglas" de los formatos audiovisuales tradicionales y comienza un proceso de experimentación en lo representacional indagando en la subjetividad del autor al momento que fomenta y necesita un espectador activo. La interpretación otorgada está directamente relacionada no solo con el contenido de la obra, sino también con su forma. Un "ida y vuelta" de significantes y significados se pueden observar en dos grupos de material de archivo (*Error Cuatro*, 2021, 10mm50ss), en primer lugar, unos negativos colorizados de color purpura y verde que corresponden a material de los años sesenta y setenta en Chile; yuxtapuestos a ellos, un negativo color anaranjado que corresponde a registros callejeros de la revuelta de octubre de 2019. Con este tratamiento plástico y el choque del montaje entre estas imágenes, estas empiezan a entrar en diálogo y a crear un puente discursivo, de significación y de analogía entre el Chile revolucionario de los años sesenta y el Chile revolucionario de 2019. Esta superposición de material de archivo crea una especie de "nueva línea espacio-temporal" donde ambas épocas coexisten interpretativamente de forma simultánea. Otro ejemplo de este "ida y vuelta" se ve en las imágenes que corresponden a material de archivo afroamericano al mismo tiempo que se escuchan diálogos, cantos y mantras en mapuzungun (*Error cuatro*, 2021 9mm10ss). Esta nueva superposición de imagen y sonido despliega sentidos ligados a lo originario, lo autóctono en diálogo con la opresión y el dominio colonial. Al acceder a estas memorias, los vínculos entre diversos significantes ejercitan las memorias precoloniales y coloniales en relación al entramado étnico y a un espeso entramado de violencias estructurales que han sido anuladas por el neocolonialismo.

Por último, otra red de significación que podemos detectar es cuando empieza a aparecer una serie de imágenes de archivo de la revuelta del 2019 y un archivo sonoro del ex presidente

de Chile Sebastian Piñera (*Error Cuatro*, 2021, 11mm40ss). Aquí se genera una transfiguración del significado político de nación, ya que revela las tensiones políticas y sociales de diferentes periodos históricos y la violacion sistemática de derechos humanos en la dictadura chilena y de las democracias neoliberales. Estas interpretaciones son posibles gracias al tratamiento formal que propone el autor, jerarquizando, antagonizando imágenes y archivos sonoros. En estos ejemplos se transparenta un mensaje crítico sobre la representación desde la intervención y manipulación de la imagen, en este caso de archivo (que ya de por sí trae un significante propio), que alude a la idea de memoria revelando las luchas y discrepancias de las capas sociales en diferentes épocas.

Lo Dinámico

Carlos Fajardo Fajardo, propone que en la posmodernidad se generan nuevas categorías, estructuras y figuras estéticas que pueden definir a las producciones artísticas devenidas del desarrollo capitalista de la mano del fordismo y el taylorismo. El concepto de lo dinámico obedece a una de las categorías relacionadas con la fragmentación y dispersión de lo que el autor denominó "neobarroco", donde aparecen, en el mundo del arte contemporáneo, el paradigma de la monstruosidad y lo caótico. Desde estos ejemplos se desprenden categorías como lo dinámico, relacionado directamente a interpelar emocionalmente al espectador. Este concepto será transpuesto al estilo del montaje de la obra audiovisual *Error Cuatro* (2021), pero antes conviene definir el montaje en el cine clásico. En principio, funciona como una herramienta de orientación espacio-temporal, que permite construir la continuidad de las líneas de acción de los personajes subordinadas a una lógica causal, generando referencia entre los planos, el sonido y el relato en sí. A su vez, apela a la continuidad y causalidad. En contraposición, en *Error Cuatro* se observa un personaje, que funciona como testigo y articulador de sentidos, interpelado por una gran cantidad de material de archivo audiovisual de distintas temporalidades y lugares, que de alguna manera terminan condicionando las acciones y el espacio del propio personaje. Si bien no hay una lógica causal que aglutine el relato, no podemos negar que existe un diálogo entre los diversos materiales de archivo y el sujeto, el cual se construye a través del uso de la repetición o aparición del protagonista en los distintos bloques de material de archivo.

Error Cuatro rompe con la noción de montaje clásico, ya que la obra se ve en necesidad de explorar otras alternativas de estructuración y tratamiento audiovisual, como la categoría de lo "dinámico". Por ejemplo, en la construcción de la secuencia de unas nubes que parecen ser de tormenta (*Error Cuatro*, 2021, 2mm40ss), avanzando sobre el cielo teñidas de rojo y luego gris. En dicho momento encontramos 14 planos. Los cortes realizados en el eje, crean una sensación de avance y retroceso que se percibe como rapidez y fugacidad. Este mismo patrón de lo fugaz y lo rápido, heredado efectivamente de lo dinámico, se repite en la totalidad de la obra. A través de esos cortes se escribe el diálogo entre las imágenes. Por otro lado, la secuencia de los aviones del ejército (*Error Cuatro*, 2021, 7mm34ss) tiene un efecto de aceleración, y que además dura un segundo, produce vertiginosidad, lo cual permite aparecer nuevamente la idea de rapidez y funciona como puente entre bloques de tensión del relato. Este tratamiento sobre el material de archivo también se presenta en la mayoría de la obra. Asimismo, lo dinámico también significa alteración de ritmos. En un momento del cortometraje, nos encontramos con una pausa prolongada (*Error Cuatro*, 2021, 8mm16ss), que dura doce segundos hasta que irrumpe el plano de una parte de la circunferencia de la esfera que se nos había presentado al principio.

Como hemos podido apreciar, la ruptura con lo clásico empodera una búsqueda de nuevas herramientas de estructuración y tratamiento de las obras. En ese sentido, *Error Cuatro* se nutre de estas características que le permiten tratar las imágenes de manera más adecuada al estilo y formato de relato propio anclada a la subjetividad del autor.

Lo Laberíntico

Las categorías expuestas por Carlos Fajardo Fajardo sobre lo laberíntico, figura y estructura que sugiere movimiento, pérdida e inestabilidad, así como también ambigüedad.

Se percibe en el cortometraje estudiado la indefinición de espacios y temporalidades. Esta sensación laberíntica puede apreciarse en el desarrollo mismo de la obra como después de un audiovisionado completo. Las líneas de sentido como el personaje testigo, genera enigma por su procedencia, temporalidad y espacialidad. Las posibilidades laberínticas se amplían con el concepto de la multiplicidad de capas de sentido que se entremezclan en la obra, generando nudos complejos de significación. Se distingue una permanente hibridación de elementos, desde diversos materiales históricos, de distintas épocas y soportes, registros callejeros, archivos radiales, sumado a momentos ficcionales y animados. Este diálogo entre diferentes elementos amplía la mirada laberíntica exponencialmente. Esta multiplicidad de elementos y la polisemia que en su relación dialógica genera, se articula de tal manera que la obra logra sostenerse a pesar de la combinación de elementos disímiles entre sí. La polifonía expuesta, el montaje fragmentado que maneja diversos ritmos, y el tratamiento colorizado despliegan vitalidad en medio de la simultaneidad del caos.

Consideraciones Finales

El cortometraje *Error Cuatro* se despega totalmente del relato clásico, con una propuesta que incluye la apropiación del material de archivo y su intervención, construyendo una nueva forma de sentido e invitando nuevas interpretaciones y sensaciones por parte de sus espectadores. Se identifica con una mirada identitaria sobre el material y desarrolla una forma sobre el lenguaje audiovisual de manera intrigante, marcada por la indefinición de la espacialidad y temporalidad determinada por la fragmentación del montaje.

Su enfoque dinámico y laberíntico crea una narrativa compleja que invita a cuestionar las políticas de la representación y la realidad social de Chile. Al remontar a la estética neobarroca y seguir los postulados del "Arte Crítico" de Nelly Richard, esta obra ofrece una reflexión profunda sobre la identidad, la historia y la lucha del pueblo chileno. Se dirige hacia un público latinoamericano, uno que se identifica con la realidad demostrada y que comprende el cine político desde una mirada crítica. Revela la multiplicidad de significados y temporalidades. Es reflexivo ante las imágenes y consciente de la mano del realizador por sobre el material. El cortometraje invita al espectador a llenar los espacios vacíos en la carencia de la lógica del relato clásico para conformar un análisis reflexivo propio. A través de la multiplicidad de elementos, *Error Cuatro* se convierte en una ventana al pasado y al presente, incitando a una mirada crítica y reflexiva sobre la sociedad y la cultura.

Filmografía:

Alex Guzmán, (2021) *Error Cuatro*. Argentina - Chile: Alex Guzmán.

Bibliografía:

Richard, Nelly. (2006). El régimen crítico-estético del arte en el contexto de la diversidad

cultural y sus políticas de identidad. En: Simón Marchan Fiz (compilador). *Real/Virtual en la estética y la teoría de las artes.* (pp.17-28). Barcelona: Paidós Ibérica.

Fajardo Fajardo, Carlos. (2001). "Estructuras, figuras y categorías neobarrocas en el arte

posmoderno". En: José Murgueytio; Marcos Guerrero. *Estética y Posmodernidad. Nuevos contextos y sensibilidades*. (pp. 132-142). Quito: Ed. Abya-Yala.
François, Cècile. (2009). El cine de Lucrecia Martel. Una estética de la opacidad. En:

Espéculo. Revista de estudios literarios. N°43.

DESAFÍOS ESCENOGRAFICOS URBANOS. LA TRADICIÓN DE LOS MUÑECOS EN LA CIUDAD DE LA PLATA

Cecilia Carolina Paola - María Gabriela de la Cruz

Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Artes

Resumen

Todos los 1° de enero, a primeras horas, se realizan en la ciudad de La Plata múltiples celebraciones en torno a las quemas de los Momos. Se registran documentos de esta tradición desde la década del ´50. Los primeros testimonios indican que la construcción y quema del primer muñeco fue en las calles 10 y 40 en homenaje a los jugadores de fútbol del Club Defensores de Cambaceres, quienes se habían consagrado campeones de la Liga Amateur platense. Hoy en día se registra la construcción de alrededor de 100 muñecos en promedio por año.

En esta oportunidad analizaremos las nuevas definiciones de obra de arte y la posibilidad de considerar a las producciones de los muñecos en la calle como obras de arte. En tanto que su performance constituye una escena, así como también un ritual. Proponemos aquí indagar acerca de la participación del espectador y cómo este factor fue direccionando varias producciones, motivando así la búsqueda de nuevas propuestas estructurales. Hablamos de mecanismos que fueron transformando la elaboración de los llamados Momos a instalaciones complejas con características escenográficas, dialécticas entre sí y con la misma ciudad.

Palabras clave

Muñecos de fin de año, obra de arte, público, escenografía.

Los muñecos como instalación

Antes de comenzar, resulta necesario poder definir qué son los Muñecos de La Plata. Son construcciones de madera, alambre, cartón y papel. Portan una monumentalidad y tridimensional que entrarían en la categoría de esculturas. Pero, entonces ¿Por qué se consideran instalaciones y no esculturas? O ¿por qué son prácticas culturales y no artísticas? ¿O que es lo que hace que estas prácticas se conviertan en obras de arte en el caso de que lo fueran? ¿Qué elementos definen a estas prácticas como tales?

Para Jiménez (2006) es relevante la caracterización del arte propuesta por el filósofo y teórico de la estética italiano Dino Formaggio. Lo primero que destaca en ella es la apertura de la categoría arte: es imposible fijar límites, establecer una ''norma'' que diferencie entre arte y no arte. Arte es hoy un conjunto de prácticas y actividades humanas completamente abierto. Hay un segundo aspecto tan interesante como el anterior: lo que convierte a algo en arte es que se llame arte, o sea, cuando aparece inscrito en los canales institucionales que producen y hacen circular las prácticas incluidas en su ámbito. Sobre todo, cuando existe una retórica que justifica su inserción en el ámbito artístico.

Para este autor, cada época, cada situación específica de cultura ha entendido como arte cosas muy diversas. En el terreno de las artes plásticas, la opinión común sigue considerando disciplinas clásicas: pintura, escultura, arquitectura. Pero, a su vez, la proliferación de procedimientos de producción de imágenes característica de nuestro siglo: fotografía, diseño, publicidad, medios de comunicación, cine, etc. han transformado profundamente y desde hace ya bastante tiempo esa situación.

El territorio de las artes plásticas de nuestro tiempo ha dejado de ser instinto, un universo ordenado. Es por el contrario una superficie mestiza, resultado de hibridaciones que conlleva la superposición de distintos soportes y técnicas. Algo además que revela la continuidad y comunicación del arte con la cultura de nuestro siglo, también mestiza y pluralista.

Por otra parte, Silvina Valesini (2016) habla de la instalación como un medio preponderante, un soporte espacio-temporal cuyo concepto es inestable, porque logra unir un grupo heterogéneo de prácticas artísticas que no encuentran clasificación posible en el orden de las categorías tradicionales.

Pero, para que la instalación se consagre como tal, es fundamental el protagonismo del espectador y su activa participación dentro de las mismas. Es necesario sumergirse en la instalación para poder experimentarla. La instalación no se circunscribe al conjunto de elementos materiales que la conforman, sino que comprende las relaciones espaciales que se establecen entre ellos y su interacción con el cuerpo del espectador.

Ya, hoy por hoy, en La Plata se advierte este factor relacional y las propuestas callejeras juegan en favor de integrar cada vez más el cuerpo del espectador. Así, y a pesar de su vínculo material con lo múltiple y lo reproductible, la obra adquiere un sentido unitario gracias a la presencia del espectador en unas coordenadas espacio - temporales específicas. Por un lado, la integración del espectador siempre estuvo presente puesto que las temáticas simbólicas que ofrecen los muñecos son en pos de identificarse con las masas, se presentan temas que fueron protagónicos a lo largo del año, temas “virales”, de fácil identificación con la comunidad a fin de lograr una convocatoria más amplia e inclusiva. Funcionan como expresiones de nuestra vida cotidiana, integrándose con situaciones de nuestra realidad, problemáticas y tensiones actuales. Es común que aparezcan representando o citando algún evento significativo del año. Por lo que podemos considerar que también sirven como monumentos de la memoria colectiva, como muestras del valor cultural.

Así, se podría pensar que lo preponderante en esta época, es ahondar en el compromiso cada vez más físico y en la posibilidad de obras más abiertas a la resignificación o reestructuración por parte del espectador.

En las experiencias de los muñecos, el compromiso físico siempre estuvo presente. La experiencia de ir a ver un muñeco implica un encuentro social, una serie de rituales masivos que los platenses ya conocen, e incluso, en la quema, la propia reacción del cuerpo al calor, a los ruidos, a las explosiones. La misma ciudad es también un fiel reflejo de los cambios de conducta porque su tránsito se ha modificado.

En estas instancias contemporáneas las barreras entre una disciplina artística y otra son más solubles. A menudo nos encontramos en disyuntivas donde no se puede encasillar del todo una obra. El carácter multidisciplinario de los muñecos y todas las etapas que conllevan quizás proponen esto de no delimitar su definición en una obra escultórica.

Y, quizás la escenografía, hoy por hoy sugiere esa pluralidad que caracteriza a los muñecos. Así como la arquitectura. Pero el caso de la arquitectura entra en sintonía con la cuestión del espacio urbano, la obra expuesta en la calle si o si va a dialogar con la arquitectura.

Tradición, ritual y fiesta

El montaje de los muñecos en sí transforma los flujos de la ciudad por completo. No en términos espaciales, obviando que en todo momento se tengan en cuenta edificios, cables de luz, se toman medidas de seguridad para la quema, etc. Sino que se transforma el tiempo en su sentido experiencial, y todos los transeúntes perciben esa modificación.

Según Gadamer (1998), cuyos desarrollos conceptuales están ligados a la hermenéutica, la categoría central en la estética de la recepción sería la comprensión y la interpretación que el

sujeto hace, poniendo en juego sus prejuicios -no como algo peyorativo o negativo sino como juicios previos- sino como vinculado a nuestro modo de ser en el mundo porque el lenguaje es nuestra manera de ser en el mundo. El ser es lenguaje y toda interpretación está mediada por el lenguaje. Entonces, para relacionarnos desde lo antropológico, con el arte, es necesario poder establecer vínculos con tres conceptos: juego, símbolo y fiesta.

Si bien las obras contemporáneas, y más aún, las prácticas estéticas que suceden en la calle contienen en sí mismas los tres elementos, en las prácticas de los muñecos de fin de año se destaca la fiesta como elemento constitutivo de la celebración y el encuentro. Se encuentra ligada a los términos de comunidad, congregación, actividad, comunión e inclusión. Las personas celebran el congregarse por algo y esto se torna más evidente en la experiencia artística. No se trata sólo de estar uno junto a otro, sino de la intención que une a todos y les impide desintegrarse en diálogos sueltos o vivencias individuales, haciendo lugar a lo que muchos consideran la identidad de la ciudad.

La quema de muñecos pasa a ser resultado de una festividad. En principio porque se festeja en una fecha mundialmente ya de por sí, el fin de año viejo y el principio del año nuevo como modo de celebración de la vida. Pero también, porque invita a una reunión de personas que no se conocen, aunque al ser realizadas en la calle, no se requiere invitación, uno simplemente va y festeja. Y, como toda fiesta, tiene momentos en que todos realizan algo en conjunto, o bailan, o charlan, o alientan la quema del muñeco.

Para Gadamer, en la fiesta se suprime toda representación de una meta hacia la cual dirigirse, la fiesta está ahí siempre y en todo momento. Una particular experiencia del tiempo es afín a la fiesta y al arte. En el tiempo ordinario, cotidiano, el del ajetreo, siempre hay algo previsto para hacer o llenarlo. Cuando hay fiesta, ese rato o momento está lleno de ella. En la fiesta no hay que llenar el tiempo vacío sino a la inversa: el tiempo se ha vuelto festivo. La fiesta es un tiempo fuera del tiempo, ofrece tiempo, lo detiene, invita a demorarnos. De esta manera, los muñecos de fin de año responden a estadios que son una fiesta en sí, tienen su tiempo propio. La ciudad misma se encuentra inmersa en una celebración, por lo que la quema de muñecos es como un agregado que potencia la festividad. Y, como en toda fiesta, cuanto más nos sumerjamos más ricamente se manifestará.

Hay diversos elementos que potencian la fiesta. No hay un comienzo y un final tan claro. La participación en la construcción es bastante abierta, puede sumarse quien quiera. En general el muñeco se construye en la misma calle de la presentación. Por esto, varios vecinos son espectadores y, si quieren, casualmente productores en el proceso de realización del muñeco. Esto, va anticipando el ambiente festivo del 31 de diciembre.

El fuego también es un elemento fundamental. El ritual de quemar figuras icónicas se ha repetido en muchas regiones de Latinoamérica, con sus propios motivos y temas de celebración. Y la experiencia de estar cerca de esos muñecos ardiendo es impactante. Hasta hace un tiempo, en la ciudad de La Plata, los muñecos eran cargados de pirotecnia para que “explotaran mejor”. Hay una fascinación ya instaurada por los explosivos. En parte como práctica habitual durante las fiestas de fin de año en Argentina, pero específicamente en los muñecos con el objetivo de volverlos algo así como más brutales o colosales. Los productores de cada barrio buscaban llenar los muñecos con los explosivos más ruidosos y la mayor cantidad de fuegos artificiales. Esta práctica fue parcialmente suprimida luego de múltiples campañas denunciando el peligro y malestar que generan a un gran porcentaje de la sociedad, apelando a la empatía por la buena convivencia en la ciudad, por lo que la municipalidad prohibió el uso de pirotecnia en los muñecos. Algunos grupos continuaron cargando de pirotecnia los muñecos, mientras que otros solo utilizaron fuegos artificiales y juegos de luces. El tema es que estos elementos constituían una especie de espectáculo dentro de la celebración. Su supresión también llevaría a evaluar otras formas de potenciar el espectáculo del fuego manteniendo las medidas de convivencia acordadas.

Algunas innovaciones técnicas registradas en La Plata

En los últimos años encontramos registro de unos pocos grupos que comenzaron a atribuirle a sus Momos ciertos diseños, recorridos y tecnologías que suponen una innovación en la forma de hacer muñecos, convirtiéndolos en "algo más que muñecos". Motivados, en parte, por las regulaciones municipales, la competencia por resaltar, pero también, por los nuevos modos de concebir la participación del público.

Dialogando con el grupo Muñequeros del Galpón, nos comentan cómo se propuso, en diciembre del 2021, diseñar el"Gatobus" de la película Mi Vecino Totoro de Hayao Miyasaki. El Gatobus es un personaje cuya forma resulta de la fusión de un gato con un autobús. Y, como se muestra en la película, se puede viajar dentro de él. La propuesta se materializó mediante modificaciones estructurales que permitieron al público participar íntegramente de este muñeco, ya que podían ingresar dentro de él, recorrerlo, sacarse fotos. Incluso dentro del muñeco se encontraban pequeñas leyendas escritas sobre el grupo que lo construyó. La intención de potenciar la participación del público abrió espacio a la integración de nuevos recursos, como apliques de luces, señalizaciones y performances que acompañen a la obra. A su vez, los fanáticos de la película compartieron su experiencia en redes sociales, lo que llevó a diseñar esporádicamente algunos juegos, trivias, memes y demás interacciones sobre el muñeco.

Los integrantes de Muñequeros del Galpón percibieron como la actitud del público fue fluctuando conforme pasaban las horas de exposición, primero muy tímidos para entrar, ya que no es usual que se pueda ingresar dentro de los muñecos pequeños. Por lo general se acercan a sacarse fotos o miran desde lejos. Pero más tarde, y con una multitud de personas, se fueron turnando para entrar y recorrer el Gatobus.

Este crecimiento supuso para el grupo, aún muy joven, conformado en su mayoría por niños y adolescentes y sin tantos recursos económicos ni espacio fijo, una pequeña revolución que plantó nuevas necesidades de montaje y comenzó a demandar otros modos de mirar la calle. Donde se solía pensar una estructura que simplemente se mantenga en pie, fuese liviana y aireada - para encender el fuego-, hubo que cambiar los materiales por otros más resistentes - incorporar varillas de hierro y ensamblajes más complejos, lo cual llevó a repensar el esqueleto del muñeco.

Esta pequeña evolución del grupo es significativa a modo anecdótico ya que ilustra las primeras dificultades y disparadores que supone integrar a la tradición otros modos de participación del público. Sin embargo, la invitación a recorrer muñecos por dentro ya estuvo presente en otros momentos y obtuvo alcances aún mayores. En general estas propuestas están planteadas por los grupos más grandes de constructores de momos, los cuales cuentan con años de experiencia. Donde las propuestas fueron abandonando la representación icónica que interpela y comenzaron a ofrecer otros recorridos que aportan un segundo relato u otra dialéctica con el espectador.

Tal es el caso del grupo Gaam Drako, que en su producción para despedir el año 2015 presentó "selvática, el eslabón perdido". Una propuesta escenográfica que permitía a las personas ingresar por la parte de atrás, llegando a una pequeña cabina que los posiciona al centro de la obra. Además, habían logrado incorporar un estanque lleno de agua, lo cual era desconcertante, puesto que los muñecos solían ser representaciones en madera, cartón y papel.

El viraje de propuestas, que abandonan el personaje icónico u objeto de representación y se aventuran a crear nuevas situaciones, que naturalmente derivan en escenografías, han alumbrado un espacio dispuesto a la exploración de numerosas innovaciones técnicas. Acompañan a su vez la popularidad que adquirió la tradición estos últimos años y el incremento de inversiones y motivación que reciben los colectivos artísticos por parte de la ciudad.

En 2019, otro equipo presenta "Caminando entre dinosaurios". En esta oportunidad los visitantes ingresaban por una entrada decorada con cañas y luego continuaban por una costilla gigante,

que los conducía a cada una de las especies. La instalación contaba con recuadros informativos, sonido e iluminación. Este grupo armaba muñecos en 14 y 72, pero cambió su posición a 7 y 72 para explotar la posibilidad de recorridos y estéticas que favorecieron para recrear el período jurásico. Este caso supone no solo una mirada integradora entre arte y ciencia e investigación, sino también los nuevos modos de mirar la calle como parte de esta estética destinada al acceso masivo y sus posibilidades educativas.

"Caminando entre dinosaurios" 2019. Calle 7 y 72

En esa búsqueda, nada fue improvisado: "Hablamos con antropólogos, especialistas del Museo de Ciencias Naturales y con gente que conoce sobre dinosaurios y estudió sobre ellos. La idea era sacar medidas y características de cada uno, para que fueran lo más real posible (...). El abanico de dinos es amplio y va desde torosaurios, pterodáctilos y velociraptors hasta triceratops y branquiosaurios. En el centro, imponente, se destaca el Tiranosaurio Rex, acaso el más "vivo" de todos. Mediante un sistema de poleas y roldanas del cual se desprenden sogas, es posible hacer que mueva su cabeza, ojos, boca y cola. El nivel de detalle asombra: cada vez que gira su cuello de un lado a otro, su piel recubierta de poliuretano adquiere gran elasticidad. También se pueden escuchar sus chillidos, gracias al ruido que genera el movimiento de algunos caños oxidados en su interior.

Finalmente, para despedir el 2021 y recibir el 2022, Gaam Drako apareció con su show "Drako contra Viento y Marea", articulando un relato y coreografiando con luces, efectos especiales, música y extendiendo el movimiento a casi la totalidad de la obra. Se utilizó un sistema de poleas para lograr dicha movilidad.

Como se puede ver, las innovaciones tecnológicas aparecen como resultados de las búsquedas de nuevas formas de representación, de las ganas de indagar en propuestas más complejas o que adviertan otras experiencias más allá de la representación naturalista del contexto presente.

Gaam Drako. 2021. Drako contra viento y marea. Calle 13 y 72.

Si bien la participación siempre fue protagonista en diferentes sentidos - es decir jamás fueron obras meramente contemplativas, el ritual de la quema de por sí es experiencial y participativo, así como el recorrido activo que se genera todos los 31 de diciembre en la ciudad – algunos grupos buscan explotar otros modos de integrar el cuerpo y los sentidos de los transeúntes. Siempre teniendo en cuenta la movilidad y esporadicidad que suponen los recorridos.

"...quiero señalar más bien que el andar es un instrumento estético capaz de describir y de modificar aquellos espacios metropolitanos que a menudo presentan una naturaleza que debería comprenderse y llenarse de cosas". (Careri, 2009, p. 27).

Otros grupos ya se están transformando en verdaderos festivales, con bandas, músicos invitados y comidas. Si nos situamos en términos de centro-periferia, reconocemos aquellos grupos que ya hicieron de su hacer artístico su marca registrada, impusieron un estilo propio, suelen tener patrocinadores y actualmente están proyectando con la municipalidad diversas actividades para potenciar esta tradición. También son los que mayor tiempo dedican durante el año (la mayoría de los grupos pequeños construyen solo durante diciembre, quizás en noviembre). Otros grupos pequeños son menos constantes, no tienen una calle fija o firma, sino que espontáneamente deciden contribuir a la tradición impulsados por el ambiente y la celebración del momento. Algunos grupos se inscriben todos los años en un concurso convocado por la municipalidad. Son evaluados por jurados o voto popular y ofrecen premios y distinciones a los equipos ganadores. Mientras que otros deciden no participar oficialmente y se quedan construyendo al margen de dicho concurso.

"Trabajar con otro/as tanto en redes como inter-grupalmente es apuntar a que el trabajo que de allí surja sea parte de una experiencia comunicativa que se despliegue desde ese "ser comunidad" a partir de entornos y actores diferentes..." (Bossi y otros, 2009, p.173).

Aun así, existe una equidad y camaradería, hay sentido comunitario y cada barrio apoya al muñeco de su zona. El evento se consagra en la totalidad de producciones alrededor de toda

la ciudad, desde las más pequeñas e improvisadas hasta las de mayor producción. Unas pocas, por más que fueran extremadamente desarrolladas no configurarían lo que hoy es una tradición local popular.

El receptor y su rol activo en la experiencia artística. Los nuevos espacios de representación

Existen avances tecnológicos ya expuestos que denotan la evolución de los muñecos a auténticas obras escenográficas. Desde sistemas de poleas para generar movimiento, iluminación, música y efectos sonoros, intervenciones teatrales, incluso colaboraciones con instituciones especializadas para abordar temas donde se integran arte y ciencias naturales. En ese sentido los muñecos de la ciudad de la Plata han alcanzado una heterogeneidad de recursos que los convierten en un verdadero show.

Este año se dificulta la recopilación de nuevos avances tecnológicos, puesto que la producción fue escasa. Algunos grupos que habían llegado a destacarse por la elaboración de efectos especiales anunciaron que su retirada, debido al destrato por parte de la municipalidad, la falta de consensos y las dificultades económicas del momento. Sin embargo, entre algunas producciones más modestas, si bien no se trata de una innovación significativa a nivel tecnológico, el grupo Muñequeros del Galpón servirá de análisis para la integración del cuerpo del espectador. El colectivo apuesta por explotar la interacción con el sujeto participante de la obra, en tanto exprimir la disponibilidad de la obra a un cambio por parte del espectador, y esto implica no cerrar la obra, dejar un espacio inconcluso necesario para que alguien más venga a llenarlo.

Pero tampoco se trata solo de dejar inconclusa la obra y ya. Es común ver muñecos en la ciudad sin concretar. Al ser una tradición espontanea, los grupos se van viendo con diversas complejidades cotidianas (así como ciertas libertades por no formar parte del sistema de códigos del circuito artístico comercial) que dan como resultado un muñeco inconcluso. Y eso no necesariamente es interpretado como una invitación a participar. Simplemente no está cerrado.

Tratándose de un año económicamente difícil a nivel general, los emprendimientos artísticos de este estilo son los que más sufren. Situación que se sacude en un promedio de 3 o 4 años. Durante el proceso se hace difícil proyectar las dimensiones deseadas, ya que implican diversos presupuestos en pintura, en madera, alambres, etc... Este año varios integrantes optaron por trabajar en vacaciones o no tenían tiempo como antes de atender la actividad de todos los diciembres. En varias reflexiones de grupos aparece la cuestión de cómo afecta la crisis económica al quehacer artístico, y que llega un punto que se tiene que renunciar a ciertas expectativas. Lo que en términos de Camnitzer (2009) se identifica como un “artista de domingo”, es decir, el artista que vive de un trabajo estable no relacionado al arte y en sus tiempos libres se dedica al arte, se encuentra interiorizado en la lógica de los muñecos, tanto como la no autoría individual. No existe un muñequero de profesión (por lo menos en Latinoamérica) y que sea remunerado por su trabajo.

Con este escenario, el grupo de Muñequeros del Galpón opta por renunciar a la monumentalidad que caracteriza los buenos muñecos y busca captar al público desde estrategias más participativas. Ya en el anterior año El Gatobus invitaba al espectador a involucrarse físicamente, entrando en él y leyendo las paredes o sacándose fotos, pero no cambiaba su sentido si hubiese o no un niño dentro del muñeco. En esta oportunidad se buscó que la intervención sea necesaria y lo más lúdica posible para completar el sentido de la instalación.

Esta vez se recreó la escena de La Espada en la Piedra de Disney. Se construyó al mago Merlín y su lechuza. A mitad de la construcción el grupo desistió de fabricar a Arturo, el protagonista de la historia, por falta de material, fondos e integrantes. Pero se le dio especial importancia a fabricar una espada tallada en madera, con detalles en papel y cartapesta, pintada con aerosoles metalizados. Quedarían así el mago Merlín y la lechuza, ofreciendo a los niños pasar a la piedra donde se ubicaría la espada. Los chicos diseñaron la piedra. Un pedestal de 1,60 cm. de alto con una escalerita detrás donde los niños podrían subirse para sacar la espada. El diseño de la espada llevaba un sutil ensamblaje por ranuras que coincidían con el diseño del pedestal. Así los

niños, cuando quieren sacar la espada, no pueden quitarla de su lugar. Solo podrían destrabarla haciendo un pequeño giro que cambie de ángulo las ranuras.

Muñequeros del Galpón. La espada en la piedra. 2022. Calle 19 y 39

A su vez se instalaron dos sensores de movimiento en los escalones para que, cuando los pisaran, se encendieran unos reflectores (armados con dicroicas contenidas en latas, conectadas a una batería de auto). Varios niños participaron de las pruebas con los sensores y jugaban a ver si eran o no “los elegidos”, según si las luces se encendían cuando pisaban los escalones, simulando la escena de la película de Disney en la que Arturo se acerca por primera vez a la espada y aparece un aura a su alrededor indicando que él es el elegido para ser rey.

A primera hora del 1 de enero las personas ya hacían filas para subirse a la piedra, las luces iluminaban al participante en cuanto subía, luego levantaba la espada y posaba para las fotos. Los chicos se pasaban el truco entre ellos de cómo sacar la espada, así que prácticamente todos pudieron sacarla. De a poco los adultos se vieron tentados de sumarse al juego. En este sentido la ausencia de un Arturo sumó más a la obra que sí realmente estuviera. La emergencia de varios niños y adultos siendo Arturo condensa las nociones de Sánchez Vázquez acerca de la participación, que “no sólo afecta a la obra, o al proceso de su producción, sino también a él mismo en cuanto que se convierte en parte de la obra misma.”. (2006, p. 6)

La iluminación también resulta de los recursos que mejor convocaron hasta ahora. Profundizar el tema de la iluminación en usos que vayan más allá de solo iluminar la obra, sino algo que realmente pueda transformar el significado de esta y condicionar al participante sería un salto interesante entre los recursos que fue adquiriendo la tradición.

Consideraciones finales

La quema de muñecos en La Plata ha sido siempre un emblema de la ciudad y se pueden apreciar en sus temáticas un reflejo acerca de los contextos vividos en el año, que terminan por legitimarse en el ritual del fuego. Hemos visto cómo a lo largo de esta recopilación se evidencia la manera en que algunos colectivos realizadores de momos han empezado a abandonar la representación de íconos y personajes, adentrándose en el desarrollo de instalaciones que motivan la estimulación y participación, cada vez más activa, por parte del espectador. La búsqueda por integrar al público funciona como un disparador que, consecuentemente, desencadena una especie de avalancha de propuestas y modificaciones en cuanto a estructuras, relatos, efectos especiales y tecnologías se refiere. Así, los que son concebidos originalmente como muñecos, terminan por acercarse más a una instalación con características escenográficas y configurando una estética propia. Dentro de las numerosas producciones que se exhiben en la ciudad, pocos grupos se adentran en esta búsqueda aún. Sin embargo, son estos casos los que nos permiten ampliar y diversificar las categorías artísticas dentro de esta tradición, desprendiendo otras relaciones posibles con la calle.

Siguiendo con Jiménez (2009) acerca de la pregunta ¿es esto arte? En principio, aquellas propuestas planteadas en el marco de la "institución arte", forman parte del arte. Pero, otra cuestión diferente es su mayor o menor calidad. Lo decisivo es no dejarse llevar por lo que se nos transmite desde la institución o los medios de comunicación. Queda para el espectador la tarea de poder ejercitar la capacidad de juzgar, y ejercer con independencia la capacidad crítica.

Esa exigencia crítica es uno de los aspectos que justifican la necesidad de una teoría del arte, pero lo que sí resulta fuera de lugar es una teoría del arte apriorista o normativa. El arte en su desenvolvimiento ha ido adquiriendo un estatus de plena libertad expresiva: no hay un "canon" previo, predeterminado, ni puede haberlo. Los materiales, soportes, y temas del arte en ningún caso pueden fijarse previamente desde instancias externas a la propia práctica artística. Los muñecos en tanto máquinas de guerra, fiestas, instalaciones inacabadas o participativas operan de formas orgánicas y espontaneas que constantemente fluctúan, ofreciendo así un amplio abanico de posibilidades en su evolución, así como dialécticas y contrastes con los aparatos de estado, la comunidad de la ciudad que se vuelve productora y espectadora a la vez, cuyas circunstancias y posiciones políticas determinan también que y como se va a exponer el siguiente fin de año.

Bibliografía

Camnitzer, L. (2009). El artista. La figura del artista. En Jiménez, J. (2009). Una teoría del arte desde América Latina. Turner.

Careri, F. (2009). *El andar como práctica estética*. Gustavo Gili.

De la Cruz, M.G. (octubre, 2014). *Epojé sobre algunas heterotopías artísticas*. [Objeto de conferencia]. VII Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales. En: http://es.calameo.com/books/00065810418a219d2eb37. Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Bellas Artes. La Plata.

---------- (septiembre, 2015). *Cultura y marcos normativos: debates sobre las políticas culturales. Posibles tramas de articulación entre el arte urbano y las políticas públicas.* [Objeto de conferencia]. VI Jornadas Historia, Arte y política. En: https://dhtarte.wordpress.com/2015/03/17/jornadas-internacionales-de-historia-arte-y-politica-3/. Universidad del Centro, Facultad de Arte, Departamento de Historia y Teoría del Arte. Tandil.

De la Cruz, M.G. y Barragán, R. (octubre, 2012). *Cadena Alimenticia*. Objeto de conferencia en VI Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales. En: http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/40567. Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Bellas Artes. La Plata.

De rueda, María de los Ángeles (coord.) y otros. (2003). *Arte y Utopía. La ciudad desde las artes visuales*. Asunto impreso ediciones.

Gadamer, H. G. (1998). *La actualidad de lo bello*. Paidós SAICF.

García, Silvia, Belén, P. (coord.). (2016). *Fundamentos estéticos. Reflexiones en torno a la batalla del arte*. EDULP.

Groys, B. (2008). *La topología del arte contemporáneo*. Centro Cultural Rector Ricardo Rojas [En línea]. Consultado el 28 de octubre de 2020 en <www.rojas.uba.ar/lipac/biblioteca/groys.pdf>.

Jiménez, J. (2009). *Teoría del arte*. Tecnos.

Sánchez Vázquez, A. (2006). De la estética de la recepción a la estética de la participación. En: *Real/Virtual en la estética y la teoría de las artes*. Simón Marchán Fiz (compilador). Paidós Ibérica.

Valesini, S. (2014). Lo político en la obra transitable: militancia y metáfora en dos casos latinoamericanos. En: García y Belén (comp.) *La representación de lo indecible en el arte popular latinoamericano*. Papel Cosido FBA-UNLP.

LOS ENREDOS DEL ARTE CONTEMPORÁNEO

Agustina Gómez Bazán - Josefina Cubisino - Rocío Tamara Céspedes - Jorgelina Araceli Sciorra*

Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Artes

*Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano

Resumen

En la presente investigación se analiza la escultura de la artista Agustina Gómez Bazán, titulada *Cabeza de ovillo* (2022) que fue elegida por interpelar a las autoras de este escrito como espectadoras y mujeres latinoamericanas. Ellas consideran que su indagación puede aportar una perspectiva novedosa sobre el rol de las creadoras en América Latina y las problemáticas existentes en torno al arte contemporáneo.

El artículo aborda la temática a partir de los postulados de los/as siguientes autores/as: el nuevo rol que adquiere el receptor enunciado por Adolfo Sánchez Vázquez y Elena Oliveras, las ideas de Martín Heidegger sobre la obra de arte como alegoría, apertura de mundo y develamiento de una verdad y, por último, la tensión entre el centro y la periferia y el auge del arte crítico considerado por Nelly Richard.

La elección de dichos/as autores/as enriquecen el estudio de la obra examinada, brindando categorías de las cuales es posible generar reflexiones sobre esta escultura en base a las dicotomías y los desafíos que presenta el arte contemporáneo.

El eje central de esta indagación radica en explorar diversas miradas existentes en torno al rol de la mujer artista en América Latina, así como examinar las problemáticas que enfrentan sus elaboraciones en el contexto actual. A su vez, se estudia la capacidad presente en estas producciones para repensar el arte crítico teniendo en cuenta el nuevo rol del/la receptor/a frente a ellas.

Palabras clave

Arte contemporáneo, cuerpo femenino no-normativo, arte crítico, centro y periferia.

Figura 1. Fotografía de la obra Cabeza de ovillo (2022), Agustina Gómez Bazán.

Cabeza de ovillo [Fig. 1] es una escultura cerámica de 11x10 cm, modelada a mano en arcilla de pasta blanca, inicialmente maciza y luego ahuecada. La obra representa un cuerpo femenino con una cabeza formada por una acumulación de hilos.

Esta es una alegoría de la mente que divaga, el caos que se enreda y anuda. Alude a pensamientos e ideas que transmutan, a realidades que dañan y aprietan cuerpos.

La obra se encuentra atravesada por marcas y cicatrices, para cuya representación la arcilla en estado de cuero fue presionada con hilos y tanzas. Luego de la primera horneada, la pieza se cubrió con óxido de manganeso, lo que acentuó los surcos y las marcas en la superficie [Fig. 2] En la segunda horneada, se aplicó un esmalte transparente satinado para proteger la obra sin aportarle brillo.

La escultura denuncia la existencia de una mirada hegemónica impuesta sobre los cuerpos femeninos que altera la visión sobre estos, aprisionando y dañando su apariencia. El enjambre de hilos que cubre la silueta de su protagonista busca interpelar especialmente a las mujeres, quienes tapan y esconden sus cuerpos en una lucha de cada día con ellas mismas.

El rol del receptor: La construcción de sentidos en la obra de arte

Frente a la pieza, *Cabeza de ovillo* (2022), surge la pregunta sobre el grado de participación del/la espectador/a y la manera en que este/a se involucra en la creación. El/la receptor/a ya no posee un rol pasivo y contemplativo como sucedía en la Modernidad, sino que, por el contrario, forma parte de ella, es quien le otorga nuevos significados. Para eso, es necesario que éste/a posea ciertas competencias, conocimientos previos dentro del campo artístico para lograr decodificar sus sentidos.

Adolfo Sánchez Vázquez (2006), menciona que en el vínculo que se establece entre el/la artista, la obra y el/la receptora nos encontramos frente a una estética de la recepción, esto hace hincapié, en que la obra es cerrada en lo material, ya que el/la espectador/a no interviene directamente, no la transforma en el plano físico, pero sí es abierta al dejar espacios para que quien la observe le otorgue múltiples significaciones nuevas, dependiendo del público, y del contexto en el que este se sitúe.

Para el análisis de *Cabeza de ovillo* se necesita un/a receptor/a crítico/a (Oliveras, 2011) que se encuentre dotado/a de las referencias necesarias para contextualizar el objeto ambiguo que se le presenta. Según Oliveras (2011), "[...] lo importante no es el objeto (perceptible), sino la idea a ser construida por el espectador" (p. 220), pues lo significativo de la producción contemporánea no es el soporte en sí mismo, sino las ideas que este propone para su decodificación y que el/la espectador/a, a través de la "actividad poiética" (Jauss, [1986]en Oliveras, 2011), debe examinar, interpretar, construir, convirtiéndose en coautor/a de la obra.

Otro aspecto a tener en cuenta en el estudio de esta escultura es su estatuto artístico. Las concepciones heideggerianas caracterizan el arte como alegoría, apertura de mundo y develamiento de la verdad que implica una demora, que no tiene que ver con el tiempo cuantitativo del reloj, sino una interrupción del mismo para reflexionar y comprender aquello que estamos observando. La obra es una alegoría y un símbolo, no se reduce a un único pensamiento, sino que, por el contrario, es portadora de distintas significaciones que se caracterizan por su polisemia, es decir, por ser abiertas. Ella no solo es un ente, sino que abre un mundo de significados, en el cual el/la espectador/a se ve inmerso y debe develar. Sin embargo, hay sentidos que se abren, y otros que se mantienen ocultos, ya que, en otra situacionalidad y temporalidad, vuelven a emerger, por esta razón es que se habla de una obra inagotable de sentidos.

Los postulados heideggerianos consideran la obra de arte como un acontecimiento que muestra y a la vez oculta. Muestra un "mundo" visible: su materialidad, la cerámica y los hilos, pero al mismo tiempo oculta su esencia o "tierra", lo que otorga sus múltiples interpretaciones. No es mera manifestación humana individual, sino la expresión de un mundo, de vivencias que la artista plasma en ella. No evidencia la totalidad de la obra, no muestra un rostro o un gesto, queda en el/la espectador/a revelar una nueva verdad de significados que no existían previamente. En la escultura analizada, el ovillo es alegoría de una mente, y sus hilos las ideas que se desprenden de ella. El desorden de estos elementos puede indicarnos caos, las marcas en el cuerpo y el propio enredo, el gesto gacho de la protagonista que inclina su cabeza levemente en actitud melancólica, pena o tristeza, da a entender que se trata de pensamientos dañinos. El ocultamiento de sus articulaciones sugiere que es algo en lo que está atrapada y no puede escapar. Estas son diferentes revelaciones de verdades que se hacen presentes desde lo que no se muestra.

Por lo tanto, *Cabeza de ovillo* se estructura desde una estética de la opacidad, que no busca transparencia o claridad, sino que opta por un mensaje más ambiguo en resistencia a una comprensión única o simplificada, en la búsqueda de reflexiones más personales. El arte está hecho de la falta, de los silencios (Grüner, 2000), y ese vacío debe ser llenado con la interpretación.

Con este análisis entendemos el rol crucial que juega el/la espectador/a en el alcance de la obra. No solo la descifra, sino que la dota de nuevos significados, su participación activa es esencial para abrir un mundo nuevo y revelar las verdades ocultas en ella. El público entonces, contribuye a la construcción de nuevos sentidos.

Centro-Periferia: Desenredando la dicotomía dentro del arte

Abordaremos la escultura *Cabeza de ovillo*, en términos de la dicotomía centro-periferia para intentar comprender lo que ella comunica. Nos preguntamos respecto de la contribución de esta a la crítica del arte y a la reconfiguración de las relaciones de poder dentro del campo.

En palabras de Nelly Richard, existen dos ejes opuestos que legitiman posiciones frente al arte,

por un lado, se encuentra el centro, que es concebido como el legitimador de conceptos dignos de ser juzgados bajo la mirada de los/as críticos/as y de poseer el plano de lo simbólico. Por otro, encontramos la periferia, que es vista desde los países hegemónicos como un espacio donde los/as creadores/as sólo pueden hacer arte denunciando las problemáticas de su sociedad, marcando las desigualdades y manifestando los conflictos políticos y culturales de su lugar de residencia. Esta dicotomía provoca un distanciamiento en el mundo de las artes y genera prejuicios de valor estético y de calidad, que se atribuyen a los sitios de poder identificados, en líneas generales, con los países del centro de Europa. El arte occidental en su propia afirmación de universalidad, borra las diferencias que nos constituyen. Su función de ¨centro¨ monopoliza los roles, se autodesigna el privilegio de la identidad y naturaliza lo latinoamericano como la periferia, como una imitación mal lograda que genera propuestas artísticas basadas únicamente en la referencialidad de su contexto.

Citando a Nelly Richard ¨Desde la crítica feminista hasta la teoría poscolonial, se han multiplicado las denuncias que revelan las arbitrariedades, las censuras y las exclusiones que, en nombre de lo ¨universal¨, fue imponiendo el canon moderno de la cultura occidental-dominante: un canon que se identifica con lo masculino, lo blanco, lo letrado, lo metropolitano, etc.¨ (2006, p.116). Acorde a las ideas de esta autora, las mujeres resultan expresión de la periferia en el sentido de que a menudo se les relega a los márgenes del arte y la cultura dominante. Entendemos que ellas no son parte del canon moderno universal que perteneció a los artistas varones como lugar de privilegio en la Historia del Arte. *Cabeza de ovillo* representa un cuerpo femenino no-normativo, es decir, menos idealizado por la mirada hegemónica. La obra alude al cuerpo rechazado, escondido, que, en términos del centro, no es estético [Fig.2].

La artista desde su papel de productora latinoamericana reivindica y reafirma su lugar y su voz en el mundo del arte, denunciando a este desde su propia situacionalidad como mujer. La escultura denuncia las formas en que las concepciones impuestas sobre los cuerpos pueden ser dañinas logrando cambiar la visión sobre ellos. Por otro lado, también se critica los estándares de belleza a los que se enfrentan a diario por este centro que tipifica y monopoliza las miradas. Esta reflexión no se limita a la sociedad argentina, de la cual forma parte la productora, sino que, la presión existente sobre los cuerpos femeninos se convierte en un tema global. La pieza, sin señalar a nadie, nos señala a todas, va más allá de una situación localizada, representa experiencias compartidas por mujeres en todo el mundo. Esto nos lleva a pensar que Agustina Gómez Bazán se alejó en su creación de las dicotomías de centro y periferia para acercarse a lo que Richard plantea como tercera vía: el arte crítico (Richard, 2006, p.121) que puede otorgar una nueva visión del arte contemporáneo y un espacio de reconocimiento para lo que alguna vez fue llamado periferia.

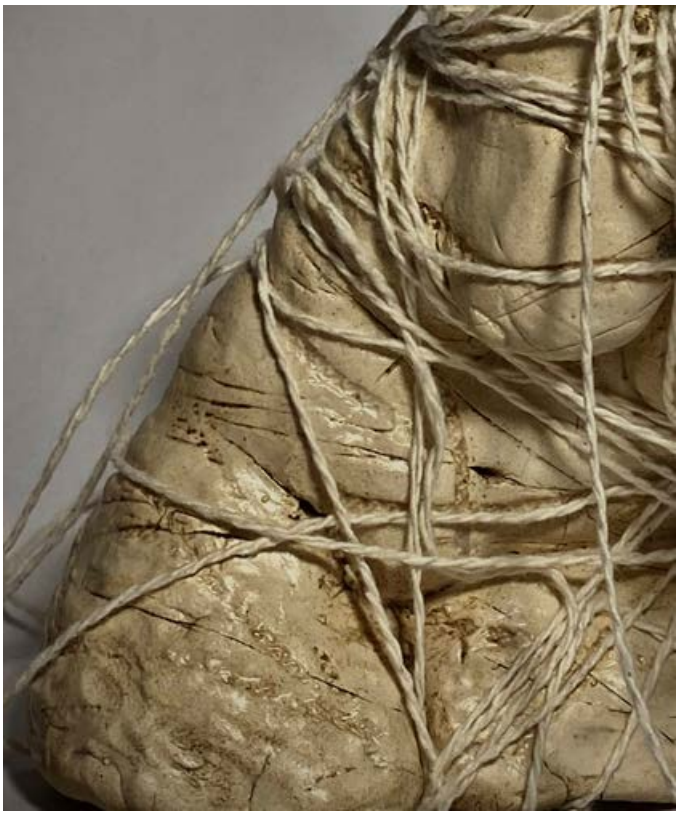


Figura 2. Fotografía de detalle de la obra *Cabeza de ovillo* (2022), Agustina Gómez Bazán.

Según Richard, en el contexto de multiculturalismo y globalización que tiende a simplificar la cuestión de la identidad y de la representación, el arte crítico debe fisurar los dogmas representacionales de la identidad (para no reducirla en una condición predeterminada) y trabajar a favor de la subjetivación en lugar de la identificación. Es una respuesta a la saturación icónica y culturalista de las sociedades contemporáneas que busca cuestionar la simplificación de la identidad, promoviendo en su lugar la multiplicidad de significados y la complejidad en la construcción de lo subjetivo.

La escultura analizada aborda el cuerpo como un espacio político donde se libran luchas internas y externas. Lugar donde las vivencias individuales se entrelazan con otras expectativas ajenas visibilizando las experiencias de la autocrítica de la apariencia.

En ese caso, la referencia a “lo universal” se relaciona con la presión cultural y social que las mujeres sienten por cumplir con ciertos estándares de belleza establecidos por la sociedad. Universales son sus experiencias, el esfuerzo por ajustarse a estos estándares, la necesidad de transformar sus cuerpos de manera negativa, buscando una aprobación que se basa en una visión idealizada e impuesta desde afuera. La universalidad radica en la diversidad de experiencias. En este sentido, *Cabeza de ovillo* se presenta como una forma de resistencia y afirmación, desafiando "lo universal". La artista en lugar de aceptar un papel marginalizado, utiliza su obra como herramienta para cuestionar las normas sociales y culturales dominantes, y en el proceso, crea un espacio para el reconocimiento y la valoración del arte de la periferia.

Consideraciones Finales

Cabeza de ovillo emerge como una obra que va más allá de su materialidad y de su forma, convirtiéndose en un espacio simbólico donde convergen la resistencia, la crítica y la apertura a múltiples interpretaciones. La escultura nos invita a tejer nuestras propias reflexiones y significados, colmando su ¨vacío¨ con nuestras inferencias individuales y colectivas. Esto no es una carencia, sino más bien un espacio fértil para la significación que no busca proporcionar respuestas definitivas, sino más bien estimular la diversidad de ideas.

Inicialmente, la escultura se construye en base a refutar el canon occidental impuesto por la Historia del Arte, al representar un cuerpo no normativo que socava las expectativas de la belleza hegemónica. La referencia a la perspectiva de mujer latinoamericana añade otra capa de complejidad. La artista utiliza su propia situacionalidad como mujer y sujeto latinoamericano para denunciar no solo cuestiones estéticas, sino también situaciones sociales, culturales y políticas específicas de su contexto. En este sentido la obra se posiciona como una afirmación activa, pero no se limita a ello, sino que también busca trascender la simple denuncia, abordando la complejidad de la mente, sus enredos, la lucha contra los pensamientos nocivos, centrándose en la subjetividad de las experiencias internas que sufren las mujeres. Aquí, el espacio de interpretación y reflexión del/la espectador/a cobra relevancia, ya que este/a evalúa el modo en que se siente interpelado/a, así como examina la manera que aporta o desafía a esta mirada. Él/ella terminará de atribuir los sentidos y la razón de ser a la obra pues su experiencia le dotará de las cualidades que la conviertan en una producción crítica.

Bibliografía

De Gyldenfeldt, Oscar. (2009). ¿Cuándo hay arte? En Elena Oliveras. *Cuestiones de arte contemporáneo*. (pp.21-46). Buenos Aires: Emecé.

Grüner, Eduardo. (2000). El arte o la otra comunicación. En: Actas de la 7° Bienal de La Habana, Cuba.

Oliveras, Elena. (2011). Recepción estética / Públicos plurales. En: José Jiménez (editor). *Una teoría del arte desde América Latina*. España: MELAC/Turner.

Richard, Nelly. (2006). El régimen crítico-estético del arte en el contexto de la diversidad cultural y sus políticas de identidad. En: Simón Marchán Fiz (compilador). *Real/Virtual en la estética y la teoría de las artes*. (pp.115-126). Barcelona: Paidós Ibérica.

Sánchez Vázquez, Adolfo. (2006). De la Estética de la Recepción a la Estética de la participación. En Simón Marchán Fiz (compilador). *Real/Virtual en la estética y la teoría de las artes*. (pp.17-28). Barcelona: Paidós Ibérica.

CUANDO NADIE ESTÁ MIRANDO
Idearios estéticos sobre la potencia de "Fantasmatico": una obra audiovisual des-industrializada en el colmo de las máquinas

Natalia Fernández Roig - Nahuel Lahora - Gabriel Alberto Pardo - Gabriela Victoria-Walerko

Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Artes

Resumen

Este texto propone desarrollar un devenir crítico-estético sobre la producción de obras audiovisuales en el contexto actual donde la creación de imágenes y sonidos se encuentran en el máximo nivel de industrialización, a partir del entrecruzamiento de las ideas de los autores Walter Benjamin, José Jiménez y Boris Groys. Su finalidad inicial consiste en una aproximación estética a la disyuntiva que supone la contemporaneidad al enfrentar tanto a creadores como espectadores en la elaboración de experiencias artísticas singulares, correspondiendo las características des-industrializadas en la concepción y ejecución de "Fantasmatico" a las señaladas por los autores en sus escritos. El trabajo señala la importancia de orientar la gestión y creación artística a obras que nos permitan retomar caminos de producción estética que posibiliten experienciar el arte partiendo de conceptos y prácticas singulares.

Palabras clave

Audiovisual, reproductibilidad técnica, desindustrialización, experimentación, singularidad.

En este trabajo, se exploran los modos en que la instalación "Fantasmático" se contrapone a la hiper-normalización de las prácticas contemporáneas, particularmente en los campos del cine y la música, y se analiza su relación con diferentes conceptos como la pérdida del *aura* y la democratización del arte a partir de la reproductibilidad técnica (Benjamín, 2017). Asimismo, el texto indaga en el análisis de la relación entre obra y receptor (Jiménez, 2006) y entre la obra -a partir de la reproducción digital, planteada en su texto por Groys (Groys, 2017)

"Fantasmático" fue montada y exhibida en los salones de danza de la Escuela Taller de Arte Municipal, en el primer piso del C. C. Pasaje Dardo Rocha de la ciudad de La Plata, durante los primeros días de octubre de 2023 y concebida para la renovación de la sección de *Las Musicalizadas*[1] del 19 Festival Internacional de Cine Independiente de La Plata - Festifreak.

1 Proyecciones de films musicalizados en vivo.

Imagen 1: Fotografía sin título, de Mariano Van Gelderen. La Plata, Marzo 2024.

La instalación consta de dos espacios principales convenientemente oscurecidos, un salón de espejos de reminiscencias victorianas, con triple altura y completamente vacío, conteniendo arañas de cristal, y apenas iluminado por un candelabro de tres velas que funciona como antesala y donde el personaje llamado "Anfitriona", —una mujer vestida con saco, pantalones de paño y botas y una corneta atada a su espalda, cual si fuera una partisana cazadora, recibe al público haciéndoles comprender con señas que deben permanecer en silencio. Esta acción performática, ya prepara a las personas que ingresarán en grupos de cinco en cinco, a ingresar a otra sala con una actitud cuasi religiosa, mientras sus ojos y su sistema perceptivo, que previamente se encontraba bajo la luz de calle, se acostumbran a la penumbra de la sala.

Wara Seroto, La Plata, Octubre 2023.

La siguiente sala constituye una gran cámara oscura, esta vez, realmente oscura, a través de la cual Anfitriona guía con su candelabro, a cada grupo hasta una fila de sillas dispuestas de espaldas a las paredes siguiendo tres partes del perímetro de la sala. El espacio es tan amplio y oscuro que las velas solo alcanzan a iluminar los asientos y el suelo, posibilitan al público ubicarse poco a poco. Una vez completado el aforo, Anfitriona apaga las velas y abandona la sala, mientras una completa oscuridad y silencio aparente inundan la sala.

Mareano Van Gelderen, La Plata, Marzo 2024.

A partir de este momento la instalación comienza a operar sobre el aspecto sensorial no visible, de a poco los sonidos de las calles lindantes (Avenida 7 y Calle 50), el tránsito, motores, gritos y voces de transeúntes, se vuelven fondo de este silencio aparente provocado por la ausencia de aquellos esperados en la acción natural de la expectación de una obra audiovisual. Este estado de contemplación sonora evoca imágenes asincrónicas, aportadas por la memoria de los espectadores, que visten y sugieren la exploración de un primer paisaje audiovisual. Luego de esta demora intencional, se hacen presentes en un primer plano, aunque sutiles, sonidos metálicos, cargados de musicalidad e intención performática, que operados por agentes del colectivo G.R.U.M.E.L, se mueven por todo el espacio a veces acercándose demasiado a las orejas de lxs espectadoras y otras perdiéndose en la profundidad de la oscuridad. Estos sonidos, producidos por instrumentos acústicos no tradicionales realizados con materiales reciclados como caños de ventilación, herrajes, cuerdas, ruedas metálicas tuercas y varillas, inauguran una nueva dimensión audible que se desarrollará a lo largo de toda la obra, dialogando en una intensidad siempre creciente, con la sucesión de elementos visuales desplegados en la obra.

Mareano Van Gelderen, La Plata, Marzo 2024.

La primera imágen que los asistentes ven, además de aquella hasta ahora entrevista en la oscuridad, sucede al descubrirse un estenopo, un agujero en la pared que da a la avenida siete, que al permitir el ingreso de luz convierte la sala oscura en una cámara estenopeica. Esta proyecta instantáneamente, sobre toda la sala, la imágen panorámica, tenue, desaturada e invertida del exterior, una imágen trasvasada que da certeza visual y sincrónica, a ese paisaje sonoro que filtraban los muros. Está nueva imágen real-directa, pero trasvasada por un dispositivo mínimo, un agujero en la pared que la invierte y des-satura, resulta a lxs espectadores sumamente extraña e inesperada. La imágen de la calle adquiere una cualidad fantasmal, en la configuración ambigua de un paisaje cotidiano sumamente extraño.

Mareano Van Gelderen, La Plata, Marzo 2024.

Es entonces cuando la luz del estenopo descubre otros aspectos de la sala y los instrumentos raros, ahora visibles (aunque también descoloridos y en sombra), refuerzan esa sensación de aquello que no es algo, entonces un trozo de ventilación parece el fantasma de un contrabajo o un manojo de llaves es la sombra de una pandereta. Otro estenopo es descubierto y la imágen se multiplica y superpone. Nuevas partes del paisaje aparecen caleidoscópicas. Así se abren de a pares tres grupos de estenopos. Ahora el ritmo es llevado por la imágen y el ensamble se dedica a danzar con ella. Los transeúntes atravesando como escalas musicales las sendas peatonales, los reflejos del sol en los vidrios de los ómnibus o en las copas de los árboles movidas por el viento, como también las nubes pasajeras y los pájaros sobre el sombrero de la estatua de San Martín, constituyen múltiples escenas musicales de una película en vivo que, paradójicamente nos coloca en una distancia crítica con nuestro entorno explícito (no virtual).

Mareano Van Gelderen, La Plata, Marzo 2024.

El segundo acto concluye con la aparición de otros elementos dramáticos, que no describiremos para preservar la experiencia de la obra, pero que llevan la imágen y el sonido a un punto máximo de tensión constituyendo un final sensacional, sorprendente y con un epílogo que provoca conmoción. Todo confluye en una experiencia audiovisual, que prescinde de toda producción industrial, incluido del fenómeno de la electricidad, dando cuenta de la posibilidad de un cine directo, sin cámara, ni película, cuya esencia se puede pensar en el montaje que cada espectador realiza entre su imaginario y las imágenes proyectadas mediante la manipulación de la luz que atraviesa una pared.

Mareano Van Gelderen, La Plata, Marzo 2024

Se vincula aquí a la instalación descripta con el concepto de obra de arte de Adorno. Este autor postula, en su teoría de la obra de arte, que la autenticidad y la singularidad son elementos esenciales para considerar una creación como obra de arte. *Fantasmático* abraza estos conceptos al proporcionar una experiencia única y no reproducible en masa. A través de la combinación de la tecnología de la cámara oscura y la musicalización en vivo, se crea un entorno en el cual el público experimenta algo singular, dotando a esta instalación de un grado de autenticidad en la que la singularidad es primordial.

Mareano Van Gelderen, La Plata, Marzo 2024.

Por otra parte, Jiménez (2006) sostiene que las obras modernas son de estructura abierta, por lo que los espectadores sostienen una participación activa: esto se demuestra en *Fantasmático,* ya que la instalación obliga a los asistentes a utilizar todos sus sentidos. Se provoca una experiencia inmersiva que va variando entre cada espectador según sus perspectivas individuales y personalidades propias.

En cuanto a la relación entre la obra con la reproducción digital planteada por Boris Groys, dentro del actual contexto de la hiper-normalización en la producción de arte contemporáneo, *Fantasmático* surge como una obra que desafía los estándares establecidos y destaca la importancia de la singularidad, la autenticidad y la experiencia sensorial en el arte. Mediante la manipulación de dispositivos pre-industriales, la musicalización en vivo y la interacción personal del espectador, esta instalación logra escapar al fenómeno masificador, al que dio lugar la capacidad industrial de reproducción técnica de las obras, ofreciendo una experiencia estética significativa y única que influye en los sentidos y las emociones del público. En un mundo saturado de copias y reproducciones, *Fantasmático* se presenta como un recordatorio vital de la esencia y el poder de la creación artística individual y original. Aquí entra el concepto del "aquí y ahora": un aura de originalidad que en una copia mecánica no se encontraría. En la reproducción digital el original es invisible, y por ende, incomparable. Esta obra refleja un quiebre del consumo normalizado de carácter contemporáneo de las obras visuales.

Mareano Vam Gelderen, La Plata, Marzo 2024.

En conclusión, la producción de arte contemporáneo se encuentra inmersa en procesos de hiper-normalización, propuestos en parte por los modelos industriales y por una dependencia casi total a los canales digitales de difusión y exhibición, en los que el concepto de reproducibilidad técnica de la obra de arte esgrimido por W. Benjamin se ponen en prueba. En este contexto es que la instalación multidisciplinaria "Fantasmático" (G. Monzón, N. Lahora, F. Carranza, J. D. Cruz y G.R.U.M.E.L - FestiFreak, 2023) emerge como una propuesta disruptiva.

Bibliografía:

- Benjamin, W. *(*2017) *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Traducción al español y notas de Andrés E. Weikert. Editorial La Marca.
- Jiménez, J. (2006).Teoría del arte. En J. Jiménez, *Arte es todo lo que los hombres llaman arte*. (pp. 17-52). Madrid: Tecnos.
- Groys, B. (2016). Arte en flujo: Ensayos sobre la evanescencia del presente. En G. Broys, *Modernidad y Contemporaneidad: reproducción mecánica vs digital* (pp.155-164). Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Caja Negra.

DEL PAPEL A LA PANTALLA

Bernardo Moreira - Aldana Pro - María Alejandrina Aragón
Universidad Nacional de La Plata Facultad de Artes

Resumen

A lo largo de esta investigación nos sumergimos en un análisis teórico de un video montaje animado, creado por la estudiante Aldana Micaela Pro. Esto mismo, lo haremos a partir de distintos textos otorgados por la cátedra.

Esta obra tiene su origen en un extracto de un poema anónimo que se emplea en la última escena de la película “The Shape of Water” (2017), dirigida por Guillermo Del Toro.

La pieza es un audiovisual ejecutado a través de una técnica llamada *motion graphics*, que, acompañada junto a la voz en off de quien lee el poema en inglés, logra cierta sincronización con la música, la letra traducida, y su significado.

Palabras claves

Video Montaje, posmodernidad, poesía, reproducción digital, aura.

La obra como pieza de arte digital

La producción toma forma a través de la técnica de motion graphics y se presenta como un audiovisual que, al sincronizarse con la música, la voz en off que recita el poema en inglés, la letra traducida y su significado, logra transmitir una experiencia visual y auditiva cohesionada.

La misma nos sugiere una serie de incógnitas o planteamientos que atañen al traspaso del poema escrito a lo audiovisual: al pasar del arte tradicional al digital, ¿Sigue considerándose arte? ¿Se deformó la naturalidad del poema al traspasarlo? ¿Podemos comparar ambas obras? ¿Tienen el mismo valor? ¿Al hacerla arte audiovisual, se amplió su público?.

Nuevas formas de percibir y sentir

Nuestro objeto de estudio se presenta como parte de una de las últimas ramas del arte: el audiovisual. Respecto a ello, el teórico Martin Barbero explora ideas del filósofo y crítico alemán Walter Benjamin, haciendo una distinción de las modificaciones estéticas introducidas con la llegada del cine y la televisión.

Somos conscientes de que con el desarrollo de un inminente capitalismo y conjuntamente de las ciudades, nacieron nuevos modos de percepción y lenguajes, y por ende la colectividad y la llegada a la sociedad a partir de los medios en masa fueron parte del desarrollo del séptimo arte.

Esto es algo que Benjamin plantea referido a los medios de ese entonces, pero en la actualidad no solo contamos con la televisión y las salas de cine, de hecho, estas son cada vez menos concurridas. Hoy, las redes sociales son las que se presentan como conectoras entre estos modos de recepción, así como en su momento el visionado frente a la pintura fue de alguna forma desplazado por el montaje cinematográfico, ahora nos encontramos en una alternativa que desafía el tiempo y el espacio, que hasta parece carece de limitaciones y promete mostrarnos la realidad tal cual como es.

En la obra audiovisual *Del papel a la pantalla* (Pro, 2023), de forma similar al cine o la televisión, no busca un espectador pasivo, mucho menos la homogeneidad de críticas. El visionado por parte de un público crítico es, lo que en definitiva, termina de concluir con la obra. Por ello es que, a pesar de claramente diferenciarse de la televisión - la cual Barbero presenta como el dispositivo que replantea aquella idea de que observamos la realidad tal como es, dado que transforma nuestra percepción del espacio y del tiempo - la obra existe en su propia concepción de espacio, puede encontrarse aquí y en todos lados, a la vez que se visiona de manera instantánea, fugaz, y repetible.

Un objeto reproducible

Walter Benjamin introdujo el término aura para describir la singularidad y autenticidad asociadas a una obra de arte original, especialmente en la era de la reproducción técnica.

El aura de una obra de arte se deriva de su unicidad, se trata de una experiencia y existencia única en un momento y lugar específicos. Esta singularidad le otorga un valor y una presencia que no pueden replicarse completamente en reproducciones técnicas, como fotografías o impresiones. Con la reproducción masiva de obras de arte, argumenta Benjamin, se pierde la autenticidad y la conexión original con el objeto, y el aura se desvanece.

La obra de nuestra compañera, por su lado, según estos parámetros, perdería su aura en el momento en que la obra escrita literaria, única, irrepetible, clásica, se convierte en un objeto casi seriado, que puede verse en bucle, pero que a su vez, al contrario de lo que plantea el autor, desde nuestra mirada, cada uno de esas reproducciones tiene su concepción propia e individual en cada espectador.

Al igual que en el cine, o cualquier formato que implique el visionado de una obra tanto visual como auditiva, se posibilita un nuevo modo de sentir, al mismo tiempo que tritura el aura: le gana a lo irrepetible. Esto es lo que evocamos en nuestro trabajo, una mirada y acercamiento por parte del espectador, que lo envuelve y le da el paso a resignificar y cuestionarse no sólo las técnicas utilizadas, si no pararse desde un lado activo que analice el contenido, el qué se está mostrando, y el cómo se decide mostrar, comprendiendo a la artista como intermediaria.

Reproducción mecánica vs digital

Aldana Pro, en “Del papel a la pantalla” realizo un trabajo enteramente digital, que si bien parte de un objeto literario, se construye con el uso de distintos softwares, como consecuencia, y relacionado a lo planteado en los anteriores párrafos, es una regeneración en formato digital.

Esto mantiene directa relación con lo que plantea el escritor aleman Boris Groys, en *Modernidad y contemporaneidad: reproducción mecánica vs digital,* donde al igual que Barbero, menciona también a Benjamin, pero centrándose en sus dos tipos de representaciones: Mecánica y Digital. Respecto a la primera, hay algunas cuestiones de Benjamin que pueden resultar destacables hoy día, pues, según Groys (2016) “(...) la reproducción mecánica refiere a la posibilidad de

una reproducción perfecta, una reproducción que vuelva imposible distinguir visualmente entre el original y la copia" (p. 156). Por ende estaríamos hablando de que no cabe duda de que serían imposibles de diferenciar, pero Groys menciona algo importante: la obra original es poseedora de un aura, y la copia no; el original tiene un lugar particular, la copia es virtual, deslocalizada, ahistórica. Entonces la copia carece de autenticidad, la presencia del presente puede experimentarse sólo en un momento.

La reproducción digital, en cambio, podría entenderse como "(...) una versión mejorada tecnológicamente de la reproducción mecánica" (Groys, 2016, p. 161), ya que la información digital contenida en el archivo de imagen o texto, se mantiene idéntico durante el proceso de reproducción y distribución. En consecuencia, la digitalización pareciera garantizar la reproducción precisa y literal, entonces una comparación entre el original y la copia sería imposible, "La visualización de la información digital es siempre un acto de interpretación del usuario o usuaria de Internet" (Groys, 2016, p.162). Cada copia digital tiene su *aquí y ahora*, un aura de originalidad que una copia mecánica no posee.

Nuestro objeto de estudio contendrá entonces, su propia experiencia aurática que dependerá en cierto punto no solo de la visualización del mismo de manera activa, si no del bagaje cultural de cada espectador, definirá esa situación o experiencia aurática que presenciará al verlo por primera vez, pues tal vez alguien que sabe inglés no se centra tanto en observar la traducción, si no las animaciones (al conocer el lenguaje y traducirlo por costumbre, la atención se desvía hacia otros puntos de la imagen), o alguien que desconoce el idioma configura el video más allá de ser una animación, y comprende su estado de poema, entre otras experiencias que podrían sucederse.

El arte de conmutar

Al comienzo del trabajo nos planteamos la interrogante de que exista la deformación como una posibilidad, es decir, la transmutación de la obra original, del poema, a un nuevo dispositivo. En parte es eso lo que intenta responder Fajardo Fajardo en su texto *El neobarroco y la crisis de los sistemas en la modernidad,* donde insiste en que a partir de la modernidad, el barroco muestra categorías para definir la estética capitalista: las nociones de lo monstruoso y lo caótico fluyen a través de una construcción de lo otro, lo marginado, lo impuro.

Asimismo, la estética que lleva a cabo el neobarroco se basa en la estandarización de los objetos, que impone en la sensibilidad y el gusto colectivo una especie de estética de la repetición. Bajo nuestro punto de vista, si bien no consideramos la obra analizada como un estándar, si se para en los límites de lo esperado frente a su área, pero a partir de lo llamativo, de recortes inusuales o irregulares, podría considerarse un estilo o marca personal, contenido dentro de un género colectivo o aceptado socialmente como lo es la animación.

Esto también tiene que ver con que el arte se formula sobre lo imprevisible, pues tanto esta, como muchas otras obras, si bien pueden identificarse con un género, hay una heterogeneidad que impulsa al espectador a tener que buscarle un sentido a lo distinto, a lo disperso, a la multiplicidad de técnicas, digamos que se comprende que esta multiplicidad posmoderna se comunica con la globalidad.

Entonces, ¿existen respuestas a las interrogantes?

Las ideas que hemos explorado a lo largo del trabajo, tenían en sí, la finalidad de responder - parcialmente - algunas de las preguntas que nos realizamos al momento de comenzar con la investigación. Pero, si bien no nos encontramos lejos de ello, si nos cuestionamos la concepción propia que hemos forjado en torno a lo que es o no considerado arte. Pues comprendemos

que el poema, al sufrir su traspaso a una reproducción digital, tal vez perdió su característica aurática original, pero esta reconfiguración del arte, de lo neobarroco, de lo no mecánico, da cuenta de que en este contexto sociohistórico y cultural, funciona por sí mismo como una obra de arte. No puede existir una corrupción del arte mientras haya multiplicidad de voces. Generalmente, lo que consideramos arte tradicional acarrea con el peso de considerarse legítimo u original frente a la era del arte reproducible, pero valorar el arte contemporáneo como una manifestación genuina, y garantizar un entorno creativo que celebre la diversidad de voces y que promueva la integridad artística emerge como un factor crucial. Al reflexionar sobre las interrogantes, se confirma, entonces, el comienzo de nuevas indagaciones acerca del desempeño del arte hoy dia, y como este al sufrir traspasos era tras era, se reconfigura a la vez que se configura nuestra sociedad, y es por ello, que las preguntas nunca serán suficientes, pues hay tantos artistas y espectadores para responderlas, como individuos en el mundo.

Bibliografía

- Martín-Barbero, Jesús, “Estética de los medios audiovisuales”. En: Estética. Edición de Ramón Xirau y David Sobrevilla. Editorial Trotta. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2003.

- Groys, Boris, “Modernidad y contemporaneidad: reproducción mecánica vs digital” y “El arte en Internet”. En: Arte en flujo. Ensayos sobre la evanescencia del presente. Caja Negra, Buenos Aires, 2016.

- Fajardo Fajardo: “Estructuras, figuras y categorías neobarrocas en el arte posmoderno”. En: Estética y Posmodernidad. Nuevos contextos y sensibilidades. Ed. Abya-Yala, Quito, 2001.

Filmografía

- Pro, Aldana Micaela. [Aldana Pro]. (2023, 17 de Julio). Trabajo final CAV [Video] Recuperado: https://www.youtube.com/watch?v=TDrxF3GtC0c&ab_channel=Aldan

ASÍ SOMOS, UN FUEGO
POETAS DE LA BARBARIE

Renata Camilletti - Carmen Durante - Daniel Falcón - Lucía G. Suarez Stanganelli

Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Artes

Resumen

En el presente trabajo nos proponemos abordar el análisis teórico, filosófico y estético del videoclip *Así Somos - Un fuego,* realizado en la ciudad de La Plata en 2021, en el marco del programa homónimo de formato televisivo distribuido a través de la plataforma de videos Youtube. Para ello estableceremos un diálogo poético y reflexivo entre la letra de la canción y el poema *Yo monstruo mío* de la artista, artivista, trans-trava sudaca Susy Shock. La obra, realizada por colectivos del activismo disidente sexual de la ciudad de La Plata, nos impulsa a reflexionar sobre la propia práctica artística y académica, los modos de producción audiovisual, las formas de representación y, sobre todo, el lugar de las identidades trans dentro de la cultura, las instituciones y el arte. Nos proponemos a lo largo del trabajo tener una mirada corrida, oblicua y disidente de los cánones, desde el margen, que nos permita dar cuenta de cómo una obra puede fundar otras posibilidades de lo visible, lo decible y lo pensable.

Palabras claves

Videoclip, identidad, reggaeton, disidencia sexual, margen.

Así somos, un fuego

"Yo mariposa ajena a la modernidad
a la posmodernidad
a la normalidad
Oblicua
Vizca
Silvestre
Artesanal"

Susy Shock, «Monstruo mío», Poemario Transpirado

¿Qué lugar ocupa en la cultura lo marginal, aquello que se construye desde los márgenes urbanos, identitarios y sexo-genéricos? Ser oblicuxs, andar con la mirada cruzada, vizca, atravesada y atravesando, los cánones impuestos de un modo de hablar, un modo de andar, una ropa que vestir. Tomar la calle, las esquinas, la pantalla, componer, conducir un programa, retomar memorias de goce, de amistad y complicidad, desde los brillos y la furia travesti.

A partir de este trabajo nos proponemos analizar el videoclip "*Asi Somos - Un fuego"*, un proyecto llevado adelante entre el colectivo Furia Travesti, la Colectiva Audiovisual Feminista La Plata y el centro cultural Casa Unclan, durante el año 2021 en la ciudad de La Plata. El videoclip se produjo como presentación del programa *Asi Somos Tv*, cuyo formato televisivo intercalaba material producido en estudio con la conducción de integrantes de Furia Travesti, notas, entrevistas, secciones de chimentos, invitadxs especiales y mesas de debate. El tema musical fue compuesto por Furia Travesti con la intención de reflejar el espíritu de sus integrantes y tratando como eje el tema del yire, la noche, el trabajo sexual y el habitar las calles de La Plata, especialmente de la conocida zona roja. El videoclip fue grabado en veredas, ramblas y calles de este barrio en un acto también de reivindicación del uso del espacio público.

Todo fue producido desde las redes de militancia, culturales y de amistad, de manera completamente autogestiva y sorteando las complejidades que implicaban la cantidad de gente involucrada, pero también la propia cotidianeidad de las vidas trans-travestis. Las formas de producir tal cual se aprende en la academia muchas veces están atadas a lógicas de producción y reproducción capitalistas y patriarcales, con horarios, modos, reglas, repartos de tareas que tienen como modelo de sujetxs productivxs a personas con ciertos derechos y condiciones de existencia garantizadas por el mismo sistema, las instituciones y el mercado. Algunos debates que surgían al interior de las reuniones de preproducción tenían que ver con la posibilidad de pedir apoyo técnico a instituciones como la universidad, y nos encontramos muchas veces ante la resistencia respecto de hacer parte del proyecto a instituciones que reproducen lógicas expulsivas hacia la comunidad trans-travesti.

En ese sentido nos preguntamos cómo abordar un análisis teórico, filosófico y estético sobre el videoclip *Así Somos*, desde un procedimiento directamente ligado a la práctica académica ¿Es posible? ¿Cómo hacer para no caer en dicotomías o binarismos, en reproducción de estereotipos, reducciones, simplificaciones o miradas acotadas? ¿Qué rol juega la mirada sobre una otredad? Esa otredad que siempre queda por fuera, de la que la propia academia no es parte y a la que la academia no incluye. Pensar el videoclip *Así Somos* como obra nos propone el desafío de no intentar encasillar, de entender los matices, aceptar que no vamos a poder delimitarlo dentro de conceptos cerrados y potenciar la posibilidad de interpelar a la academia desde la propia práctica disidente, mostri y furiosa. Desde este lugar, el videoclip aparece como un dispositivo disruptivo, capaz de generar contradicciones -insurrecciones- dentro del canon cultural y por ello podemos pensarlo, en términos de Nelly Richard como una *táctica del margen*. Aparece en la letra de la canción, el uso de palabras y expresiones propias del habitar la calle como trabajadorxs sexuales ¿Qué pasa con las palabras dentro de la música? ¿Es posible pensar a partir de las ideas de Ranciere, lo intolerable en la música y de la música? Las nociones de identidad y representación también juegan un rol importante en los posibles análisis y por eso tomaremos dentro del marco teórico la dialéctica presencia-ausencia propuesta por Grüner. Pero ¿Cómo podemos pensar desde el margen una táctica del margen? Decidimos a partir de este posicionamiento tomar como referencia la voz de Susy Shock, artista, artivista, trans-trava sudaca, en su poema *Yo, monstruo mío;* texto con el cual iremos tejiendo puntos de contacto con la letra de la canción *Así somos, un fuego* que también será puesta en diálogo con el marco teórico.

Furia travesti en la diagonal:

la que no pide más permiso

¿Es la imagen o la palabra de una puta, de una trava, lo intolerable? ¿Para quién? La letra de la canción utiliza desde un primer momento la palabra "puta" sin el sesgo negativo con el que la sociedad la usa para demarcar una práctica moralmente cuestionada. Es parte de términos peyorativos que son considerados insultos, sin embargo, hoy en día a través del arte, la violencia

semántica es desactivada y usada como símbolo de reivindicación y de identidad (Baldini y otrxs, 2022: 8).

El sistema ubica a las identidades trans, a les trabajadores sexuales como sujetxs no tolerables, invisibilizándoles en el espacio público y en las instituciones, no hay lugar para los márgenes, para unx otrx que no se adapta a los cánones de las divisiones sociales sexo-genéricas. La letra cuestiona esa invisibilización confrontándose a la mirada de los vecinos y al accionar de la policía. Mostrarse, entacarse, decir, gozar son prácticas destinadas a ciertos cuerpos, a ciertos sectores. Reivindicarlo como una forma de ser, de habitar este mundo, implica cuestionar también un dispositivo de visibilidad, implica fundar otras posibilidades de lo visible, lo decible y lo pensable (Ranciere, 2008:103). Una comunidad entre las palabras y las imágenes que no solo incluye a quienes habitan los márgenes identitarios, espaciales y normativos sino que se construye en el caos, el desequilibrio, lo monstruoso y lo abyecto de esos márgenes.

La canción fue compuesta en una etapa previa a la grabación del programa, y las decisiones estéticas que se tomaron fueron principalmente en torno a la letra y a la elección del género reggaetón, como género bailable, que en el imaginario es comúnmente asociado al machismo y a la misoginia (Baldini, 2022). *Así somos, un fuego* no solo es cantada, sino también compuesta por identidades que se contraponen rotundamente a la idea de hombre macho reggaetonero, disputando la idea de quiénes están habilitadxs a hacer uso de este género urbano, como de los discursos e imágenes que él mismo construye. Abordar la composición de una canción desde la letra, como manifiesto y reivindicación de una posición en el mundo, no es "una falta" de medios o conocimiento, es una posición política:

> *"El sistema de la Información es un 'sentido común' de esa especie: un dispositivo espacio-temporal en el seno del cual son reunidas palabras y formas visibles como datos comunes, como maneras comunes de percibir, de ser afectado y de dar sentido. El problema no es oponer la realidad a sus apariencias. Es construir otras realidades, otras formas de sentido común, es decir, otros dispositivos espacio-temporales, otras comunidades de las palabras y las cosas, de las formas y las significaciones." (Ranciere, 2008 :102)*

La furia travesti no pide permiso, viene a disputar los sentidos comunes que el Reggaetón construye tanto en el uso de las imágenes como de las palabras y su composición, viene a cuestionar ese imaginario. La palabra en la música no solo explica, representa o narra. Es parte de un lenguaje, parte de una identidad, consolida una subjetividad y apropiarse de ese lenguaje en la letra de una canción puede habilitar la construcción de esa diferencia diferenciadora, por tomar la iniciativa de ejercerse como "acto de enunciación". (Richard, 2006)

Y bien montadas y entacadas y atacadas

pintora de mi andar

no quiero más títulos que cargar

no quiero más cargos ni casilleros a donde encajar

Reflexionando sobre estas identidades que se consolidan desde el margen, queremos hacer hincapié en que la elección del género musical no es fortuita, sino que es parte de una intención festiva y celebratoria. Gadamer propone, en la búsqueda de tender un puente ontológico desde el cual definir la experiencia artística, al concepto de fiesta, ya que existe únicamente mientras es celebrado (Gadamer, 1991). Podemos pensar la fiesta más allá de aquello que defina si el videoclip es arte o no, podemos traerlo como puntapié para analizar el marco en el cual se

crea la canción, los múltiples fines que persigue: es pieza promocional, jingle del programa, cortina de las secciones, tema para perrear y casi hasta como *leitmotiv*. En todo el proceso de producción del programa la idea de la fiesta fue atravesando constantemente el trabajo, desde la manera de armar las reuniones, los propios rodajes, los eventos de estreno y de recaudación de fondos. El programa existía en esa celebración, en esa comunidad, de manera colectiva, en un tiempo lleno. Una fiesta que es parte de la identidad travesti.

Retomando a Nelly Richard, en esta construcción de la identidad, desde el centro se esperaría que una obra construida desde una periferia, no solo geográfica sino también sexo-genérica, se aborde desde un lugar testimonial, incluso revictimizante. Sin embargo constituye una táctica del margen que viene a desmontar el canon, para disputar hegemonías de representación sexual y de género, yendo más allá de un proceso de identificación hasta la expansión de nuevas subjetividades. (Richard, 2006). *Así somos* propone, como dice Susy, pintar su propio andar, dejar de cargar con títulos impuestos, propios de los roles asignados por el centro, construir su propia representación para reconfigurar identidades y comunidades desde lo monstruoso, lo disidente, lo abyecto, lo caótico y lo marginado. Es en este mismo acto en el cual se produce esta diferencia diferenciadora que rompe con el rol asignado, con la diferencia diferenciada por aquello que le es ajeno.

La selección de la calle como escenario también contribuye a la cuestión identitaria, la calle no es sólo un lugar cualquiera del espacio público. Son las calles de la zona roja, lugar de yire, de trabajo, de complicidades, pero también espacio donde lxs vecinxs, la policía y el propio Estado perpetúan las violencias hacia las identidades disidentes de un sistema sexo-genérico binario. *Así somos*, como tema musical, pero también como programa en formato televisivo propone cuestionar constantemente desde dónde se ejercen esas violencias y denunciarlas, pero también reivindicar eso que se construye desde la propia identidad travesti, disidente y monstruosa. Reivindicar las memorias de aquellas compañeras trans que no están, que se llevó la violencia cisheteropatriarcal, retomar el chisme, lo juguetón y lo erótico. Desde ese caos y esa fragmentación es que en el propio hacer *Así somos* y su equipo fue encontrando maneras de producir que se adaptaran a las rutinas y cotidianidades que no siempre podían cumplir con los horarios y las maneras de producir hegemónicas. Pensar otras maneras de producir también es una manera de construir tácticas del margen, una manera de trastocar los cánones.

Esos cánones que construyen una normalidad, un sentido común. "Que otros sean lo normal", trastocar desde las palabras, la manera de habitar la calle, de vivir el goce y la propia identidad. Esto lo relacionamos con lo que plantea Fajardo Fajardo respecto de la categoría de "lo monstruoso" que expresa también Susy Shock: "mi bella monstruosidad, mi ejercicio de inventora, de ramera de las torcazas, mi ser yo entre tanto parecido, entre tanto domesticado". Construir desde lo dinámico e impredecible, en contraposición a la norma clásica, lo estático y equilibrado, establecer formas desde el movimiento, lo no-racional, lo ambiguo, para romper con la estructura establecida por la heteronorma patriarcal. *Así Somos:* "Diosas, fabulosas y también chismosas, Putas no nacimos, pero nos hicimos...

Nos pica la lengua pero lo decimos:

como me pueda el deseo y la fuckin ganas

En una ciudad vacía, oscura y clausurada aparecen en escena las "divas", formando un contraste entre lo oculto y lo visible ¿Quiénes habitan esas casas de persianas cerradas, en ese silencio? ¿Viven allí los vecinos que gritan? El videoclip *Así somos - Un fuego,* nos presenta un mundo, el de lxs trabajadorxs sexuales. "Entacadas", "diosas", "fabulosas", así se presentan las travestis, tomando las calles y ocupando los espacios públicos. En contraste, vemos las veredas vacías, sin transeúntes, deshabitadas, aunque en la canción hay una denuncia hacía los vecinos y la

policía, que son nombrados pero no son vistos. Esta dualidad la podemos pensar, siguiendo a Heidegger, como una dialéctica de lo oculto y lo desoculto. Según Gyldenfeldt, Heidegger señala que la obra "des-oculta" la verdad. Por eso dirá que la obra, por un lado, muestra, exhibe algo, pero por otra parte, está lo oculto (Gyldenfeldt en Oliveras, 2009: 28).

La lucha entre lo dicho y lo no dicho aparece constantemente en las representaciones. Cuando analizamos los relatos y los discursos que reproducen las obras audiovisuales, tenemos que pensar también qué rol juegan en él los videoclips. Obras audiovisuales que son parte de un determinado dispositivo de visibilidad en términos de Ranciere. Hoy es casi inconcebible sacar una canción sin su correspondiente videoclip. ¿Pero esa necesidad surge únicamente de un deseo casualmente compartido por la mayoría de lxs artistas por anclar en imágenes móviles el significado de una palabra, un ritmo o una melodía? ¿O hay algo de un universo poético que lxs artistas construyen del cual el videoclip pasa a ser un elemento clave? Aparece la posibilidad de poner en juego lo visual, lo identitario, lo simbólico, un cúmulo de referencias a otros mundos y artistas, una manera de mostrar y configurar el espacio, el show, una performatividad, una puesta en escena. El videoclip es parte de ese universo poético creado por el programa *Así somos*, del cual son parte las palabras, los brillos, las risas exageradas, las calles de la zona roja, el yire, los tacos kilométricos sobre el asfalto, la monstruosidad y el glamour frente a los negocios del barrio "el mondongo". Pero también son parte de ese mundo los silencios, la oscuridad de la noche, las persianas cerradas, la inmensidad de videoclips donde las identidades disidentes no tienen lugar, la ausencia de representación trans en la industria cultural. Lo que se muestra y lo que se oculta, lo dicho y lo no dicho de un mundo ya fundado, un mundo que existe en el cotidiano de las putas y lxs travas que lo habitan, y que en el acto de hacerlo obra de arte, videoclip, programa de TV refundan su propia verdad, con sus sonidos y silencios, con sus luces y sus sombras. Se enuncian desde el deseo, desde las fucking ganas de ser y habitar el mundo como se nos cante, desarmando lo impuesto, resignificando los insultos y trastocando los cánones.

Poetas de la barbarie

Desde la construcción de la estética y de la narrativa del videoclip en particular y el programa en general hay una reivindicación de ese lugar abyecto, del lugar de una otredad segregada por el sistema. Situarse desde los bordes implica construir esas tácticas del margen que establecen una diferencia diferenciadora, para quebrar la neutralidad pasiva del sentido (Richard: 2006). Como dice Susy, ser poetas de la barbarie, con el propio caos y la propia monstruosidad, reivindicar el derecho a ser desde los márgenes trastocando todo aquello que se nos impone: ser ajeno a lo normal.

Bibliografía:

Badini, C y otros. (2022) *La práctica musical como espacio de enunciación músicas y activismos sexodisidentes durante el periodo 2015-2019* UNLP Facultad de Artes. Cátedra de Historia de la Cultura. 5°JEIDAP.

Fajardo Fajardo, Carlos. (2001) *Estructuras, figuras y categorías neo-barrocas en el arte posmoderno*. En: Estética y Posmodernidad. Nuevos contextos y sensibilidades. Ed. Abya-Yala, Quito.

Gadamer, Hans-Georg. (1998) La actualidad de lo bello. Paidós SAICF, Argentina, 1° edición.

Grüner, Eduardo. (2004) *El conflicto de las identidades y el debate de la representación*. En: La Puerta FBA, La Plata, 1° edición.

Rancière, Jacques. (2010) *La imagen intolerable*. En: El espectador emancipado. Ed. Manantial, Buenos Aires.

Richard, Nelly. (2006) *El régimen crítico-estético del arte en el contexto de la diversidad cultural y sus políticas de identidad*. En: Real/Virtual en la estética y la teoría de las artes. Simón Marchán Fiz (compilador), Paidós Ibérica, Barcelona.

Shock, Susy (2011) *Yo, monstruo mío.* Poemario Trans Pirado. Buenos Aires. Nuevos Tiempos.

Material audiovisual:

Así somos, un fuego (2021), Furia Travesti, Colectiva Audiovisual Feminista La Plata, Casa Unclan. [Videoclip] https://www.youtube.com/watch?v=kMxSejBQ1ck

Anexo 1

Así somos, un fuego (letra)

Puta, puta, puta
de puta con mis amigas

Llegó la noche
y mis amigas en la ruta
esperándome ya están.
Aunque griten los vecinos,
yo me como el mundo entero.

———————————————

Y bien montadas,
y entacadas, y atacadas
dándolo todo
furia travesti en la diagonal

Somos diosas, somos divas,
somos diosas fabulosas

Así somos, un fuego (x2)

Somos diosas, divertidas,
somos sexys y atrevidas

Así somos, un fuego (x2)

Puta, puta, puta,
de puta con mis amigas
caminando en cada esquina
no importa la policía
entacada noche y dia,
no importa lo que nos digan
———————————————— x2
Y bien montadas,
y entacadas, y atacadas
dándolo todo
furia travesti en la diagonal

Diosas, fabulosas y también chismosas
Putas no nacimos, pero nos hicimos
nos pica la lengua pero lo decimos

Somos diosas, somos divas,
somos diosas fabulosas

Así somos, un fuego (x2)

Somos diosas, divertidas,
somos sexys y atrevidas

Así somos, un fuego (x2)

LA PRESENCIA EXTENSA DE UN LISTADO ES LA AUSENCIA DE LO INABARCABLE DE LA MEMORIA

Ludmila Levin - Aldana Maidana - Sofía Ninno - Alba Pezzani
Juana Rinque - Cecilia Cappannini

Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Artes

Resumen

El presente trabajo está enmarcado en la obra “A todos los que recordé” (2023) de Ludmila Levin, la cual consiste en una instalación recorrible que tiene como objeto central un rollo de papel ticket que contiene fotografías impresas y recortadas, nombres escritos a mano y marcador de sujetos que construyeron el devenir de la artista. Es un listado de todas las personas con las que interactuó en su vida, posicionado en el piso de forma espiralada. Tomando como punto de partida el concepto de memoria colectiva, realizaremos un análisis acerca de la relación dialéctica presencia-ausencia, su relación con la propuesta artística del Siluetazo y los medios digitales como nueva herramienta de producción.

Palabras clave

Memoria, archivo, siluetazo, instalación, presencia-ausencia.

La obra de Ludmila es la culminación de un proceso de búsqueda por la memoria personal de la artista. "A todos los que recordé" es una obra atravesada por la ternura, los afectos, y las huellas, una indagación en el recuerdo de todas las voces, rostros e intercambios que nos forman como personas.

Materialmente la obra consiste en un rollo de papel de ticket intervenido con un listado de fotocopias de autorretratos enviados y los respectivos nombres escritos a mano y marcador de aquellas personas que en algún momento interactuaron con la artista. El rollo, dispuesto de forma espiralada en el suelo, conforma una instalación junto con un poema de la autora escrito en una pizarra que funciona como texto curatorial:

"a todos los que recordé,
me encomendé la difícil tarea de recordar a todas las personas con las que me crucé,
a todas las que pude nombré, si estás en esta lista es porque en vos pensé,
y si hay una foto tuya aquí, es porque vos me recordaste a mí,
vos intercambiaste algo conmigo y yo acá lo reviví."

Partiendo de una consigna generada en la Básica de Escultura II en la que se propuso generar un "mapa" del recorrido personal de cada alumno en sus procesos como artistas, Ludmila decidió encarar su producción a una obra que interroga los límites entre el recorrido humano y el recorrido artístico. Entendiendo a sus vínculos y relaciones como determinantes en su formación como persona y por tanto, de sus realizaciones artísticas, encontró en la presente obra una forma de hacer materia y carne el proceso de búsqueda e introspección por distintos pasajes de su vida.

Ludmila utilizó las redes sociales como herramienta elemental para convocar y armar el listado de personas, eliminando las barreras que imponen la presencia física, la lejanía geográfica y el distanciamiento. Esta herramienta facilitó a su vez, la participación del público, dándoles como consigna la realización de una fotografía autorretrato y otorgándoles el control de decisión sobre la misma. Hay varias formas de encontrar el rol participativo del público en la obra, por un lado está el darle a las personas que reconocen que se vincularon con Ludmila la posibilidad de enviarle la foto; por el otro la necesidad del otro para la construcción del recuerdo (sobre lo que nos explayaremos más abajo); y por último la idea de que en la muestra, cabe la posibilidad de que una persona ajena intercambie una conversación con Ludmila y automáticamente podría ser agregado al listado.

Al decir "En el esfuerzo por traer rostros y nombres a mi memoria recordé anécdotas que pensaba muertas y rostros que creía desfigurados, fue un ejercicio increíble de hacer y sigo hasta hoy realizándolo, pues es una obra sin principio ni final.", Levín hace hincapié en la infinitud de esta tarea y de la memoria en general, con lo cual no hay un objetivo preciso, ni una pretensión de acabar la obra, se asume desde el principio el absurdo de la idea de recordar a cada persona con la que hubo un intercambio. La instalación no es la presentación de un trabajo finalizado, sino una primera instancia de un proceso inabarcable, es esta característica la que a su vez enmarca la obra en la contemporaneidad.

"El artista contemporáneo construye e investiga archivos. Los retratos fotográficos tienen un estatuto privilegiado en el arte contemporáneo. Clasifican identidades, son pruebas de la existencia y de la ausencia, son plataformas para revisar trayectorias de vida." (Giunta, Andrea, 2014, p.33)

Acerca de la Memoria colectiva

El abordaje desde lo vincular remarca aquello que se toma de cada relación que se tiene a lo largo de la vida y que termina por forjar a cada individuo. La artista debió hacer primero, a modo de ejercicio, un cuaderno con todos los nombres que se le venían a la mente, y a su vez esos nombres daban pie a otros. El proceso de búsqueda no solo es extenso sino también inagotable ya que la Memoria juega un papel fundamental, no solo de la propia artista sino también la memoria de sus pares que construyen a su vez una memoria conjunta e infinita. Esta acción también habla del carácter colectivo y participativo de la obra, la colaboración del otro, que no solo compone la obra con su presencia por medio de la fotografía sino también con la reconstrucción de la memoria generando redes de recuerdos de identidades.

Al hablar de memoria, debemos tener presente su cualidad exponencial. No se puede hablar de memoria propia dejando de lado la memoria colectiva, pues la construcción de ella siempre abarca la extensión de personas ajenas y comunes a la par. El ejercicio de la memoria puede ser lineal, cuando el recuerdo se da de forma sintética, del recuerdo de una persona resultando en el recuerdo de otra. En otros casos, la construcción de memoria debe afrontarse de forma colectiva, siendo necesaria la ayuda de un/os otro/s para poder generar un recuerdo más completo y desarrollado.

Kekena Corvalán ha incorporado al glosario contemporáneo el concepto de curaduría afectiva, que es un término que involucra las ideas de lo sudaka, lo territorial, lo vincular, y la red. En la obra de Ludmila hay una necesidad de esta red, sin ella la obra no tendría sentido, y si bien Kekena pone mucho hincapié en lo territorial, retoma el Manifiesto Afectivista de Brian Holmes en el que se habla más específicamente de lo íntimo. En "A todos los que recordé" hay una red infinita e inabarcable, pero a la vez íntima y personal.

"...para nosotres eso que se llama arte es una manera precisa de imaginar mundos en comunidad a través de expresión de afecto." (Corvalán Kekena, 2022, pp.15)

En relación al Siluetazo

Partiendo del trabajo de memoria colectiva, la obra de Ludmila se pone en relación con la propuesta del Siluetazo, obra realizada durante la marcha de la resistencia en el día del estudiante de 1983 y en conjunto con Madres de Plaza de Mayo, Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores y Gullermo Kexel, artistas visuales. La cual constó de la toma de Plaza de Mayo y la colocación de las siluetas realizadas por el público que concurría a la movilización, quienes utilizaban su cuerpo para ser delimitados por un otro, conformando así la silueta en representación de los detenidos desaparecidos y poniendo en praxis la consigna "Aparición con vida".

Es a partir de esta intervención en la que vemos reflejada de igual forma que en la obra de Ludmila, la dialéctica presencia-ausencia con la que ambas juegan; La incorporación de la foto en la obra de Ludmila refleja una presencia que el propio espectador se adjudica, en contraposición al Siluetazo, en el cual las personas ponen a disposición sus cuerpos para hacer siluetas de la figura humana con el fin de representar a un otro, a cada una de las víctimas desaparecidas. De esta forma, las personas ausentes están atravesadas por el cuerpo de las presentes y a su vez, están presentes mediante la representación a pesar de no estar físicamente en el mismo lugar y sin poder participar personalmente de la obra. Algo similar a esto se ve en “A todos los que recordé” ya que se distingue la existencia de los sujetos y sobre todo implica un registro de ellos mismos conseguido mediante su propia participación en la construcción de la obra.

De igual forma, al analizar ambas propuestas artísticas, es inevitable resaltar la importancia de la huella como estrategia. Mientras que en el Siluetazo, se da de forma explícita con la utilización del cuerpo como sello o stencil para la misma representación de un otro/mismo ausente; en *A todos los que recordé*, la huella pasa de la memoria al espacio físico. La huella se hace presente por medio del mismo montaje de la instalación, por la elección de la materialidad, su disposición y por sobre todas las cosas, por el propio ejercicio memorioso del recuerdo. Los nombres y rostros dispuestos en el suelo son comparables con pisadas sobre la arena. En la obra de Ludmila se trata del accionar de la propia memoria, en el Siluetazo, la huella se convierte en la construcción material de una memoria colectiva.

Esta dualidad de presencia y ausencia Eduardo Grüner (2004) la describe mediante el ejemplo de "El Rey Muerto". Se refiere a los desfiles funerarios de la Edad Media en los que se llevaba el cuerpo putrefacto del rey oculto mientras que se lo representaba con una efigie de madera que ocupaba la función de aludir al Poder Real del rey ante la incapacidad de mostrarse en su estado natural, un cadáver. Mediante este evento es que el autor afirma la necesidad imperiosa de la lejanía entre la representación y el representado, ya que la presencia del primero es el resultado de la ausencia del segundo, y ambos no pueden darse a la par. En la obra *A todos los que recordé*, la representación funciona de manera similar, ya que lo central es el trabajo de hacer presente aquello que se encuentra ausente. A su vez, en ambos ejemplos, lo que se decide hacer visible acentúa la presencia de lo invisible. En el caso del Rey Muerto, no sólo se muestra la efigie sino el hecho de que el cadáver no debe mostrarse, es eso lo que también se está comunicando. En el caso de la obra de Ludmila, de la misma manera, en el intento ambicioso de abarcar su memoria se acentúa su imposibilidad, lo invisible se hace más grande.

"...la propia condición de posibilidad de la existencia de la representación es la eliminación visual del objeto; allí donde está la representación, por definición sale de la escena el objeto representado. Y sin embargo, al mismo tiempo, la existencia virtual del objeto "invisible" es el determinante último de la representación. En toda representación, por lo tanto, se pone en juego una paradójica dialéctica entre presencia y ausencia." (Grüner, 2004, p. 61)

La presencia extensa de un listado es la ausencia de lo inabarcable de la memoria

Podemos concluir pensando que esta obra, en su carácter de contemporánea, no solo revisa una memoria específica, la de Ludmila, sino también una memoria conjunta, grupal, e infinita entramada con la de sus allegados. Tiene un carácter inabarcable, que forma parte de la llamada "estética de la opacidad". Además, el espectador cumple con dos roles participativos: involucrarse

en el proceso de creación, y también ser parte activamente de la revelación del sentido.

Para Grüner la obsesión por querer decir todo es una exclusividad moderna y occidental, el arte tiene la opción de jugar con los silencios y hacer de estos parte esencial de la obra. Esto es precisamente lo que se pone en juego en la obra analizada.

En este sentido Francois define la estética de la opacidad como:

"...capaz de mantener al espectador en un estado de duda permanente, obligandole a involucrarse y participar activamente en la revelación del sentido." (Francois Cécile, 2009, p.1)

En la sociedad moderna, el enaltecimiento de la imagen se ve reflejado en la imposibilidad de encontrar formas más reales y humanas de categorizar una persona que no sea por foto carnet y la categoría nombre-apellido-numérica. Este esquema fotografía-nombre representa una identidad completa, presente y compleja que se pone en tensión con la obra de Levin, pues se plantea de forma concreta pero a la vez, nos obliga a reflexionar pues la vincularidad humaniza y la puesta de la instalación, nos obliga a apreciarlo de forma figurativa. De la misma forma, el montaje abre el juego a la posibilidad de imaginar una continuidad de la obra como una ventana de probabilidades se abre a otras memorias. La lista es una contradicción a este esquema, pues en su presencia se representan sujetos que guardan sus propios vínculos y a su vez un infinito invisible de identidades no representadas.

Anexo

Otros ecos del Siluetazo

En el marco del 24 de marzo de 2024, se llevó a cabo una propuesta activista en redes sociales bajo el hashtag-consigna “Desaparecidos en Redes”, que convocaba a realizar un apagón cibernético y una intervención en las imágenes de perfil. Esta acción, realizada en internet, proponía representar la ausencia de usuarios en línea mediante el intercambio de la foto de perfil por una imagen completamente blanca. Además, se animaba a utilizar la red social únicamente para comunicar conmemoraciones por la fecha y las acciones realizadas durante el día. Esta intervención nos lleva a hacer una conexión con obras anteriormente desarrolladas, tanto por su relación intrínseca con la memoria como por los nuevos usos de la dicotomía presencia-ausencia. El Siluetazo no solo fue una intervención emblemática del país, sino que sigue resignificándose en acciones actuales, que, con sus propias problemáticas y nuevas herramientas, encuentran en ella su potencial transformador.

La acción “Desaparecidos en Redes” se realizó a pocos meses de la elección de Javier Milei como Presidente de la Nación, quien durante su candidatura sorprendió por su manejo de redes sociales y puso en relevancia el rol protagónico de las redes, los discursos en formato de "contenido", el algoritmo como masa, y dio comienzo a la llamada "calle online". En paralelo, aunque autoconcebido como anarcoliberalismo, Milei y su gabinete se manifestaron antes y durante la campaña con mensajes negacionistas, poniendo en duda la cifra de desaparecidos y calificando como excesos a la tortura y genocidio realizados durante la dictadura.

Es en este contexto, donde los focus groups están determinados por las interacciones en línea y se utiliza la difusión de mensajes por usuarios anónimos como herramienta política, que vemos la importancia de analizar una acción que combina rasgos de propuestas tradicionales con estrategias actuales. En un presente sobreestimulado por la hipercomunicación y la sobreexposición a discursos, la forma de hacer presente un mensaje es mediante el vacío. A diferencia de la obra de Levin, donde las personas se hacen presentes en su ausencia mediante el formato de foto-nombre, en la acción “Desaparecidos en Redes”, la presencia del mensaje se realiza a través de la representación del silencio. La era digital encuentra en el formato icono-username una nueva manera de remarcar la identidad de los usuarios, quienes comienzan a definir su subjetividad a través de la intervención en su propio perfil. Por esto, la intervención del icono tiene sentido, ya que es la acción de hacer presente una identidad digital. Mientras que en la obra de Ludmila, el espectador aportaba mediante la fotografía, demarcando la ausencia en la instalación; en “Desaparecidos en Redes”, el usuario revela y señala un vacío que, a su vez, enmarca un mensaje.

Bibliografía:

-Buntinx, C. (2008). Desapariciones forzadas / Resurrecciones míticas (Fragmentos). En A. Longoni y G. Bruzzone (Comps), *El Siluetazo*. Adriana Hidalgo Editora.

-Corvalán, K. (2022). Curadurías del fin del mundo, 5 casos de curaduría afectiva: curadurías, artes vitales y feminismo.

-François, C. (2009). El cine de Lucrecia Martel. Una estética de la opacidad. *Espéculo. Revista de estudios literarios*. (43). http://www.ucm.es/info/especulo/numero43/lucmarte.html

-Giunta, A. (2014). *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?*. Fundación arteBA.

-Grüner, E. Los silencios del sonido (O, por qué el arte es el enemigo de la comunicación). https://www.academia.edu/29589185/LOS_SILENCIOS_DEL_SONIDO_O_por_qu%C 3%A9_el_arte_es_el_enemigo_de_la_comunicaci%C3%B3n

-Grüner, E. (2004). El conflicto de las identidades y el debate de la representación. *La Puerta*.

LO INTOLERABLE DEL ARTE CONTEMPORÁNEO EN UNA MUJER INEXTINGUIBLE

Martina Bastard - Marcos Buscaglia - María Macarena Bigliardi Orduna - Selena Abril Cea - Abril Selena - Cecilia Cappannini

Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Artes

Resumen

El siguiente escrito analizará el cortometraje documental *Ignífuga,* realizando un recorrido de los procesos involucrados en la producción del audiovisual, arribando a una comprensión de cómo opera lo intolerable en el relato documental, el artista del siglo XXI y la producción en comunidad.

Ignífuga, relata la historia de Natalia Sánchez, de 43 años, docente en la ciudad de La Plata que se convirtió en una de las primeras bomberas en el cuartel de bomberos de Berisso. El documental ahonda en cómo llegó al puesto, las dificultades que se le presentaron, tragedias vividas, además de intentar responder cómo balancea su vida profesional, con dos carreras que a simple vista parecen incompatibles y siendo madre de dos jóvenes mujeres, con posturas muy distintas respecto a su vocación.

Palabras Clave

Documental, independiente, intolerable, contemporáneo, ausencia.

El juego de la producción indie

En el ámbito profesional de la industria cinematográfica, las lógicas de producción implican la división de tres etapas que ocurren en orden cronológico -pre-producción, rodaje y post-producción-, llevadas a cabo por diferentes personas con diferentes roles. A su vez, estos tres momentos requieren presupuestos monetarios, que son sostenidos por una productora o un inversor externo. En el caso de una producción facultativa, en un ámbito educacional, las lógicas de producción varían notablemente. Aquí, los realizadores no cuentan con subsidios monetarios ni grandes equipos de trabajo; todo se soluciona dentro de un reducido grupo de estudiantes. Esta idea de producción tiene que ver con la descripción que da Hans-Georg Gadamer, en su texto *La actualidad de lo bello*, sobre la figura del artista del siglo XXI, siendo un sujeto colectivo y abandonando la idea de individualidad, que predominó por años en la historia del arte. El autor plantea que el nuevo artista se aleja de lo eclesiático y debe validar su obra en sí misma, produciendo una comunidad propia. Nosotros como realizadores, en este caso siendo siete personas, debimos cubrir todos los roles requeridos, que en una producción profesional suelen superar las cuarenta personas. Dirigir, entrevistar, grabar sonido, manejar la cámara, manipular las luces, atender a los sujetos. Puede parecer que un documental es más improvisado que una ficción, pero por el contrario requiere tal vez más planeamiento y equipo técnico que debe estar preparado para capturar la espontaneidad que significa el directo. El hecho de hacerlo entre pocos, implicó que quien hizo fotografía, también requirió ayuda de quien hizo sonido y viceversa. Natalia lo plantea durante el cortometraje, trabajar en equipo porque "nunca se

sabe quien te va a tender la mano para sacarte de un lugar en el que quedaste atrapado. O si vos tenés que tenderla para sacarlo". Salvando la abismal diferencia en riesgos, la lógica es la misma; el artista contemporáneo en cine, trabaja codo a codo con muchísimas personas, ya que la magnitud de las producciones no podría llevarse a cabo en individualidad.

Este documental es, además, una invitación al espectador a entrar en una dinámica, en un juego en términos de Gadamer. La idea principal como realizadores fue documentar un verdadero simulacro o incendio, pero por cuestiones organizativas no se pudo realizar. Ante esta situación recurrimos a un simulacro producido en montaje, con la recolección de material del rodaje y sonido extradiegético. En ese momento quisimos invitar al espectador a vivir junto a Natalia la sensación de riesgo de vida, de apresurada pero controlada acción y de trabajo en equipo. Explotamos al máximo el espacio de juego que deja la obra, según Gadamer, extendiendo un desafío emocional. El espectador decide si aceptar el desafío y embarcarse en esta misión, convirtiéndose en co-jugador. Es decir, lo que el espectador está viendo es falso, queda en él aceptarlo como real o no, lo cual implica la vivencia completa de la obra artística.

La intolerable pero latente posibilidad de perder a alguien

“Lo demasiado real, demasiado intolerable”, plantea Jaques Ranciére en su texto *Lo intolerable de la imagen* (Ranciére, 2010, p. 85). ¿Qué es intolerable para el espectador contemporáneo? ¿Qué le pone la piel de gallina? En *Ignífuga*, es Natalia hablando sobre su miedo de que sus hijas sigan su vocación como bomberas y es Marcelo hablando de los compañeros que perdió. El documental incluye un par de imágenes de las hijas de Natalia y algunos recortes de diarios de sucesos relacionados con el cuartel. Pero en ningún momento vemos los hechos que relatan, siendo que son miedos abstractos, accidentes del pasado o imágenes crudas que no fueron documentadas. Entonces, lo intolerable del suceso, lo que produce que el espectador empatice con Natalia y Marcelo, está en el testimonio hablado, no en el fotográfico. Con sus voces, sus miradas y sus cuerpos que han vivido tanto dolor y ansiedad, relatando los horrores vividos. Este relato, según Rancière, es incluso más fuerte que una hipotética imagen de la hija de Natalia en un incendio. Por supuesto que las caras de las jóvenes en las fotografías y los recortes periodísticos ayudan a construir la idea, pero sin el contexto de la palabra hablada no tendrían sentido.

El autor hablaba sobre que el verdadero testigo es el que no quiere atestiguar, cuyo pesar existe solo en su memoria. "La fuerza del silencio que traduce lo irrepresentable del acontecimiento no existe sino por su representación. La potencia de la voz opuesta a las imágenes debe expresarse en imágenes." (Ranciére, 2010, p. 93). La imagen es un juego complejo entre lo visible y lo invisible, lo dicho y lo no dicho; es lo que dice la voz de Natalia y lo que no dice, pero que sí lo dicen sus ojos y su cuerpo.

Nos interesa aquí hablar del concepto de morbo, que se relaciona en algún punto con lo que dice Ranciére sobre que como espectadores miramos las fotografías, más no soportamos la realidad misma que reproducen. Entonces, ¿por qué las miramos? ¿Por qué nos interesa que Marcelo ahonde en su pasado trágico? Porque pues, como decía Ranciére, solo podemos tolerar lo que no puede tocarnos, lo que podemos dejar de mirar cuando queramos. Como seres humanos tenemos la necesidad de sentir y experimentar emociones. Nuestra biología nos llama a probar del dolor y el miedo, y el arte nos permite hacerlo sin necesidad de mancharnos las manos. Podemos empatizar con el dolor de quien perdió a alguien en el fuego, sin haber sentido jamás el calor de sus llamas.

El ruidoso silencio del ardor de las llamas

El arte está hecho de lo que le falta, nos da a entender Eduardo Grüner, en su texto "Los silencios del sonido" (2000). Cómo veníamos desarrollando anteriormente, este documental se basó en

la falta de componentes y en su falsificación. Falta en el sentido de incapacidad de producción, ¿pero podría eso realmente ser una falta? ¿O lo es en realidad, el todo?. En su texto, Grüner habla de que en los silencios es donde se resguarda un sentido todavía incompleto, misterio a develar. Hablábamos de que como realizadores hicimos uso de estos vacíos de material para otorgarle al espectador una experiencia ficticia pero interesante. Pero más allá de estos vacíos materiales, el silencio baña *Ignífuga*, incluso cuando los ruidos aturden. En el simulacro, donde oímos aquella sirena ensordecedora y esos pasos que corren al rescate, jamás podríamos hablar de silencio. Aún así, hay ahí un silencio, una falta y un espacio de juego, dónde el espectador debe construir el sentido. Ese silencio es la respuesta al ¿Qué está pasando? ¿Es esto real? ¿Cómo va a terminar? Grüner menciona que las imágenes tienen la costumbre de colocarse en el lugar de los objetos para re-presentarlos y que la imagen contemporánea siente la necesidad de conformar. Este simulacro, poniéndose en lugar de representación de algo real, deja un interrogante y un espacio a la reflexión. Nos llena de emociones que no nos dejan pensar y a la vez nos hace plantearnos preguntas. En la ausencia de respuesta es donde se produce el arte (Grüner, 200, p. 11); en el momento en el que *Ignífuga* no le cuenta al espectador qué pasó, si el teléfono que sonó era un incendio de verdad, ni le cuenta por qué está siendo realizado, a dónde quiere llegar, ahí es dónde se convierte en arte. El arte no necesita explicarse a sí mismo, no necesita colocarse un cartel en la frente en el que explicite por qué existe; solo existe.

El fuego se extingue

Habiendo recorrido las lógicas de producción contemporáneas, las nociones de lo trágico en la imagen aplicado al audiovisual y una comprensión de la inevitable ausencia, podemos señalar que el arte audiovisual no es tan transparente como pareciera ser. Al ser la culminación máxima de la imagen como representación más verídica y honesta de la realidad (afirmación que puede y totalmente ha sido debatida históricamente), la imagen audiovisual se ha visto a la tarea de no dejar espacios en blanco. La misma debe retratar, según la sociedad contemporánea, hechos reales con personas reales y significativos para su realizador. No debe dejar preguntas sin responder ni significados no dichos. Desde el lado de realizadores, detrás de la cámara y las pantallas, comprendemos que esto no funciona así. Cuando vemos una película y creemos haber entendido todo, lo más probable es que no lo hayamos hecho o que hayamos comprendido algo distinto a lo que su realizador intencionaba, así como distinto a la persona al lado nuestro. Incluso las películas más significativas de la industria cultural, acatada a la tarea de ser la más honestas y complacientes de las industrias, funcionan con esta lógica imprecisa. ¿A qué se debe esto? Se debe a que somos seres sociales que nos encontramos infectados de cultura, en el mejor de los sentidos. La experiencia y vivencias cotidianas, construyen un imaginario invisible a los ojos que influencian la forma en que vemos las cosas. Por ende, cuando vemos una película, ese imaginario intenta llenar los espacios vacíos porque nuestro instinto de supervivencia no puede dejar cosas en blanco. Pero el ser humano nunca va a dejar de tener cosas para decir en cuanto el arte siga existiendo y llenando en la ausencia.

Ignífuga es la cúspide de un proceso anual de aprendizaje, en el que como estudiantes y realizadores aprendimos a pensar qué queremos contar, qué espacios queremos llenar y qué vacíos queremos dejar en ellos. ¿Qué es imprescindible que mostremos y qué queremos que construya el espectador por su cuenta? ¿Cómo abarcar toda la vida de una persona en 15 minutos? Es imposible hacerlo sin dejar espacios en blanco, en los que no queda más que llenar con suposiciones, hipótesis, sentidos, emociones. Un juego de borradores y tachaduras, de pensamientos inconclusos y preguntas imposibles de responder. El crujido del fuego y las pisadas apresuradas finalmente se apagan, la voz de Natalia cesa y las imágenes se apagan. ¿Qué sigue ahora? ¿Cómo termina esta historia? Como realizadores firmemente creemos que continúa en el imaginario de quien ha sido tocado por la misma y seguirá existiendo en ese espacio que ocupó, en lo dicho y lo no dicho, en la voz testigo que permitió la existencia de este relato.

Bibliografía:

- Gadamer, H.G. (1991). *La actualidad de lo bello*. Paidós.
- Grüner, E. (2000). *Los silencios del sonido*. O, por qué el arte es el enemigo de la comunicación. En Actas de la 7° Bienal de La Habana, Cuba.
- Rancière, J. (2010) La imagen intolerable. En *El espectador emancipado*. Bordes Manantial.

Filmografía:

- Ignífuga. (2022) Dir. Martina Bastard.

  https://drive.google.com/file/d/17EKGSiNHN9VYShFC67isPjVBQhuGUyC_/view?usp=drive_link

PRODUCCIÓN PERIFÉRICA: ¿ES POSIBLE RESQUEBRAJAR UNA MATRIZ ENQUISTADA EN EL SENTIDO COMÚN?

Ludmila Fontana - Lucía Carrizo - Lucía Carciofi - Cecilia Cappannini
Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Artes

Resumen

En el presente ensayo indagaremos, desde la perspectiva de varios autores, la posición de la industria cinematográfica en contraste con espacios más independientes, como lo pueden ser festivales, tanto los más *mainstream* como los más autogestivos. ¿Qué significa hoy una politización del arte? ¿Entendemos la masividad y polisemia de discursos de manera positiva, o es una mera ilusión y no hay manera real de moverse fuera de lo elitista y academicista? Identificamos dos posiciones: por un lado, la de la *industria* cinematográfica, (aquí reconocemos producciones tanto de Hollywood como Pol-ka en lo local) que ha perfeccionado la estética de la repetición (Calabrese, 1989) denominado popularmente como *mainstream*; y por otro el cine (mal) llamado *independiente,* que se expresa en festivales (sea desde Cannes hasta el Mar del Plata), con propuestas muchas veces *modernas* (Monterde, 1996). ¿Es, entonces, posible, siquiera, correrno s de este principal binarismo? ¿Qué estrategias abordamos como realizadoras para no caer allí?

Palabras clave

Identidad, industria, *ausentamiento*, producción, representación.

El monstruo comprendido en el guion

Primeramente, proponemos definir, junto a Walter Benjamin, a lo que nosotras nos referimos con *politización del arte*. La autora Inés Burchar, en el texto “Arte autónomo y arte politizado” (2009), define las posiciones de Benjamin y Adorno frente a la reproductibilidad técnica del arte. Para Benjamin, existen dos posibles intencionalidades del arte en la era de la reproducibilidad técnica artística: por un lado, la politización del arte y por el otro la estetización de la política. En la última, el totalitarismo supo utilizar los medios técnicos novedosos, como el cine, para *estetizar* procesos genocidas, y así perpetuar el orden jerárquico, la explotación humana, el control étnico y afianzar la representación ideológica. En la primera, es a través de las nuevas tecnologías que el arte debe llevar a cabo una disolución de la alienación de los sentidos corporales, por el bien de la humanidad (Buchar 2011, 102). Proseguiremos por definir la industria cultural y estética de la repetición. Según la autora, Adorno entiende que la primera está formada por la televisión, radio y cine, y representa un sistema que vuelve lo particular en universal, generando una falsa identidad universal. Es así como EEUU logra manipular desde los medios masivos a las grandes masas, instalando el mito de la competencia, individualismo y meritocracia, por ejemplo. Es a través de una serialización desde una matriz que se logra esta manipulación. Omar Calabrese lo definirá, posteriormente, como la *estética de la reproducción*. Desde una matriz cultural, se forma una *estandarización,* que reproduce tanto estructuras narrativas como modelos de personajes estereotípicos. Esto afectará también al consumo del espectador, que se le generará un hábito en la ingesta de productos virtualmente iguales, y, por ende, satisfacción al recibir siempre la misma estructura con los mismos resultados narrativos (explicar mejor).

De la narrativa clásica y el éxito de la *fórmula* hollywoodense en el cine, ha derivado en lo que hoy conocemos como contenido "mainstream", digerible, conformista y, retomando a Benjamin, que aún sostiene la estetización de las violencias en las imágenes que evoca, donde los medios masivos de comunicación, en este caso el cine de plataformas, priorizan el goce estético del público por sobre el mensaje y la reflexión crítica de la obra. Dentro de un posmodernismo rebalsado de imágenes y audiovisuales, con una crisis de representación muy profunda, los contenidos son cada vez más calculados en función del consumo: ni el artista ni el espectador terminan "decidiendo" sobre la obra, porque, aunque parezca que suple las necesidades del público, solamente están alimentando la alienación y reprimiendo la capacidad crítica y reflexiva de las personas. Lucrecia Martel viene advirtiendo, en sus charlas, que esta estructura se encuentra agotada y alejada de las realidades actuales humanas. Es una estructura bélica, que pone a las emociones humanas en guerra, y no reflejan las relaciones sociales. Estos mundos, que se creen autónomos entre sí, terminan construyendo el mismo discurso porque desde la estructura (el guión) se encuentra comprendido el monstruo (la matriz).

Como realizadoras audiovisuales, nos preguntamos cómo se piensa el arte audiovisual politizado, cómo se llega a las masas que tienen un consumo tan adoctrinado por la hegemonía, y de qué manera construimos relatos y narrativas que se corran de lo clásico, sin caer en un lugar elitista del arte y en búsqueda de la reflexión y la crítica activa del espectador.

Los engranajes de la sociedad moderna.

Juan es un trabajador de un supermercado, joven, con solo una aparente ambición: la de ser visto. En diferentes ocasiones intenta generar una interacción amable con clientes o su jefe, que no logran verlo más allá de su carácter de engranaje, de objeto al servicio. En su lugar, recibe las visitas de María, una trabajadora que representa el destino de Juan: el de desaparecer por completo ante el proceso de *ausentamiento* ya comenzado. Luego, le tocará a Juan acompañar a la próxima víctima del capitalismo. Y así, ad infinitum.

La modernidad se para sobre las bases que, creemos, son de las expresiones más violentas que el humano supo crear. A través de una razón totalizante, la esencia de la técnica reduce al mundo a categorías de comprensión de un sujeto europeo, blanco, masculino y adulto. La sociedad moderna tomará forma desde esos ojos, y aquello que no entre en dichas categorías, ocupará el mismo lugar que un objeto. El campo de concentración, cualquiera sea, desde Auschwitz hasta la Esma, es la máxima expresión de la racionalidad instrumental. Es porque ésta última implica un dominio, el dominio tecnológico de la naturaleza, reducida a recursos naturales explotables, y la deshumanización en pos del sujeto absoluto e incondicionado. Los trabajadores como Juan, dentro de esta lógica, son reducidos a un engranaje, condenados a sólo ser imprescindibles en tanto cumplan con su tarea, lo cual los convierte indefectiblemente en reemplazables. Juan podría ser Martín, María, Josefina o cualquiera de nosotrxs, de todas maneras, la mirada no va a ser dirigida hacia nuestros ojos, y si sucede, seremos atravesados como si fuéramos transparentes. Es de esta manera que la clase media y alta pueden sobrellevar injusticias: desviando la mirada de la imagen intolerable, produciendo el *ausentamiento*.

Tomaremos, entonces, el concepto de *imagen intolerable* de Jaques Rancière (2010). El autor refiere como tal a obras de arte (elementos) que constituyen cierto sentido común (el dispositivo de sensibilidad), cierto sentido de percibir la realidad, de leer datos, de ser afectado. La imágen intolerable pretende llamar a la acción militante, pero en su lugar genera culpa, y hasta nos hace correr la visión para evitar esta culpa. El autor explica que la imagen y la palabra, la prueba y el testimonio, funcionan como un juego complejo de relaciones entre lo visible y lo invisible, lo dicho y lo no dicho. Trasladándolo a la obra, las palabras y la imagen de Juan expresan cierta búsqueda por la mirada del otro, la desesperación por confirmar su existencia a través de la misma, sin decirlo explícitamente. En los silencios de Juan se expresan gritos trágicos, que nunca acontecieron ni van a acontecer en la realidad. El *ausentamiento* se formula en la

dialéctica del ver y no ver, en la capacidad de las personas por ignorar la imagen de Juan para solo percibirla por unos minutos, en tanto se arma como objeto útil, y luego se desvanecerá nuevamente en un limbo imperceptible. Aquellas imágenes, como las de personas en situación de calle, son solo tolerables por la naturalización de las mismas. Las personas que pasan por al lado de una persona en situación de calle no se detienen a observar su mirada (ojos que contienen testimonio silencioso), como así tampoco la de Juan, que contiene la tristeza del vacío que implica existir sin ser humanizado, sin ser re-conocido. Y así mismo, verse. De esta manera, el trabajador también cumple el rol de espejo, devolviéndoles en su imagen la de ellxs mismos, algo que puede ser no placentero de enfrentar.

Por otro lado, queremos traer a Eduardo Gruner, en su texto "El conflicto de las identidades y el debate de la representación" (2004). El autor plantea la *representación* bajo los conceptos de *identidad* como parte del sujeto moderno y esto es la representación interna de los sujetos. Gruner comienza planteando que la representación en sus orígenes era una dialéctica entre lo presente y lo ausente. Entonces, lo representado implicaba la ausencia y eliminación visual de aquello que se representa. Lo invisible pasa a ser parte constitutiva de lo visible. Pero, luego, en el arte renacentista se enfoca el concepto que nos interesa e interpela, que es la representación por medio de la apropiación del objeto, sustituye su presencia física y material e ilusoriamente sustituye y elimina su ausencia, fusionando la representación con lo representado. Todo esto nosotras lo vinculamos profundamente a la obra seleccionada porque justamente, desde el título hasta el contenido juega con esta representación de lo ausente y lo presente. En la obra, el ausentado, lo invisible, lo que no se ve -o solo ve aquel que es representado por esa ausencia- pone de manifiesto lo que la explotación laboral, social, y el mercado en muchos casos, termina generando en la gente que trabaja solamente para poder subsistir dejando de lado todas aquellas pasiones personales.

El desafío que se vuelve carne

En la industria cinematográfica, el paradigma de la era digital ha provocado cambios costosos para el cine como práctica artística. La realización de productos audiovisuales en un país como Argentina, implica grandes desafíos desde el minuto uno donde comienza a gestarse la idea central, ya que es necesario e inevitable pensar en el soporte. ¿Pantalla grande, o plataforma?

En el año 2020, pandemia de por medio, Netflix compra el mítico Teatro Egipcio de Hollywood. En un simple acto de negocios, se declara victorioso el nuevo orden de las plataformas digitales. El cine clásico Hollywoodense cambia de forma, también se aliena y se moldea.

Nelly Richard en su texto "El régimen crítico estético del arte" (2006) plantea que en este contexto globalizado se da lugar a una sobrepoblación de imágenes, donde la forma y el contenido de las obras está sujeto a los parámetros narrativos/ estéticos del centro. Hablando específicamente de la industria cinematográfica, podemos ver esta dinámica impresa en cómo la estructura clásica hollywoodense funciona como configuración para la producción audiovisual. Según la autora, se piensa al centro como Europa y Estados Unidos. Éstos contienen el privilegio de la identidad, y plantean la universalidad del arte imponiendo los parámetros y estructuras de producción. Mientras que la periferia, que es para nosotras el territorio que habitamos, Latinoamérica, se ve sujeta a ilustrar el contexto, representar lo efímero de los sucesos sociales que nos atraviesan, quedando atrapados en lo primitivo, sin lugar al análisis artístico en el marco académico.

Nosotras, como estudiantes de una universidad pública latinoamericana, entendemos que es importante hablar de las complejidades de producción del audiovisual desde el *margen,* donde los recursos técnicos y el abordaje teórico con una mirada situada son limitados. Por ejemplo, en nuestra formación, abundan autores occidentales varones que teorizan sobre la escritura del guion (la primera etapa del audiovisual), poco encontramos en nuestros manuales universitarios sobre nuevas formas situadas de escritura audiovisual. Seguimos formándonos en la lógica clásica, con un discurso fílmico que no busca una construcción autónoma, sino todo lo contrario, perpetúa una matriz industrializada y lavada en forma y contenido.

Como punto de partida, como realizadorxs al abordar nuestra obra debemos tener definido el soporte en el cual quiero exponerla, ya que durante la elaboración de la idea esto nos presenta limitaciones. Por un lado, materializar la misma dependerá del presupuesto de producción, ya que si no se cumplen con ciertos requisitos técnicos (por ejemplo: mezcla sonora, calidad de grabación y formato, entre otros) nos veremos condicionadas a un determinado soporte, demostrando así que la difusión de nuestro audiovisual tanto en festivales como en plataformas, no es a libre elección. A su vez, el tipo de relato también nos condiciona, ya que hay una limitación en cuanto a la temática y a lo que se busca comunicar en los distintos espacios. Esto se debe a que por un lado las plataformas buscan responder al mercado, al capital, no al interés artístico y reflexivo de las obras, y por otro lado, los festivales por su dinámica, también se enmarcan en determinadas temáticas, aunque presentan más cintura en cuanto a lo que es forma y contenido.

Estas complejidades son muchas veces sorteadas por les realizadores de manera estratégica generando narrativas clásicas con contenido político, intentando introducir arte crítico en el mundo mainstream. Pero justamente esto es lo que Richard cuestiona, la crítica se agota en el contenido y no hay una voluntad por construir desde cero una forma que abrace, que se corra de la hegemónica, y plantee una mirada (identidad) argentina. Cuando acontece una nueva forma audiovisual, corre el riesgo de ser expulsada del circuito audiovisual por no encajar, no responder a, no ser comprendida.

Con todas estas limitaciones anteriormente nombradas, como realizadoras audiovisuales, al querer producir un audiovisual con contenido político, entonces, nos enfrentaremos al rechazo: de concebir un guión fuera de la estructura clásica, muy posiblemente la industria cinematográfica no dará financiamiento. Dependiendo del gobierno de turno, no podremos acceder a un financiamiento estatal si nuestro audiovisual contiene denuncia social, y, como sucederá en el gobierno del presidente electo al día de la fecha, muy posiblemente dichos financiamientos sean removidos.

De todas maneras, desde las periferias, las propuestas como Los Ausentados se arman, resultan sólidas y son capaces de competir y ganar no solo el lugar de ser proyectados sino premios en espacios de competición. Las estrategias del margen, como les llama Richard, se vuelven carne así como las dificultades. Es posible hacer por fuera de todas estas opciones nombradas: las plataformas, la industria, lo estatal, los festivales. Dicho coloquialmente, una sabía en dónde se metía a la hora de elegir este camino. Lx realizadorx asume de por si la falta de dinero y en su sangre comienza a correr el poder de la resolución, de la síntesis, y gracias a esto es posible que no tenga que venderse a ninguna plataforma, la cual recortaría su contenido de denuncia social, para que el resultado sea una versión rosada y masticada de lo que alguna vez fue un proyecto de arte crítico, politizado.

Conclusiones

Quizás deberíamos preguntarnos si queremos ocupar estos lugares que nombramos. ¿Es nuestro objetivo ocupar un lugar en el *centro?* O, por otro lado, si queremos fortalecer las periferias. ¿Será que nuestro deber es seguir resquebrajando la matriz?

Una matriz que, como el capitalismo zombie, no termina de morir nunca. Se alimenta de nuevas almas que, con esperanza en la mirada, le ponen el cuerpo, la sangre y el sudor a proyectos que serán desmenuzados, desarmados y re-compuestos al gusto de Prime, Netflix o cualquiera sea el mercado de turno.

Sin embargo, propuestas hechas desde la periferia logran cosas impresionantes. Como es el caso de Puán, de María Alché y Benjamín Naishtat, o Cuando acecha la maldad, de Demián Rugna. Propuestas que se paran firmes en espacios que no solemos ocupar los argentinos, como Cannes y Sitges.

De lo que sí estamos seguras, entonces, es en la insistencia de fortalecer un cine situado, que busque y proclame cada vez más fuerte una identidad, y que se pregunte por ella. Esto también implica lograr que el estudiantado no desee emigrar del país para poder producir, mismo de su ciudad. Es importante crear el polo audiovisual platense que nos merecemos, nuestro territorio dio origen a la primera carrera de artes audiovisuales de latinoamérica, censurada durante la dictadura y reabierta con la vuelta de la democracia, hace 30 años.

Para quebrar la matriz que nos sujeta y limita a construir un único sentido, con narrativas que diluyen lo plural y colectivo, debemos construir bases de producción y difusión más sólidas para los artistas audiovisuales, que abracen tanto la producción artística como así también la teórica, fortaleciendo una identidad y una subjetividad territorial tan rica en historias y vivencias, fomentando una estética crítica, política y reflexiva.

Bibliografía

Buchar, I. (2009). Arte autónomo y arte politizado. En: *Cuestiones de arte contemporáneo*. Emecé.

Calabrese, O. (1989). Ritmo y repetición. En *La era Neobarroca*. Cátedra.

Gruner, E. (2004). El conflicto de las identidades y el debate de la representación. *La Puerta*.

Fajardo Fajardo, C. (2001). Estructuras, figuras y categorías neobarrocas en el arte posmoderno. En *Estética y posmodernidad. Nuevos contextos y sensibilidades*. Abya-Yala.

Melamed, A. (2006). Aproximaciones al debate contemporáneo sobre la modernidad. En *Por el camino de la filosofía*. De la Campana.

Monterde, J. E. (1996). La modernidad cinematográfica. En MONTERDE, J. E. y RAIMBAU, E. (Coord.) *Historia General del cine. Volumen IX. Europa y Asia (1945-1959)*. Cátedra, Signo e imagen.

Ranciere, J. (2010). La imagen intolerable. En *El espectador emancipado*. Bordes Manantial.

Richard, N. (2006). El régimen crítico-estético del arte en el contexto de la diversidad

cultural y sus políticas de identidad. En *Real/Virtual en la estética y la teoría de las*

artes. Simón Marchán Fiz (compilador), Paidós Ibérica.

Filmografía

Fontana, L. (2022). Los Ausentados.

LA ESTÉTICA POSMODERNA COMO UNA EXPERIENCIA DE AUTODESCUBRIMIENTO

Nicolás Carciochi - Danna Faioli - Miqueas Jorquera - Carlos Fidel Kuong - Ayelén Sanz - Héctor Docters

Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Artes

Resumen

En el presente trabajo, analizamos la evolución del rol del espectador en relación con la obra de arte tradicional y la obra seleccionada. A lo largo de este análisis, destacamos cómo el espectador ha pasado de un rol pasivo, limitado a una mera apreciación de la obra, a una participación activa en la interpretación del significado de la misma. En contraste con el arte tradicional, que tiende a presentar un significado universal, la obra en cuestión se caracteriza por su estructura laberíntica y la ruptura de las fronteras convencionales, lo que permite una experiencia más dinámica y subjetiva para el espectador.

Palabras clave

Posmodernidad, laberíntico, cartografía imaginaria, interpretación, construcción y reconstrucción.

Introducción

En el presente trabajo nos ocuparemos de la mutación del arte tradicional al arte contemporáneo, en el contexto de la obra seleccionada, en relación a la posibilidad de significados que propicia el arte posmoderno desde sus características de indeterminación y el carácter laberíntico.

La obra a analizar es una captura fotográfica sin nombre, tomada por Miqueas Jorquera. En ella se ven una serie de elementos que aparentemente no tienen que ver entre sí, emplazados en un espacio común (la parrilla de una casa).

Estos objetos no fueron montados específicamente para la toma de la fotografía, sino que ya estaban ahí y la obra es simplemente un recorte de la situación original. El orden de los objetos no fue modificado, pero sí existían otros muchos objetos que no están presentes en la imagen, ya que el artista decidió centrar la atención en los que vemos.

Si bien la imagen no tenía el objetivo de representar algo específicamente, sucede que varios de los elementos contienen cierta carga simbólica o alegórica, y fue lo que en primera medida llamó la atención del fotógrafo sumado a la casi total paridad de tonos cálidos y el alto contraste entre el fondo que se pierde en un infinito negro y los elementos protagonistas que rememora a algunas pinturas del barroco como las de Caravaggio o Rembrandt.

Otro aspecto a destacar es que la imagen tiene muy poca postproducción, siendo casi totalmente fiel a la escena original que despertó la curiosidad del artista. El único retoque que se le hizo fue intensificar el negro del background, para destacar más los planos entre figura (los elementos) y el fondo (la pared de la parrilla).

Consideramos que la captura invita no solo a contemplar sino también a explorar distintas interpretaciones a partir del recorrido de los diversos elementos presentes y la relación que pueda haber entre ellos. La obra no fue publicada aún y se encuentra únicamente en formato digital.

Construcción y reconstrucción de la obra: posibilidad de significados

Lo más llamativo y la cualidad a problematizar de esta imagen es su posibilidad de significados, junto con las posibles conexiones o no de cada elemento entre sí y cómo contribuyen al total de la obra, cómo independientemente de la intención original del autor, en la medida en que el espectador recorre la obra va encontrando distintos significados propios a partir de la conexión entre los elementos retratados.

Por otro lado, esta obra presenta una particularidad que trabajamos con el texto de Fajardo Fajardo, que es la característica laberíntica de cierto tipo de arte. En relación a la conexión de los elementos entre sí, sucede algo que tiene que ver con el recorrido visual que el espectador puede hacer de la obra. En palabras del autor, se presenta esa "estructura caótica y compleja" central en el arte posmoderno, que proporciona "movimiento y pérdida" al espectador.

También se puede pensar desde la multiplicidad y el concepto de bricolaje del mismo autor, que propone "diversidad y heterogeneidad de matices, estilos, técnicas, tonos, atmósferas (...) (Fajardo Fajardo,2001:139) hasta lograr la hibridación en el artefacto artístico como una enciclopedia abierta", ya que al presentar distintas posibles verdades que quedan sujetas a la interpretación de cada espectador se refuerza una de las características del arte posmoderno que es la de algo inacabado.

La posibilidad de significados de la que hablamos se da en la medida en que suceda eso. Es decir, las distintas interpretaciones emergen a partir de la observación profunda y en detalle, del recorrido de cada elemento, y esas interpretaciones no tienen por qué ser correlativas o coherentes, sino que se van mezclando y rompiendo todo el tiempo. Eso es lo que hace a la pérdida o inestabilidad que plantea el texto "Estética y posmodernidad".

Anteriormente, mejor dicho, previo al Siglo XX, el arte tenía sus propios límites y fronteras y respondía a estructuras cerradas y representaciones de verdades únicas y universales. En la modernidad, en palabras de Jiménez la obra pasa de la definición a la indeterminación, y de la clausura a la apertura (Jimenez, 2006: 114).

Esta es una característica que se acentúa en la contemporaneidad, época que no solamente adapta la velocidad como modo de vida, sino que también incorpora elementos que se hacen presentes en esta obra. La saturación, la diversidad, la serialidad, la ruptura de los relatos universales y la destrucción y reconstrucción permanente de múltiples verdades y micro relatos que se trasladan al mundo del arte, en palabras de Gadamer, la obra es entendida como un proceso de construcción y reconstrucción continuo (Gadamer, 1998: 44).

Convivencia en el caos: del detalle a la totalidad

Para el análisis de esta categoría nos centramos en tres elementos que decidimos destacar del resto y que consideramos fuertes disparadores de ideas, conexiones y reflexiones en el espectador.

El primer elemento a destacar es el crucifijo, en primer lugar, por su posición en uno de los puntos fuertes del encuadre, y en segundo lugar por lo que representa a nivel social ya que es un objeto fácilmente reconocible casi por cualquier persona, sea o no practicante del cristianismo. Trabajando sobre las interpretaciones de cada integrante del grupo, una fue la de una posible alegoría de un pesebre, hilando los elementos del crucifijo y la canasta.

El segundo elemento que más destaca es el maíz, por su tono cálido dorado que aporta una cualidad de estilo barroco. Podríamos decir que en primera medida a partir de la visualización de estos dos elementos se pueden trazar las primeras ideas o reflexiones que surgen en la mente del espectador, conexiones entre lo natural y lo divino, las culturas precolombinas y el cristianismo, la vida y la muerte.

En este mismo sentido, se puede relacionar a esta imagen con la corriente artística de 'naturaleza muerta', por la aparición de elementos orgánicos en convivencia con otros objetos, y el hecho de estar situados en un soporte que simula ser una mesa. La imagen como naturaleza muerta nos

remite a descubrir sensaciones dentro lo humano y terrenal dándole un sentido, un significado y una nueva historia en la reconfiguración de los objetos como si fuese un bodegón, pero lo más llamativo e interpretativo es la importancia de luz y sombra que tiende a llevarnos esta obra como si fuese del renacimiento a la contemporaneidad.

Inmediatamente junto al crucifijo una pieza dorada de gran tamaño guía la mirada hacia el último de los elementos destacados, que es el brazo de un bebé de juguete. Todos estos elementos que de por sí de forma individual tienen un sentido y un significado concreto, cuando conviven -como sucede en esta imagen- la narración toma múltiples interpretaciones, como puede ser el maíz símbolo de fertilidad y vida, símbolo de diversos pueblos precolombinos que se encuentra interpelado por el cristianismo y el interés por las grandes cantidades de oro, y los niños particularmente expuestos y vulnerables ante las atrocidades de las invasiones coloniales.

Para terminar de completar el cuadro el resto de los elementos que quedan relegados a segundo plano y que no son tan fácilmente identificables terminan de cerrar la idea de caos, de elementos desparramados que parecen obsoletos y en desuso, lo que nos trae a tiempos contemporáneos donde el usar y tirar, lo descartable y el consumo han tomado protagonismo. En la fotografía estos elementos conviven casi como un reflejo de nuestra historia.

Cartografía imaginaria

Estas interpretaciones nos dieron el pie para pensar en cómo se puede reconstruir una historia a partir de distintos recorridos. Por ejemplo, la conexión que estableció un integrante de nuestro grupo entre el Jesús crucificado, la canasta y el bebé que está de fondo, habla de cómo el espectador moderno construye esa "cartografía imaginaria" (Fajardo Fajardo, 2001: 138) que permite de alguna manera una reflexión crítica y única, personal, distinta a la de cualquier espectador. Este es un ejemplo de esa situación que atraviesa el espectador moderno y que le permite de alguna manera una reflexión crítica y única, personal, distinta a la de cualquier otro espectador.

En relación a la particularidad de cada elemento de la obra, podemos desarrollarlo desde la idea de 'fragmento' de Gadamer, explicada como las diversas experiencias que se complementan para formar el sentido completo de la obra. Como espectadores y seres humanos nos reconocemos como finitos, pero los significados y los límites de la interpretación son los límites de la existencia misma, y esa interpretación no es una codificación racional, sino que tiene un componente poético que responde al contexto y la historia del espectador. Acá es donde aparece la característica de 'opacidad' y el juego de ocultación y mostración de sentidos, ya que la obra contiene dos aspectos: lo que muestra (lo que significa para mí como espectador) y lo que oculta (el significado que yo no le otorgué, pero seguramente otra persona sí).

Conclusiones

El objetivo de este trabajo más que buscar respuestas fue generar nuevas preguntas en torno a lo que sucede con el arte posmoderno y el rol del espectador en el mismo.

La experiencia estética del arte contemporáneo propone la posibilidad de un nuevo encuentro con la obra, distinto a lo que sucedía anteriormente con las estéticas más del tipo de contemplación.

Los valores y verdades universales que en su momento planteó el iluminismo fracasaron y se fragmentaron en pequeños relatos, y a partir de la profundización del capitalismo el mundo dejó de intentar explicar la totalidad de las cosas para pasar al detalle. Esto mismo se trasladó a las disciplinas artísticas, tanto desde su composición como desde la recepción: el espectador es singular y existen tantas interpretaciones de una obra como personas en el mundo.

A partir de la lectura de los elementos que componen la obra de arte, el espectador reconstruye la experiencia de la misma en un acto de encuentro de signos y significados que van más allá de

lo que propone el artista mismo, y aún más en obras de este tipo en donde conviven elementos con distinta carga simbólica que impactan de manera distinta en cada espectador.

Esto sucede en parte porque los espectadores interpretan de una manera contextualizada, desde una conciencia histórica (Gadamer, 1998: 21) que tiene sus propias anticipaciones de sentido, es decir, prejuicios que incorporan inconscientemente en el proceso de construcción cultural. Esto no quiere decir que seamos completamente permeables al contexto, de hecho, dos personas nacidas y criadas en el mismo lugar, incluso en la misma familia, pueden tener interpretaciones completamente distintas de la realidad y eso es lo que hace a la singularidad del espectador, pero sí existen consensos generales o bases compartidas desde donde interpretar.

Precisamente la configuración de ese nuevo espectador es uno de los elementos más importantes en la reconfiguración del arte de nuestro tiempo. La obra no puede completarse si no hay un espectador que esté dispuesto a ocupar ese rol de decodificación e interpretación, que no debe estar sujeto solo a criterios estéticos, sino que también implica una reflexión filosófica: debe estar abierto a encontrarse con la obra, permitir que la misma le hable y le revele verdades a partir de esa conversación (Gadamer, 1998: 44).

En base a esto podemos decir que el territorio de las artes de este tiempo ha dejado de ser un universo ordenado, reproducible en un mapa estable, para convertirse en una plataforma mestiza, resultado de las inevitables hibridaciones que además conlleva la superposición de distintos soportes, estilos y técnicas.

Quedaría en última instancia seguir haciéndonos preguntas respecto a la reflexión de las obras de arte en la actualidad. ¿Tiene sentido saber cuál fue la intención original del artista si cada espectador tiene el poder de reconstruir su propia verdad? ¿Qué valor tiene esa intención o sentido inicial? ¿Qué le aporta a la obra de arte? ¿Cómo interviene esto en los roles clásicos de artista, obra de arte y público, si el artista y el público son co-autores?

Bibliografía

Fajardo Fajardo Carlos (2001). *Estructuras, figuras y categorías neobarrocas en el arte posmoderno*. En *Estética y Posmodernidad. Nuevos contextos y sensibilidades*. Ed. Abya-Yala.

Gadamer Hans-Georg (1998) *La actualidad de lo bello*. Ed. Ediciones Paidós.

Gyldenfeldt Óscar (2009) Cap. 1 *¿Cuándo hay arte?*. Oliveras Elena. *Cuestiones de arte contemporáneo hacia un nuevo espectador en el siglo XXI*. (pp. 21-37). Ed. Grupo Editorial Planeta S.A.I.C.

Jimenez José (2006) Cap 4. *Componentes*. De *Teoría del arte*. Ed. Tecnos.

Oliveras Elena (2011) Cap. 13. *Recepción estética/públicos populares*. En *Una teoría del arte América Latina*. José Jimenez. Ed. MELAC.

SURREALISMO Y SALUD MENTAL

Abril Romagnoli - María Gabriela de la Cruz
Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Artes

Resumen

El siguiente trabajo es un trabajo presentado para la aprobación de la materia Estética / Fundamentos Estéticos de la FDA, UNLP. Se plantea el análisis del video *Surrealismo llevado a la contemporaneidad* en donde se tratan temas como el surrealismo, el psicoanálisis y la salud mental. Para su análisis se han tomado los análisis que François (2009) realiza sobre los filmas de Lucrecia Martel para traspasarlos a la narrativa y la representación del espacio en este video. A Grüner (2004) cuando considera que el arte de narrativa comunicacional vuelve a los individuos curiosos, manteniendo una duda e incertidumbre. Y a Groys (2016) cuando al analizar las reproducciones digitales y mecánicas toma la representación del sujeto en cada una de las épocas: modernidad y posmodernidad.

Palabras clave

Video, Surrealismo, salud mental, arte, subjetividad.

Introducción

El video a tratar fue realizado por una de las integrantes del grupo, Abril Romagnoli (2023) para la materia de Historia de las Artes Visuales III. Se basó en traer al surrealismo desarrollado entre 1924-1938, en Francia, Europa y América, hacia la contemporaneidad, haciendo énfasis en la importancia que tiene el hecho de que la salud mental sea considerada como salud integral. La decisión de elegir este movimiento surge a partir de seguir con la línea de Freud (1928), relacionada con *la interpretación de los sueños,* técnicas del psicoanálisis, basadas en la asociación libre.

Cómo menciona De Rueda (2015)

> Los momentos esenciales que configuran la ideología de dicho movimiento son el *automatismo psíquico puro,* por el cual alguien se propone expresar, verbalmente o por escrito o de cualquier otra manera, el funcionamiento real del pensamiento. En ausencia de cualquier control ejercido por la razón, al margen de toda preocupación estética o moral" (p. 38).

En este sentido se toma como referencia a Salvador Dalí, ya que éste opta por la doble figuración. Uno de sus grandes aportes fue el del método paranoico, el cual consiste en asociar imágenes arbitrarias con otras que surgen de manera repetida. Es decir, racionalidad e irracionalidad desde lo estético.

El video contiene cierta distorsión, este recurso fue seleccionado para expresar la inestabilidad que conlleva para una persona transitar por dicha instancia. El mismo consta de tres etapas filmadas a modo de performance.

En la primera etapa, donde comienza el video, se plasma ese desequilibrio, donde se ven objetos arbitrarios y otros que son parte de dicha realidad transcurrida, es decir, objetos de la cotidianeidad. A su vez, se suceden ilustraciones realizadas por la misma integrante, autora del trabajo, siguiendo con la línea estética del video y expresando recursos del surrealismo.

En cuanto a la segunda etapa, filmada en la bañera, los objetos utilizados son una variedad de *blisters* de pastillas, sobre una gran cantidad de monedas, para dar cuenta de que contar con apoyo tanto psicológico como psiquiátrico es un privilegio, al cual no todas las personas tienen la posibilidad de acceder, de esta manera, las monedas representan el gasto económico que eso conlleva, ya que las desigualdades sociales y económicas y, las emergencias de salud pública se encuentran entre las amenazas estructurales para la salud mental presentes en todo el mundo.

Ocurre también en esta etapa una secuencia donde puede verse un brillo líquido que se va por el rebosadero de la bañera, sucedido por los elementos anteriormente mencionados, haciendo alusión a que ese "brillo", en tanto concepto poético, representa la esencia, o estabilidad de una persona que se va por el desagüe. Resaltando también, lo complejo que puede ser para uno, transcurrir por estos episodios mientras debe cumplir con las obligaciones que la vida conlleva, es decir, continuar con su vida. Por último, otros elementos mostrados son una vela y una planta, a modo de "salvación", o "esperanza", aquello que aún sigue vivo a través del arte. En la última etapa, puede verse una secuencia en la que hay una mirada en primer plano, que finalmente cierra sus ojos, manifestando cierto corte, esto expresa el agotamiento que lleva transcurrir por este estado mental.

Se toma la importancia que tiene el hecho de que la salud mental sea considerada como salud integral. Ya que, las razones y los aspectos más necesarios son los cambios y la mejor forma de proceder. Por lo que la OMS menciona que:

> Se hace un llamamiento a todas las partes interesadas para que colaboren entre sí con el fin de profundizar en el valor y el compromiso atribuidos a la salud mental, reorganizar los entornos que influyen en la misma y reforzar los sistemas en los que se atiende la salud mental de las personas. La OMS subraya la urgencia de transformar la salud mental y los cuidados conexos (...) Donde se menciona que se ofrece un plan maestro a los gobiernos, las instituciones académicas, los profesionales de la salud, la sociedad civil y otros interesados, que tengan por objeto ayudar al mundo a transformar la salud mental. Consideramos la necesidad de aumentar las inversiones en salud mental, no solo garantizando los fondos y recursos humanos adecuados en el sector de la salud y otros sectores para atender las necesidades en materia de salud mental, sino también a través del compromiso de los dirigentes, formulando políticas y prácticas basadas en la evidencia y estableciendo sistemas sólidos de información y seguimiento. Incluir a las personas con trastornos mentales en todos los aspectos de la sociedad y la toma de decisiones para superar la estigmatización y la discriminación, reducir disparidades y promover la justicia social (Ginebra, 17 de junio de 2022).

El arte de vanguardia se caracteriza por su acción provocadora de oposición a las instituciones y las concepciones, a modo de crítica acerca del funcionamiento que tiene el sistema de salud, el cual no lo toma como algo que debería estar contemplado en el mismo. Esto se hace ver en la creciente demanda de servicios de salud mental, los cuales han dejado de evidenciar la necesidad de contar con una respuesta oportuna por parte de las entidades encargadas para abordar las problemáticas de este orden y satisfacer así dicha necesidad de salud. Existen falencias en la atención que se brinda desde el sistema de salud público y que dan cuenta de la dificultad desde la institucionalidad para brindar una atención integral y de calidad.

A partir de esta introducción, se plantea realizar un análisis del video en relación a los textos de la materia Estética / Fundamentos Estéticos para establecer líneas de conexión entre lo representado, el surrealismo, la salud mental y el video como dispositivo narrativo que permite enlazar una experiencia de vida con una experiencia estética.

Experiencia de vida, experiencia estética

La autora François (2009), analiza la obra de la cineasta Lucrecia Martel ya que el cine de la realizadora argentina afirma la primacía de la sensación sobre el análisis psicológico o la cohesión narrativa. Esta ruptura con los códigos del cine tradicional es sin duda alguna lo que provoca una impresión de extrañamiento en el espectador. Pero es precisamente esta desorientación la que intenta provocar Lucrecia Martel como lo explica en una de sus entrevistas: “Lo que quiero

lograr en mis películas es transmitir una especie de enrarecimiento sumamente invisible. Es un estado de sospecha permanente, una situación en la que no se sabe nunca en qué plano de la realidad o la fantasía estamos, o cuando pasamos de uno hacia el otro."

Así, relacionado al video elegido para analizar en este trabajo, se puede afirmar que es un video que no tiene rápida compresión, ya que el espectador debe estar adentrado en la obra para lograr comprenderla, dado que lo que se muestra no es explícito, sino que tiene un mensaje que puede o no llegar a ser comprendido por el mismo, en su esfuerzo por lograr un entendimiento de aquello que está viendo.

En este sentido, encontramos relación con la forma operativa con la que trabaja la cineasta Lucrecia Martel, citando a la autora quien," Juega con el estatuto ambiguo del lugar de la acción provocando el desconcierto del espectador que se interroga ante ( ) la pantalla" (p. 2).

Asociando los recursos utilizados en el video, con la forma de trabajar de la cineasta, como el uso de desplazamientos muy rápidos de la cámara, dejando al encuadre en constante movimiento, y manteniendo al espectador en plena confusión, ya que no se le permite una visión panóptica, dejándolo sin oportunidad de conseguir posibles respuestas a sus interrogantes dado que lo coloca en una inferioridad cognitiva.

François (2009) menciona también que "Lo que caracteriza sobre todo el cine de Martel, es la proliferación de objetos y personajes dentro del plano, lo cual crea a menudo una atmósfera asfixiante, reflejo del malestar y del encierro físico y psicológico" (p. 4). Eso puede relacionarse con el video dado que cuenta con una gran cantidad de objetos, de escenas filmadas en constante movimiento, haciendo referencia a un estado psicológico que el espectador no reconoce al instante, aquello que quiere pronunciar la cineasta, quien trabaja con lo atractivo de aquello que no se comprende, lo que aparece, pero no se dice, que a su vez permanece como fuera del tiempo. Menciona también que "Además de no tener una línea argumental nítida a la que poder aferrarse, el espectador no encuentra asideros en los códigos narrativos de un género determinado" (p. 8). Así, el espectador no logrará una hipótesis sin acceder a un saber asertivo de aquello que está viendo, esto lo invita a abandonar su posición de receptor pasivo, ya que debe desentrañar aquel sentido oculto para darle su sentido a la obra. De esta forma podemos afirmar que son obras abiertas y fragmentarias, construidas a base de carencias, de incertidumbres y de explicaciones unívocas. Se dirigen a un espectador benévolo, pariente y sensible, capaz de involucrarse en ese universo desconcertante para participar activamente en el desciframiento de su sentido.

De esta manera podemos vincular aquella desorientación de la que habla Grüner (2004) cuando considera que el arte de narrativa comunicacional vuelve a los individuos curiosos, manteniendo una duda e incertidumbre. La ocultación en las películas de Martel remite a la dialéctica de lo visible e invisible.

Según Grüner, se puede formular la hipótesis de que la eficacia (profundamente humana) de una auténtica comunicación, depende de que haya en su propio núcleo espacio para un secreto, para un enigma inalcanzable, una suerte de silencio inaccesible que funde la necesidad de la Palabra. La así llamada globalización, ha instituido la ideología de la más absoluta transparencia: si todo es visible, si todo el mundo está presente ante nuestros ojos a través de la TV, de internet, entonces ya no quedan espacios secretos, enigmas, silencios, sobre los cuales fundar nuevo sentido. El mundo, cuyas zonas misteriosas se trataba de interpretar, se vuelve así "ininterpretable" e "incriticable"; la comunicación ha perdido su carácter más humano, para someterse al trámite de simplemente ver al Otro, sin misterios a descifrar con él.

La "comunicación" es así dominada por la industria cultural globalizada, que arrasa con las auténticas diferencias culturales, homogeneizando a millones de sujetos. Serializa a los receptores, y oculta las hondas desigualdades, fracturas y desgarramientos que esta globalización ha generado "por abajo".

Para Grüner, el lugar donde ha quedado la auténtica y creativa diferencia, es tal vez en el arte. Y esta es una tarea que debe realizar la sociedad en su conjunto. Pero el arte puede generar alternativas de otra comunicación, que atente contra la falsa "unidad" de lo visible, mostrando que este mundo no es realmente ese "espejo" transparente que el poder quiere hacernos creer. Una comunicación que restituya la cultura como campo de batalla entre lo "comunicable" y lo "incomunicable", que denuncia esa "transparencia" como un disfraz de la opacidad "de las manos invisibles" que diseñan un punto de vista único al que todos tendríamos que someternos. La comunicación en el arte apunta a la dialéctica entre lo visible y lo invisible, a la pregunta por los enigmas que no han sido descifrados, y cuya respuesta puede ser construida sólo por los artistas capaces de no someterse a la falsa transparencia de lo real.

También existe una relación con la obra con lo que Groys (2016) menciona acerca de la experiencia de un presente compartido con algo conocido y desconocido es lo que diferencia nuestra época de la modernidad. La divergencia entre esta época y la nuestra es el contraste entre dos modos de reproducción: la mecánica y la digital.

Para Groys, la reproducción mecánica presenta la ficción como ficción por medio de la auto simulación, el espectador se olvida del museo y queda absorbido por la contemplación del arte. la vanguardia del siglo XX trató de tematizar y revelar la dimensión factual, material, no ficcional del arte.

Las imágenes analógicas si pueden ser copiadas y reproducibles y su acto de contemplación no deja rastros. A este tipo de reproducción se asocia la modernidad por el hecho de manifestar el deseo de una utopía, la esperanza de que el proyecto personal de descubrir o construir el verdadero yo adquiere una dimensión política, porque deseo se vuelva exitoso y socialmente reconocido, busca la transformación total de la sociedad a partir de la obliteración de las taxonomías que definen el funcionamiento de esa sociedad. O sea, el sujeto material.

En cambio, a la reproducción digital se asocia a la posmodernidad debido a la manifestación de una búsqueda del verdadero yo queda obsoleta, aunque radicalizó la lucha contra la identidad nominal del sujeto, utopía de disolución del sujeto en los flujos infinitos y anónimos de energía, del deseo o del juego significante. En lugar de abolir el yo nominal y social a partir del descubrimiento del verdadero yo por medio de la producción artística, la teoría estética posmoderna puso todas sus esperanzas en la completa pérdida de identidad a través del proceso de reproducción, estrategias diferentes con un mismo objetivo. O sea, el sujeto empírico.

La mayor diferencia radica en que las producciones digitales no adquieren un marco fijo e institucional como ocurría en lo analógico, en internet todo opera en el mismo espacio que la estrategia militar, el negocio turístico, los flujos de capital y todo lo demás.

El uso de internet como medio para la distribución y producción del arte conduce a la funcionalización, funciona bajo la presuposición de tener como referencia un punto de la realidad offline en cambio, es la información sobre algo. La des-ficcionalización está dada por la

documentación de las obras de arte: el arte en internet está dado como arte con esa intención y son ficcionales porque no demuestran verdad, pero la documentación no es ficción, da cuenta de un acontecimiento estético, exhibición, proyecto que ocurrió realmente.

Internet conduce a la globalización del autor, a la persona, se constituye como transparente y observable en su origen. La trayectoria del autor va de lo global a lo local, al revés de lo que se daba.

A su vez, eliminó la diferencia que existía entre la producción y la exhibición, porque las condiciones de producción quedan expuestas y pueden ser rastreables y se actúa sobre la mirada del otro (tal cual obreros de la fábrica). El usuario no puede obviar el

marco porque lo ha creado. El marco y la operación de producirlo se vuelven explícitos y se mantiene así.

El arte se presenta en internet como una realidad especifica: un working process o un proceso que es parte de la vida, que tiene un lugar en lo real, en el mundo offline, pero no estamos ante el arte sino ante un diseño de la información. El surgimiento de internet supuso el regreso del espectador universal. Una imagen digital no puede ser copiada porque es objeto de una nueva puesta en escena y cada acto de contemplación es rasteable, ambos son archivados, tienen un lugar único y específico y su momento único de aparición.

Dado que este trabajo es a partir de un video, se puede remitir nuevamente a dicho autor al hablar acerca de la virtualización, donde se puede decir que cada visualización se convierte en un original. Ya que como menciona el mismo “Las imágenes digitalizadas no existen a menos que como usuarios les demos aquel "aquí y ahora", dado que cada copia digital tiene su propio, el cual se da al momento de su reproducción” (p. 162). De esta manera, se pierde el vínculo con el original, ya que la copia desaparece con la digitalización, éste es un quiebre radical que se da entre la modernidad y la contemporaneidad. Cada reproducción de una imagen-copia digital se convierte en la creación de nuestra propia imagen. En tanto al papel que cumple el usuario en este sentido es el de dejar que aparezcan cosas que, sin la operación manual realizada por el mismo, permanecerán ocultas, así se produce un regreso de la naturaleza a través de la digitalización. La globalización y el desarrollo de nuevas redes de información permiten que nos sincronicemos con lo que sucede en el mundo aquí y ahora.

Reflexiones finales

A modo de cierre y citando a Benjamin (1989), quien al reflexionar acerca del arte reproducible, propone enlazarlo con una función política, se relaciona con la intención con la que fue creado el video, dado que denuncia el sistema de salud, al no hacerse cargo de la necesidad de que salud mental sea considerada como salud integral, y al mostrar a su vez, la vulnerabilidad en la que se pone a los usuarios al transitar por estos episodios sin contar con este derecho, y debiendo continuar pese a eso con su vida cotidiana de una manera en que esto se convierte en una dificultad. En este sentido, la intencionalidad de producir este material audiovisual tiene que ver con lo que el autor menciona al decir que el público sufre una transformación que se une con el gusto de mirar y por su condición de conocer, lo cual, atribuye a consolidar la importancia de un arte social. Así, sostiene que el arte reproducible debe ser enlazado con una función política.

Con el fin de expresar dicho mensaje crítico, en el video hace uso de nuevas tecnologías. El espectador, tal como en la obra de Martel, debe poner sus sentidos en función de la obra para poder llegar a comprenderla, liberándose de la alienación a la que está sometido. Es obligado a salir del estado en el que se encuentra, se siente mareado y confundido, lo que lo hace poner aún más atención. Esta experiencia ayuda a que logre tomar conciencia del mensaje que se le presenta. El arte toma el lugar de herramienta con peso político en las masas para lograr así, una sociedad mejor.

Bibliografía

De Rueda, M. (2015). Consideraciones sobre las vanguardias. En: de Rueda, M. (Coord.). (2015) *Itinerarios del Arte moderno entre América Latina y Europa 1830-1945: revoluciones, apropiaciones y críticas a la modernidad*. Historia de las Artes Visuales 3 □ 6 y 7: trayectos del arte moderno entre América Latina y Europa- 1830-1945. EDULP.

François, C. (2009) *El cine de Lucrecia Martel como otra comunicación desde la idea de una estética de la opacidad. Lo que no se dice en el film y el rol de receptor*. Espéculo: Revista de Estudios Literarios.

Grüner, E. (2004). *El conflicto de las identidades y el debate de la representación*. Universidad Nacional de La Plata.

Groys, B. (2016). Modernidad y contemporaneidad: Reproducción mecánica vs. digital. En *Arte en Flujo*. Caja Negra.

Benjamin, W. (1989). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. Publicado en Benjamin, W. (1989). *Discursos Interrumpidos I*. Taurus.

Bibliografía complementaria

https://www.paho.org/es/noticias/17-6-2022-oms-subraya-urgencia-transformar-salud-mental-cuidados-conexos

Material audiovisual

Romagnoli, A. (2023). *Surrealismo llevado a la contemporaneidad*. Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata. https://drive.google.com/file/d/12OZ7ed78i-oBxwdXbQuOfxchdbYafMLf/view?usp=drivesdk

COMPONER EN EL MUNDO MODERNO

Bautista Krotter - Ary Marotte - Juan Gabriel García - Mateo Cuiza - Jorgelina Quiroga

Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Artes

Resumen

El presente trabajo se basa en el análisis musical de dos obras artísticas de estudiantes de la Facultad de Artes, relacionándolo con las perspectivas de globalización, interconectividad e industria cultural que desarrollan diferentes autores tales como: Barbero, Buchar, Bruera y Adorno. Estas influyen en sus modos de composición, producción y distribución en el marco de una homogenización cultural estandarizada que interpela a los artistas independientes, especialmente en la industria musical, propias de una sociedad interconectada vinculada a las nuevas herramientas que posibilitan los avances tecnológicos. En el análisis subyacen características sonoras que confirman la hipótesis planteada y llevan a que surjan nuevas preguntas e interrogantes que se desarrollaran en el escrito.

Palabras claves

Industria, cultura, globalización, interconectividad, estandarización.

Introducción

En este texto, abordaremos dos obras musicales compuestas por los alumnos de la Cátedra de Estética 2023.

Se realizará un análisis de la obra ***“Ynsq+h”*** de Mateo Cuiza y ***“Tanto”*** del conjunto musical ***"Donde está Jimmy"***

El objetivo de dicho trabajo es encontrar similitudes entre ambas obras, dado a que las mismas se originan en contextos y lugares distintos, no coincidiendo en su origen ni en su cultura, pero que ambas se encuentran atravesadas por el consumo globalizado e interconectado que anexa a las sociedades modernas pertenecientes al siglo XXI.

Para la elaboración de dicho trabajo abordaremos principalmente las ideas de **Barbero** y sus visiones de interconectividad y globalización. También tendremos en cuenta a otros autores como **Inés Buchar** y su teoría de la globalización, y **Bruera** que relaciona al concepto de industria cultural con el punto de vista musical.

Queremos hacer un especial énfasis en la noción planteada por **Adorno** sobre industria cultural, este concepto es clave para entender las similitudes que se dan en las diversas producciones artísticas.

Las producciones masivas alcanzan una serialización y estandarización de contenidos, pudiendo generar así que la obra atraviese lo que se conoce como "pérdida del aura", ya que el nuevo arte está construido para un público que consume los estándares de la industria bajo el marco de un sistema capitalista.

Análisis:

Para empezar, haremos un breve análisis formal de ambas obras a fin de comprender sus similitudes y diferencias. Principalmente situándolas dentro del sistema tonal, es decir, que comparten un mismo lenguaje compuesto por las doce notas que comúnmente se utilizan en la música popular, occidental y contemporánea.

En el caso de **“Ynsq+h”** se encuentra dentro de la tonalidad de Sol mayor. Formalmente la canción consta de dos partes claramente identificables (estrofa – estribillo). Iniciando con una introducción, continuando a una parte A (estrofa) que a través de un "mini puente" se trasladará a una parte B (estribillo). Después de un interludio (sección instrumental) vuelve la misma secuencia de A - B repitiendo nuevamente B para finalizar. Armónicamente, en la parte A de esta canción se hace énfasis en los grados subdominantes, es decir, que esos acordes trasmiten un primer estadío de tensión sonora en los oyentes, un término medio entre el acorde fundamental de Sol (reposo) y el grado con mayor tensión (ejemplo: Re mayor), esta es una de las categorías de análisis musical comprendida en función de escalas, organizadas por sensaciones tensionantes; Pasando de un I (Sol) a un II (La menor) y IV (Do) para retornar al I (Sol). El mini puente se apoya en los acordes de reposo (III/Si menor y VI/Mi menor).Mientras que la parte B utiliza el común recurso funcional de V/IV (Sol) - IV (Do).

Mientras que **“Tanto”** está en la tonalidad de Re mayor. Consta de una parte A (estrofa), que posteriormente presenta su parte B (estribillo) para ser seguida de un interludio instrumental. Retornando a una parte A' (estrofa similar) que se repite presentando variaciones. A través de un "mini puente" volverá al breve interludio instrumental para cerrar en parte B. El contenido armónico que acompaña a A consta de acordes sin terceras (no es un acorde menor ni mayor) pasando rápidamente de I (Re) – V (La) - V (La)- VI (Si), utilizando en el primer caso al quinto en primera inversión (otra manera de posicionar las notas). En la parte B pasará de III (Fa sostenido menor) – VI (Si menor) – V (La mayor) – VI (Si menor).

Texturalmente se distinguen timbres similares en ambas canciones. Batería, bajo eléctrico, guitarra eléctrica, y un par de sintetizadores en el caso de una de ellas. La habitual formación de banda pop/rock.

Marco teórico:

Analizar ambas canciones nos surge entonces la pregunta:

¿Qué serie de factores nos llevan a que estas músicas populares sean identificables entre sí?

Teniendo en cuenta los contextos de donde provienen sus compositores, podemos decir que **“Ynsq+h”** se asemeja al sonido pop/rock que realiza Donde está Jimmy con "**Tanto**".

Estas características podemos encontrarla además en grupos musicales provenientes de Argentina, México, Estados Unidos, Gran Bretaña y demás países occidentales.

Entonces, ¿Por qué la música popular de Bolivia, de donde proviene uno de los compositores, comparte tantos rasgos sonoros con la música popular Argentina? ¿Fue siempre así? ¿Desde cuándo?

Bien, esto tiene relación con el texto de Barbero, donde se analiza a la sociedad moderna industrializada, convertidas en centros de producción y consumo de medios. Tal como afirma el autor "La ciudad industrializada no necesita cuerpos reunidos, sino solo interconectados" (Barbero, 2003, pág.304). Es así que el espacio de consumo global, es accesible desde dispositivos electrónicos como celulares, computadores, equipos de música, entre otros. Esto se convierte en una herramienta no solo para los músicos compositores, sino también para los consumidores

La globalización nos otorga la posibilidad de conocer y realizar intercambios culturales entre las regiones y el modo de publicación de estas obras en los espacios más visitados de internet, tales como Spotify, Youtube, SoundCloud, entre otros. El siglo XXI trae consigo el intercambio cultural que aún atravesadas por miles de kilómetros, puedan estar constantemente en contacto, profundizando esta interconexión.

La distribución musical ha ido cambiando a gran velocidad en este último siglo, esto tiene relación con el avance de la industria cultural que plantea Adorno e interpreta Bruera.

Las lógicas de producción, cada vez más accesibles, han generado una falsa perspectiva de ingreso a las producciones de las grandes industrias que hace unos años eran pensadas con estructuras inalcanzables para aquellos músicos independientes que transitaban entre el amateurismo y el profesionalismo.

Parafraseando a Bruera el modo de producción avanzado no diluye la realidad de las clases sociales, sino los medios mismos de dar una expresión efectiva a sus antagónicos.

El avance tecnológico posibilitó que aquellos músicos puedan realizar sus obras en sus hogares, o estudios caseros, sin necesidad de atravesar por las ríspidas condiciones de las compañías transnacionales. Esta nueva realidad consta de un entramado que, independientemente de la construcción consciente, se necesita pertenecer a ese estándar para lograr una cierta aceptación en la sociedad ya adaptada culturalmente al fenómeno sonoro de las producciones musicales de la industria cultural. De hecho, Adorno plantea un paso más a esta mirada, argumentando, que el procedimiento de fabricación en cadena, que tiene estandarizadas, incluso las irregularidades.

El hecho de que las obras se encuentren en plataformas digitales, y que puedan ser reproducidas una y otra vez, genera una ruptura en la concepción del aura sobre la obra tradicional que manifiestan autores como Adorno y Benjamín. La industria se encuentra entonces interesada por el impacto comercial que puede generar esta obra, que pasa de ser un valor de uso a valor de cambio, el enfoque en los números de venta de discos, reproducción y comercialización genera una diferencia entre el negociante y el artista.

“Se muestran como simples industrias y negocios, sin que se les exija aparentar ser arte, pues las ganancias que producen justifican la necesidad social de sus productos” (Buchar, 2009, pág. 105).

En esta pérdida del aura, posiblemente involucrada por las nuevas tecnologías, el oyente pierde la valoración artística, ya no genera en el espectador las mismas sensaciones que son propuestas por los cánones tradicionales, el espectador aleja su mirada contemplativa, convirtiéndola en una escucha en segundo plano. Todo se amolda a una sociedad moderna, consumidora de medios de comunicación, quienes cumplirán un rol muy importante en la difusión de obras musicales.

Desde la invención del rollo de cera a la fabricación y comercialización del disco de vinilo en 1948. Posteriormente se empieza a producir y vender música en cassettes, cintas en cajitas que habilitan la posibilidad de portar la música a todos lados con el reproductor portátil (walkman). Más adelante, en 1982 se crea el CD, un disco compacto que cuenta con menor información en sí (formato mp3) pero que tiene éxito debido a su fácil portabilidad y menor fragilidad que la cinta. Además de ser más accesible. En este momento histórico, los canales como MTV o MuchMusic, exclusivamente enfocados en la reproducción de videos musicales cumplirán un rol importante en la difusión de la música comercial. Finalmente, llegado el siglo XXI el boom ocurre con el giro a la reproducción digital de música, también en formato mp3. En donde se produce una crisis para la industria musical y las multinacionales, debido a que se comparte de forma masiva música en sitios "piratas". Facilitando así el acceso al público pero afectando los bolsillos de los

sellos discográficos. Toda esta guerra legal que atravesarán los sitios web para descargar música y las multinacionales verá su fin con la llegada de las plataformas de streaming actuales. Que parecen ser el medio más utilizado para acceder a la música hoy en día. Democratizando de cierta forma el acceso a la reproducción y distribución de música independiente.

Se podría decir que desde el nacimiento de la grabación (y reproducción), constituido como el método de consumo musical del siglo XX, las obras musicales se ven atravesadas por la escucha descontextualizada y banal, dependiendo del receptor.

Conclusión:

"*un nuevo enfoque geo-socio-político en el cual individuos turcos y argentinos que sufrieron y resistieron no estarían tan alejados culturalmente*" (Buchar, 2009, pág. 108).

Este planteo de la autora, es central para la conclusión de nuestro trabajo, ya que explica cómo el nuevo enfoque geopolítico determina a las sociedades subdesarrolladas, condicionadas (más que nada en materia de producción cultural) a una homogeneidad sonora influenciada por occidente, incluso en un país como Turquía que es la puerta de entrada europea a la cosmovisión oriental es atravesada por las normas de la industria cultural, según lo explica Buchar. Con esto no queremos consumar y concluir tácitamente con el planteo propuesto en el trabajo, sino más bien sumar esta perspectiva como una posible respuesta en las aristas de las construcciones culturales que hacen que obras contemporáneas en tiempo pero distantes en el espacio tengan asimilaciones compositivas (tanto narrativas como musicales), instrumentales, de producción (pre y post) y distribución.

Nos interesa incluir, que a pesar de las similitudes estéticas y de producción, hay una importancia en la poética y en el mensaje. Si bien, muchas veces ronda en las mismas características (alejados del arte crítico), es para nosotros, esa esencia comunicacional y de expresión lo que puede no compartir en las obras artísticas y diferenciar los productos musicales, rompiendo con la serialización que propone la industria. Sostenemos que la visión sobre "el aura" propia de nuestro marco teórico es muy importante para explicar la condición del arte a través del siglo XX. Pero quizás, no pueda sostener demasiadas certezas a la hora de explicar la coyuntura actual que implica el arte posmoderno, y sobre todo en las cuestiones musicales. Habría que re disponer, y repensar varios conceptos para explicar las teorías subyacentes, exceden este texto, pero, queda como interrogante para el futuro.

Bibliografía:

-Bruera, Matías, "El oído como adorno". En: Pensamiento de los confines, n.18, julio De 2006/Págs. 53-59.

-Buchar, Inés, "Arte autónomo y arte politizado". En: Cuestiones de arte Contemporáneo, Emecé, Buenos Aires, 2009.

-Martín-Barbero, Jesús, "Estética de los medios audiovisuales". En: Estética. Edición de Ramón Xirau y David Sobrevilla. Editorial Trotta. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2003.

Enlaces de escucha:
“Ynsq+h” Mateo Cuiza
https://open.spotify.com/intl-es/track/3Al8osijCIJZLdY0yEkj1k
“Tanto”- Dónde está Jimmy
Minuto: 14:50
Link: Donde está Jimmy - En vivo desde el cumpleaños! - #cumpledejimmy

ODISEA VAQUERA: COMEDIA Y HUMOR EN UN WESTERN ARGENTINO

Valentina Olivi - Agustín Rolon - Luz Iriarte - Gabriela Victoria-Walerko
Universidad Nacional de la Plata. Facultad de Artes

Resumen

Este trabajo indaga sobre las preconcepciones presentes al analizar el humor en el arte, a través del estudio de ciertas categorías estéticas y de análisis propios del videominuto, utilizando como ejemplo de caso a *Una Odisea Vaquera,* film dirigido por Agustín Rolón y Valentina Olivi. Se encuentra organizado en cuatro secciones y su conclusión; en la primera sección, presenta un análisis formal y de disponibilidad del videominuto. En la segunda, desarrolla una analogía conectando a los memes contemporáneos con el videominuto, y propone dos posibles tipos de comedia en lo audiovisual. En la tercera, complejiza la idea de los silencios con Grüner y la opacidad, relacionando el humor propio del videominuto a la fllmografía de Lucrecia Martel. Finalmente, se establecen conexiones entre las estrategias presentes en los audiovisuales de Aristarain durante la última dictadura cívico-militar de Argentina y las estrategias utilizadas por la comedia para provocar sorpresas. A modo de conclusión se reflexiona sobre la comedia, el humor y la necesidad de provocar risas.

Palabras clave

Comedia, género, opacidad, videominuto, western.

Una Odisea Vaquera

Una Odisea Vaquera (2023), dirigido por Agustín Rolón y Valentina Olivi, se rodó en el marco de la materia Realización III de la Facultad de Artes de la UNLP. El videominuto inicia con la presentación de un personaje que aparenta ser un *vaquero* cruzando un campo desierto en silencio; seguidamente, recibe una llamada telefónica en la que le exigen se apresure en llegar, a lo que el vaquero responde *"ya estoy, ya estoy"*. Inmediatamente se escuchan disparos, apurando a nuestro protagonista, que corre en línea recta hasta encontrarse cara a cara con un niño. La pantalla funde a negro, y se nos devela la verdad: quien pensamos era un cowboy, resulta ser un calesitero disfrazado de tal, a cargo de la sortija.

El film toma el género Western, o películas del Oeste Norteamericano, brindando un giro que se propone humorístico. La utilización del primer plano -de las botas o de la inclinación del sombrero- nos sitúan en contexto, y la música elegida para el videominuto se postula como tradicional del género: *The Good, The Bad and The Ugly* y *Hang the Cyst*. Hacia el final del film, cuando se nos revela el verdadero oficio del vaquero, *The Good, The Bad and The Ugly* sigue reproduciéndose, dándonos a entender la continuidad de registro en modo Western, pero una faceta cómica nos ha sido *develada*.

La comedia de la no-risa

Con propósitos analógicos, proponemos una relación entre los memes y *Una Odisea Vaquera*. Primero, planteamos al meme no necesariamente una imagen, sino una porción de información multimedial; un texto o un video pueden ser concebidos como meme, en tanto sean una unidad de transmisión cultural (Dawkins 1976). La característica de los memes contemporáneos, que se enfocan en el humor para llevar adelante su discurso, es que no siempre provocan risa.

Pueden, alternativamente y por ejemplo, provocar el esbozo de una sonrisa ante un estímulo más divertido que gracioso. Con esta analogía en mente, se ve que no todo contenido de humor o comedia tiene como objetivo final la risa; al menos, no la carcajada.

Se destacan, entonces, dos tipos de comedia: por un lado, la comedia que ataca los puntos más primitivos del ser, comenzando en el mundo audiovisual con *El Regador Regado* de los hermanos Lumiére en 1896, que está ligada a la violencia directa en cámara o a los chistes obscenos, sin limitar esta comedia a los golpes y flatos. Por el otro lado, la comedia basada en lo aprendido culturalmente, como la escena de *Argentina 1985* en que los personajes Strassera y Somigliana conversan sobre sus conocidos al son de *fachos, son todos fachos*. Esta escena requiere cierta experiencia o conocimiento previo del asunto que se está tratando. Aunque la exigencia para la comprensión de este humor sea mayor y la recompensa en términos de risa parezca menor. es en cierto sentido satisfactoria. En este tipo de comedia se forma cierta complicidad entre el espectador y la obra audiovisual, se forma un vínculo entre ambos en el que el segundo puede decir que *entiende* el código del discurso formal en la obra audiovisual.

Este tipo de entendimientos los vemos no sólo en el remate de *Una Odisea Vaquera*, sino también en otros momentos: como mencionamos antes, la situación del Western y el acento argentino son prácticamente opuestos o incompatibles. Sin embargo, nos encontramos frente un corto con rostros reconocibles, con voces argentinizadas incluso antes del giro final.

Es necesario aquí introducir, previamente, qué es el género del Western para contraponerlo con la argentinización. Hay una serie de códigos culturales que vuelven a la experiencia del remate sumamente rica en contenido, y, aunque no llegue a provocar carcajadas, sí provoca cierta satisfacción al entender los códigos y acceder al remate final. Esa experiencia de la comedia, comparable con algunos memes del hoy, se vuelve accesible desde el internet y plataformas como YouTube. En cierto punto, el objetivo de *Una Odisea Vaquera* es provocar un desafío sencillo que aparenta cierta complejidad para llegar a una satisfacción autoconclusiva.

La importancia de lo no-dicho en la comedia

El género de la comedia mencionado en el punto anterior, propio de *Una Odisea Vaquera*, se basa en lo no-dicho, en sus silencios. En su texto *Los Silencios del Sonido (O, por qué el arte es el enemigo de la comunicación)* Grüner dice:

> ( ) o la representación en imagen silenciosa de un gesto que convoca "naturalmente" al sonido (el del alarido, para el caso) puede ser una buena metáfora del modo en que el arte, el que realmente importa, está hecho de lo que le falta: es en sus "silencios" "allí donde debería haber "sonido"- que se resguarda un sentido todavía incompleto, un misterio a develar, un todavía-no (para decirlo con Ernst Bloch) que demanda una experiencia de interpretación, es decir de construcción de sentido, allí donde los fetichismos de la "comunicación" (hoy presentes hasta la saturación de la vista y el oído) quisieran hacernos creer que los sentidos están hechos (Grüner, s.f.)

Entendiendo esta noción de los silencios, aunque el autor se refiere a las artes silenciosas como la pintura o la escultura, se puede llevar adelante una analogía sobre el humor de la comedia en *Una Odisea Vaquera*.

Cuando hablemos de silencio no nos referiremos al recurso sonoro, sino al silencio como el vacío, lo no-dicho, la ausencia. Por ejemplo, cuando en *Una Odisea Vaquera* se escuchan disparos, ¿quién dispara? La cámara no enfoca a nadie; solamente se ve al calesitero dándose vuelta al escuchar el ruido. Cuando el calesitero, a quien en ese momento entendemos como vaquero, es llamado por alguien que lo apura, ¿quién lo llama? ¿Por qué lo apura? Pequeñas porciones de

información que parecieran faltar empiezan a construir tensión que nos llevan a un punto final, un enfrentamiento entre el calesitero y el niño: vemos un primer plano del calesitero y, luego, un primer plano del niño que se repite. Entendemos que existe una situación de duelo, pero los silencios se vuelven cada vez más ruidosos, como si se tratase de un ruido blanco. ¿Por qué el vaquero se está batiendo a duelo con un niño? Hay algo que está fuera de lugar. Y en un segundo, antes de que podamos procesar esta información, estas dudas son resueltas con el giro del final.

A su vez, también opera en este sentido la estética de la opacidad tan recurrente en la obra de la cineasta Lucrecia Martel, que destaca Cécile François en su texto *El Cine de Lucrecia Martel: Una Estética de la Opacidad* (2009), siendo esta opacidad una construcción en base a carencias de la obra misma: se le exige al espectador que formule diferentes hipótesis para completar la experiencia estética. El videominuto tiene un tipo de comedia muy característica: no termina de ser primal, en tanto el humor requiere cierto conocimiento cultural para completar estos silencios que empiezan a aparecer, pero también remite a un remate único y fuerte al completar el silencio después de un momento de tensión que proponía una alta expectativa con un resultado de poco impacto.

El género del Comedy Western

Tabarrozzi, Sebastián y Merdek, en su capítulo *Escenas y fragmentos del horror* del libro *La representación de lo indecible en el arte popular latinoamericano* (2016) tratan un concepto respecto a tres películas de Adolfo Aristarain producidas durante la última dictadura cívico-militar argentina, y lo titulan la *trampa del género*. Este concepto utilizado por Aristarain lo habría ayudado a evitar la censura, usando como pretexto el género norteamericano preestablecido del policial para dar una representación al orden opresor. Aunque *Una Odisea Vaquera* no pretende exactamente un enunciado político sino uno formal y humorístico, se puede tomar esta noción para describir cómo el videominuto se aprovecha del género Western para narrar otros discursos, quizás más creativos y ajenos al propio género y cercanos al *Spaghetti Western* (o Western europeo).

El propósito de utilizar el Western como género principal es tener un código común entre la obra y el espectador: es difícil no conocer a los vaqueros, sus botas, su cuero, su gorra, etcétera. También es difícil no conocer su relación con los enfrentamientos armados, y que un vaquero adulto y un niño no deberían batirse a duelo. Todo este conocimiento proviene de experiencias previas con el Western o, más bien, de prejuicios sobre el Western, porque no hace falta ver una sola película del género para tener todas estas nociones presentes. Pero con este código común en mente, se vuelve sencillo generar el humor a través de la ruptura de las expectativas. Ahí es donde entra la trampa del género en *Una Odisea Vaquera*.

Detrás del género del Western se esconde un Comedy Western, porque tal como ocurre en las películas de Aristarain, el género audiovisual no es más que una excusa para el enunciado. En el caso del videominuto, el enunciado es formal y humorístico, da paso a los silencios y a la ruptura del final.

Conclusión

Se vuelve evidente, finalizando este análisis, que el humor en *Una Odisea Vaquera* se construye a través de aquellos silencios, aquellas opacidades en la obra. Una vez se muestran de golpe, y el resultado es inesperado y decepcionante, genera cierto alivio, –si no sorpresa–, y gracia. Este tipo de humor es performático, no primal. No necesariamente provoca risas o carcajadas: genera reacciones diversas ante un estímulo complejo.

Por eso afirmamos que no toda pieza audiovisual de comedia busca la carcajada, ni toda escena de humor apunta a que el espectador se ría. A veces se esperan sonrisas cómplices o risitas entretenidas, por ejemplo. Y no por eso dejan de pertenecer al género de comedia.

Bibliografía:

Dawkins, R. (1976) *El Gen Egoísta*. Oxford University Press

François, C. (2009). *El Cine de Lucrecia Martel. Una Estética de la Opacidad.* Espéculo: Revista de Estudios Literarios (43). Recuperado de https://www.biblioteca.org.ar/libros/150944.pdf

Grüner, E. (s.f.). *Los Silencios del Sonido (O, por qué el arte es el enemigo de la comunicación).* Recuperado de *https://www.academia.edu/29589185/LOS_SILENCIOS_DEL_SONIDO_O_por_qu%C3%A9_el_arte_es_el_enemigo_de_la_comunicaci%C3%B3n*

Lojoya, A., Rolon, A., Milanini, C., Cosentino, G., Furlán, I., Iñiguez, J., López, J. M., Sanguinetti, L. Acuña, M., Balle, T., Olivi, V. (Realizadores). (2023). *Una Odisea Vaquera*. [Videominuto]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=iaNffx9Z_xc

Tabarrozzi, M., Sebastián, R. & Merdek, C. (2016) *Escenas y fragmentos del horror* en García, S. & Belén, P. S. (Ed.), *La representación de lo indecible en el arte popular latinoamericano* (pp. 75-21) Papel Cosido.

PARA NOSOTROS, NICOLÁS: LA REPRESENTACIÓN DE LA IDENTIDAD EN SU RELACIÓN A LA BÚSQUEDA DE LOS ORÍGENES

Jessica Hernández - Juan E. Di Palma - Lucila I. López - María L. Re - Yanina da Costa - Gabriela Victoria-Walerko

Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Artes

Resumen

Este trabajo analiza una instalación fotográfica de la artista Yanina da Costa, producida en el marco del taller de fotografía e imagen digital de la Facultad de Artes. Se presenta un desarrollo teórico reflexivo sobre la representación de la identidad en relación a la búsqueda de los orígenes de una persona. Se analizan las operaciones que, a partir de imágenes monocromáticas evocativas, pone en juego la instalación al buscar plasmar el camino personal de la artista, el cual se encuentra signado en su seno familiar, por el marco histórico que supuso la última dictadura militar argentina. Asimismo, se vincula a la concepción de representación e identidad propuestas por Eduardo Grüner en *"El conflicto de las identidades y el debate de la representación" (2004),* -pertinente para pensar en contexto argentino mencionado, marcado por la vulneración de derechos humanos. Finalmente, partiendo de una dimensión ritual, se toman los conceptos y símbolos de lucha que trabaja Buntinx en *"Desapariciones forzadas / Resurrecciones míticas (Fragmentos"* (2008) y los mecanismos que operan en la sensibilidad del espectador tal como plantea Ranciére en *"El espectador emancipado"* (2010). Por último, el escrito echa luz sobre la exploración de imágenes cargadas de historicidad para trazar un puente que permita unir ese pasado al presente (Gadamer, 1998).

Palabras clave

Identidad(es), instalación, fotografía, representación, Estética.

Introducción

Anclado en la producción fotográfica de Yanina da Costa para el Taller de fotografía e imagen digital de la Facultad de Artes, el siguiente análisis desarrolla una mirada crítica y estética acerca de la serie de producciones en técnica *cianotipia*[1] titulada "Para "nosotros", Nicolás". Las imágenes fueron llevadas a cabo como parte del proceso de investigación de la representación de ciertos hitos en la construcción de la identidad de Nicolas Tavares, quien comparte hace 22 años su vida con la artista de la obra Yanina da Costa.

Este trabajo vincula la obra con ciertos conceptos entramados con vivencias históricas situadas en Argentina. En primer lugar, se encuentra el nexo de la obra anclada en la memoria, basada en la experiencia de vida de Nicolás durante los acontecimientos que le tocaron vivir durante la última dictadura cívico militar, que la vincula temáticamente con la *concepción de Identidad* presente en Grüner. (Grüner, E., 2004) Asimismo, se plantea como la vulneración de un derecho humano inalienable como la identidad, provocó huellas que afectaron tanto a las personas afectadas como a la sociedad en su conjunto. Por otro lado, se vincula la obra en su *dimensión*

1 Procedimiento fotográfico monocromo que consigue una copia negativa del original en color azul Prusia llamado cianotipo.

ritual[2].(Buntinx, C., 2008) y su despliegue. En consecuencia, se establecen vínculos inevitables entre aquello de representación de *lo intolerable* -en tanto a lo que la imagen refiere-, con ciertos mecanismos dialécticos operando en el receptor (Ranciére, J., 2010). Por último, se propone que la percepción de las imágenes cargadas de historicidad (Gadamer, H-G., 1998) trazan un puente ontológico hacia el presente, y es allí donde reconfiguran sentidos y continúan evocando preguntas sin respuesta.

Primera espera: de las operaciones artísticas

Imagen 1. Montaje de la obra "Para "nosotros", Nicolás". (2023). [Fotografía].

La obra cuenta con una serie de diez imágenes que muestran al protagonista, transitando desde el primer momento de su vida en que hay registro con su familia adoptiva, hasta la actualidad. Su disposición en forma de agujas de reloj alude al tiempo transcurrido de espera de una resolución posible. La artista utiliza la técnica de cianotipia, fundamentada en la finalidad de creación de imágenes monocromáticas y de mayor contraste que permiten en su tratamiento añejo, dar cuerpo a una forma de representación del paso del tiempo, lo cual otorga dramatismo e incertidumbre a la imagen fija. De esta manera, lo que se sitúa o no en la imagen alude poéticamente a la dialéctica entre lo visible y lo oculto. Simultáneamente, la aplicación de modos específicos de encuadres centrados y planos detalle buscan lograr una mayor concentración en el presente y dirigir la mirada hacia el protagonista de la obra: Nicolás.

En cuanto al eje compositivo, Da Costa utiliza imágenes de diferentes formatos con predominio de monocromía en tono azul Prusia, e interviene el soporte para dar un aspecto envejecido. Los cuadros centrados y primeros planos se utilizaron para destacar detalles. La obra fue montada en un pasillo interno de la Sede Fonseca y la disposición de las imágenes en sentido de las

2 Referida a la práctica del Siluetazo que realizaron las Madres al tomar la plaza por 24 horas, esta toma tiene una dimensión política y estética, pero al mismo tiempo ritual. Buntinx explica que "no se trata solo de generar conciencia sobre el genocidio, sino de revertirlo: recuperar para una vida nueva a los seres queridos atrapados en las fronteras fantasmagóricas de la muerte."

agujas del reloj, como ya se ha mencionado previamente, sugiere la exploración del tiempo en sus diversas dimensiones, según transcurre para otros, y según moldea la en su paso, la identidad de Nicolás. Se establece una diferenciación entre tiempos que están cargados de diferentes sentidos y acontecimientos.

La obra posee un eje temático narrativo biográfico, el cual engrana a la historia colectiva de nuestro país, porque la recuperación de la identidad de Nicolás se vincula con las huellas de las ruinas, vestigios innegables del oscuro tiempo histórico transcurrido entre el 24 de marzo de 1976 y 10 de diciembre de 1983. Este período se denomina *dictadura cívico-militar* con el fin de enunciar de manera descriptiva, tanto el modo de instauración -la interrupción del sistema democrático y la toma *de facto* del poder-, como a quienes fueron sus artífices. Durante la duración total de ese período, las distintas facciones que conformaron los sucesivos gobiernos, instauraron un régimen basado en el terrorismo de Estado que llevó adelante su despliegue de muerte y la planificación de la miseria generalizada de la población, mecanismos que dieron como resultado la persecución, desaparición y muerte de más de 30.000 personas.

Imagen 2. Detalle fotográfico de la obra "Para "nosotros", Nicolás". (2023). [Fotografía de la autora].

Segunda huella sensible del pasado, la formulación de la pregunta: ¿Quién soy?

La pregunta que impulsa la creación de esta obra nace del cuestionamiento personal (que se traslada luego a lo colectivo) sobre la identidad *en* Nicolás, pregunta desencadenada por sus dudas y por la necesidad humana de búsqueda en relación al propio origen. De este modo, este escrito resulta del entramado entre el acompañamiento de ese proceso personal e íntimo por parte de la artista (co-autora del texto) de las vivencias de Nicolás y de conceptos fundamentados en un posicionamiento de respeto y defensa de los derechos humanos, que acompañan las otras autoras en el relato. El Plan implementado en forma regional, con ciertas particularidades nacionales, fue conocido como el Plan Cóndor; supuso la sustracción de la identidad de niños y

niñas, dejando a muchos desmembrados de sus raíces. En este sentido la indagación sensible que permite el arte se convierte en un poderoso medio para la exploración y la expresión de ese camino. Las desapariciones de niños y niñas fueron constatadas en el marco del Juicio a las Juntas, la investigación que a tal fin realizó la Conadep[3] y el trabajo mancomunado de las distintas organizaciones de derechos humanos que se desempeñan en el pais.

El tiempo circular: su columna vertebral, su derecho.

Existen muchas definiciones sobre la identidad[4], concepto que porta su propia historia. En este sentido, E. Grüner desde una mirada política, sostiene que el concepto de identidad fue creado por la modernidad occidental burguesa para dotar de contenido "interior" al individuo, quien constituye la base filosófica, política y económica de toda la construcción social de la burguesía europea a partir del Renacimiento. (Grüner *p.58,* 2004*)* El autor establece además, que esa representación se trasladó desde un uso individual al ámbito de las sociedades, y eventualmente, en tanto se conformaron los Estados nacionales, se utilizó para hablar de identidad nacional. Siguiendo esa línea de pensamiento, la identidad es una representación en la que ciudadanos de un Estado reconocen e incorporan simbólicamente una cultura, una lengua y una tradición histórica común. Pero la historia no es un proceso lineal y homogéneo; el autor hace referencia a la dominación de los colonizadores y su consiguiente genocidio; para este análisis, tomaremos su forma dialectica de presentar el concepto de identidad al referirnos a la realidad que atravesó la historia argentina reciente.

Siguiendo a Gruner, es posible considerar que la dictadura argentina transforma radicalmente mediante la violencia (física y simbólica) las formas de representación identitaria del pueblo, buscando imponer su propia versión de la identidad nacional, visión que excluía aquello que consideraba "enemigo del Estado". En este amplio universo se incluía a activistas políticos, intelectuales, sindicalistas y cualquier persona que fuera percibida como una amenaza para este régimen.

Como contracara a este proceso, se originaron múltiples historias de resistencia tales como las que surgen del relato de quienes encontraron en sus hijos una razón para resistir y sobrevivir a la barbarie de ese momento. En 1995 surgió en el ámbito público la organización H.I.J.O.S. (Hijos por la Identidad y la Justicia, contra el Olvido y el Silencio), compuesta principalmente por hijos e hijas de las víctimas del terrorismo de Estado, y que junto a las Madres de Plaza de Mayo primero y a las Abuelas[5] jugaron un rol muy importante en la conformación e integración del

3 Suriano, historiador argentino, menciona a la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP) en el contexto del informe "Nunca Más", que documenta las violaciones de derechos humanos ocurridas durante la dictadura militar en Argentina (1976-1983). La CONADEP fue creada en 1983 con el objetivo de investigar y recopilar testimonios sobre las desapariciones forzadas y otros delitos de la dictadura.
Él autor destaca la importancia de la CONADEP como un esfuerzo institucional para visibilizar las atrocidades cometidas y como un paso fundamental en la transición hacia la democracia. A través de su trabajo, la CONADEP ayudó a sentar las bases para el juicio y la condena de muchos responsables de violaciones a los derechos humanos, al tiempo que promovió la memoria y el reconocimiento de las víctimas.

4 La RAE, define identidad: "Circunstancia de ser de una persona o cosa en concreto y no otra, determinada por un conjunto de rasgos o características que la diferencian de otras. La Identidad se refiere a una cualidad o conjunto de cualidades de una persona con las que la misma se ve íntimamente conectado, en este sentido la Identidad tiene que ver con la manera en que los individuos se definen así mismos al querer relacionarse - identificarse con ciertas características."

5 Organización civil de derechos humanos en Argentina la cual tiene como finalidad localizar y restituir a sus legítimas familias todos los bebés y niños apropiados por la última dictadura militar (1976-1983) crear las condiciones para prevenir la comisión de ese crimen de lesa humanidad y obtener el castigo correspondiente para todos los responsables. Sus inicios se remontan al 30 de abril de 1977 cuando abuelas y familiares comenzaron a marchar cada jueves alrededor de la Pirámide de Mayo, en la plaza del mismo nombre, situada frente a la casa de gobierno.

movimiento de derechos humanos en el país. Ellos y otras organizaciones de la sociedad civil, de familiares y ciudadanxs serán de manera colectiva y conjuntamente a los diferentes actos de participación ciudadana que poco a poco se instauraron con el retorno democratico, los responsables de reconstruir y proponer nuevas representaciones de identidades individuales y colectivas.

Hacia el fin de la dictadura, en medio del deterioro provocado en la cohesion de su imagen y poder provocado por años de sucesivos endeudamientos, empeoramiento de las condiciones de vida, millones de exiliados y la guerra de malvinas contra Inglaterra, emergen voces en la disidencia, organizadas alrededor de varias protestas y acciones estético-políticas algunas de las cuales utilizaron procesos artísticos y estéticos a fin de construir acciones políticas como qué modo invitaba a sumergirse en la poética de la participación activa para la recuperación democrática que ya se extendía en la lucha del pueblo a lo largo y ancho del país.

En *"Desapariciones forzadas / Resurrecciones míticas (Fragmentos)"* Buntinx (2008) nos trae el contexto del desarrollo del Siluetazo, impactante acontecimiento estético-político que se llevó a cabo el 3 de septiembre de 1983, y marcó un hito en la historia del país, ya que con su impacto simbolizó la reacción popular de lucha por la democracia, los derechos humanos y la persecución de la la justicia en tres palabras que resumen ese movimiento: MEMORIA, VERDAD y JUSTICIA.

El Siluetazo va a traer consigo la conciencia del genocidio a partir del impacto de la imagen y de la transformación del espacio urbano. Los edificios que definen ideológicamente a la plaza son ocupados por las siluetas de detenidos-desaparecidos. El transeúnte ocasional recorre un espacio que no es el cotidiano, es el espacio de la victoria -aunque efímera- de la rebelión ante el poder. Tomando algunos de estos elementos para pensar un análisis de la propuesta estética de **"Para "nosotros", Nicolás"** en su carácter de instalación, la serie de fotografías revela una profunda exploración de las preguntas esenciales que todos enfrentamos: *"¿Quién soy?*. La obra arroja luz sobre las sombras impuestas a una víctima de la dictadura planteando un eje temático que se relaciona con el origen de una persona, la búsqueda de su identidad y el poder encontrar respuestas de forma activa,

Asimismo, Para Nosotros, Nicolas, como el Siluetazo, se vincula en su dimensión ritual mencionada por Buntix en su texto, porque la composición de la artista no solo trata de generar conciencia sobre la desaparición de personas, sino de reveer ese proceso: recuperar, para una vida nueva, a los seres queridos y ese encuentro enigmático. Además, la obra posee carácter aurático, no ya en la propia secuencia fotográfica, sino en el ritual que la consagra, desde una perspectiva crítico sensible, a partir de la exploración del arte, la memoria, y su vínculo con el poder. En tal sentido, recuperamos las palabras de Buntinx, quien sostiene:

> **"...hay una dimensión ritual, en el sentido más cargado y antropológico del término. No se trata tan sólo de generar conciencia sobre el genocidio, sino de revertirlo: recuperar para una vida nueva a los seres queridos atrapados en las fronteras fantasmagóricas de la muerte".**

Porque los rituales como prácticas humanas, evocan memorias colectivas y personales que a menudo operan en el campo de la política y la cultura. Por otro lado, existe otra dimensión de análisis presente en la obra, en línea con aquello que plantea el filósofo Jacques Rancière, en su análisis de la imagen intolerable. Ranciére utiliza la expresión "imagen intolerable" para referirse a las imágenes que representan el horror y pone en cuestión su efecto político a partir de los modos de implicación-emancipación del espectador. A partir de este planteo, Ranciére analiza el pasaje de lo intolerable en la imagen al tiempo que reenvía la relación arte-política a la crítica de la imagen en nombre de lo irrepresentable. En esa dialectica presente en la relación arte-política encontramos la operación llevada adelante por la artista en la decisión de establecer su arte en el territorio de la política, para convertirlo en relato propio, ya que el concepto de identidad no solo define quiénes somos en relación con nosotros mismos, sino también cómo

nos posicionamos en el mundo y en nuestras relaciones con los demás. Durante la dictadura, se perpetuaron imágenes intolerables en la sociedad. El régimen ejerció un control férreo sobre los medios de comunicación y la narrativa oficial para promover una imagen de "enemigos del Estado" y justificar sus acciones. La construcción de esta imagen identitaria (a partir de campañas en medios de comunicación masivos, por ejemplo "Los argentinos somos derechos y humanos"), se utilizaron para legitimar la exclusión, persecución, detención y desaparición forzada de miles de personas.

En contraposición a este tipo de representaciones intolerables, emergen las *imágenes pensativas* como resultado de las acciones de quienes luchan por la justicia y la restitución de las identidades arrebatadas. Estas imágenes, lejos de ser meras representaciones pasivas, se constituyen como actos de resistencia activa que desafían el orden visual hegemónico. En su desafío del orden establecido, se encuentra un profundo cuestionamiento de la narrativa oficial. Si bien las imágenes no piensan, son objeto de pensamientos. Una imagen pensativa es entonces una imagen que oculta el pensamiento no pensado, un pensamiento que no puede asignarse a la intención de aquel que lo ha producido y que hace efecto sobre aquel que la ve sin que él la ligue a un objeto determinado. La *pensatividad* designaría así un estado indeterminado entre lo activo y lo pasivo, planteando una divergencia entre la noción común de la imagen como doble de una cosa y la imagen concebida como operación de un arte.

Hablar de imagen pensativa, es hablar de una zona de indeterminación entre pensado y no pensado, entre actividad y pasividad, pero también entre arte y no-arte. Ranciére define a la imagen como: "La imagen no es el doble de una cosa. Es un juego complejo de relaciones entre lo visible y lo invisible, lo visible y la palabra, lo dicho y lo no dicho. No es la simple reproducción de lo que ha estado delante del fotógrafo o del cineasta. "Las imagenes que emerger a raíz de la lucha por la verdad y la justicia en relación con la violación del derecho de identidad y origen de las personas desaparecidas y asesinadas durante la dictadura se convirtieron en un ejemplo de cómo las imágenes pensativas pueden surgir como respuesta a la opresión. Grupos de derechos humanos y familiares de las víctimas desafiaron la imagen intolerable impuesta por el régimen y promovieron una imagen pensativa que buscaba la verdad, la justicia y la reconstrucción de la historia de las personas desaparecidas. Estas imágenes pensativas, no solo documentaron la represión, sino que también provocaron reflexiones críticas sobre la violación de los derechos humanos. Para Ranciére, en la "imagen pensativa", se analiza la positividad de la imagen en tanto zona de indeterminación entre en sujeto activo y el objeto pasivo de pensamientos, esta ambivalencia es pensada en la fotografía, técnica utilizada por la artista para realizar su obra. En la obra **"Para "nosotros", Nicolás"** se percibe la sensibilidad de estas imágenes pensativas, las cuales denuncian y a la vez son una forma de lucha. De esta manera, la reconstrucción de la identidad y la búsqueda de la misma queda plasmada en un conjunto de registros fotográficos.

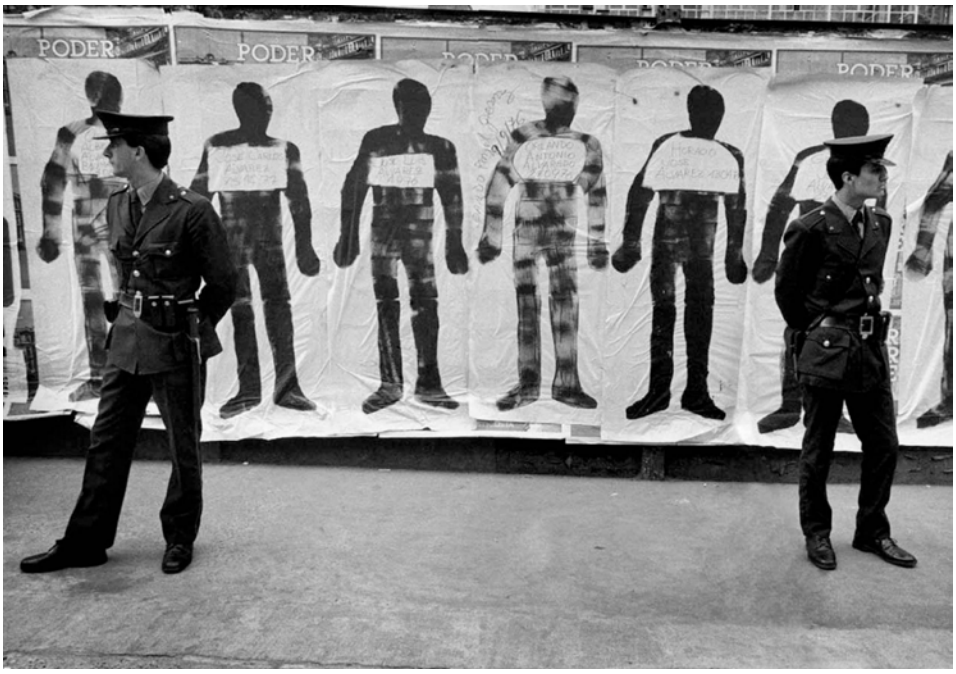


Imagen 3. El Siluetazo. "Siluetas y canas". (Buenos Aires. 21/22 de septiembre, 1983).
Fuente: https://www.eduardogil.com/siluetazo.html

Nuestra mirada está cargda de historicidad, afectada por la cultura y por el pasado, pero también ve el presente, la idea es poder ver algo más acerca de la vida cotidiana. Gadamer nos muestra el vínculo con el mundo, con nuestra historia y cultura, el cual es gracias a que tenemos un lenguaje, a través de la palabra, esto atraviesa nuestra relación con la obra de arte y la obra de arte construye sentidos, significaciones y nos invita a interpretar. Por eso pensamos que la obra **"Para Nosotros", Nicolás"** es una construcción a través de la historia de un individuo que hoy en el presente busca respuestas de ese pasado robado cruelmente por un suceso que marcó a la Argentina manchándola de sangre. Se entiende que la obra de arte nos lleva a un plano de reflexión donde podemos pensar en todo esto vinculado a la historicidad, la cultura y el pasado.

La obra se plantea desde un punto de vista en donde hay otros modos de experiencia, verdad y conocimiento diferenciados de las maneras propuestas por las metodologías científicas. Reconociendo esta cualidad intrínseca del arte, se afirma que no todo en la experiencia humana puede ser explicado o reducido a verdades explicitas, quedando parte de eso que enuncia, oculto. Por eso, se propone que la obra invita a considerar que la verdad y el conocimiento se despliegan en ella y permiten acceder a diferentes dimensiones de la realidad humana. Porque la obra, en este sentido, se presenta como un medio para el desocultamiento de aquello sobre lo que es posible arrojar luz, ni es alcanzado por la aparente transparencia de la comunicación o la ciencia; la obra expone la importancia de preservar y valorar estos otros modos de conocer y experimentar el mundo.

Conclusión

La obra "Para "Nosotros", Nicolás" de Yanina da Costa se erige como una profunda exploración de la identidad, utilizando la técnica de cianotipia para plasmar la vida de Nicolás desde su primer día con la familia adoptiva hasta la actualidad. La disposición de las imágenes en forma de reloj en los pasillos de la Sede Fonseca sugiere una reflexión sobre el tiempo en sus diversas dimensiones, desde la vida hasta la identidad de Nicolás. Tomando como referencia lo que

expresa Grüner sobre la dialéctica de lo visible y lo invisible, la obra juega este rol de mostrar la vida de Nicolás como la cara de lo visible, pero del otro lado existe una parte de Nicolás que no se puede ver (Grüner, 2004). La técnica de cianotipia permite representar la dialéctica de lo visible y lo invisible a partir de la composición positiva y negativa del revelado fotográfico. Entonces es posible entender que hay algo oculto, que obtiene una importancia mayor a lo que se muestra: las fotografías representan momentos de la vida de Nicolás, pero no pueden dar cuenta de su pregunta aún sin respuesta: ¿quién soy?

Bibliografía

Grüner, Eduardo, “El conflicto de las identidades y el debate de la representación”. En: La Puerta FBA, La Plata, 1o edición, 2004.

Buntinx, Carlos, “Desapariciones forzadas / Resurrecciones míticas (Fragmentos)”. En: El Siluetazo. Ana Longoni y Gustavo Bruzzone (compiladores), Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires, 1o edición, 2008.

Rancière, Jacques. La imagen intolerable. En: El espectador emancipado. Ed. Manantial, Buenos Aires, 2010.

Gadamer, Hans-Georg. La actualidad de lo bello. Paidós SAICF, Argentina, 1o edición, 1998.

Pilar Calveiro. Poder y desaparición: : Los campos de concentración en Argentina. - 1a ed. 2a reimp. - Buenos Aires : Colihue, 2004

https://drive.google.com/file/d/1HmmfAm4q9b1osa1HswPG-wggCANay5V3/view?usp=sharing

Suriano, Juan. (2005) (direc.) Dictadura y Democracia (1976-2001), en Nueva Historia Argentina, Bs. As., Sudamericana, Introducciòn, Una Argentina Diferente (pp.11 a 30) https://drive.google.

ANÁLISIS INTEGRAL DE LA COMPETENCIA COROS Y DEL REPERTORIO MUSICAL UTILIZADO EN EL FESTIVAL EISTEDDFOD REALIZADO EN CHUBUT DURANTE LOS ÚLTIMOS DIEZ AÑOS (2014 - 2024)

Lucía Pope Velasco - María Paula Cannova

Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Artes

Resumen

Esta propuesta analiza de forma integral la competencia denominada *Coros* del festival Eisteddfod (Chubut) en su categoría *Obras en castellano y otros idiomas, excepto galés*. El análisis busca describir y caracterizar los tipos de repertorios musicales propuestos para la competencia, así como los criterios de valoración que la misma produce en relación a los tipos musicales y performáticos distinguidos.

La categoría *Coros* integra una serie de piezas musicales para formación vocal variable que involucra la competencia de diversos coros locales, llegando a ser aproximadamente unos sesenta coreutas participantes. En este estudio se considerarán las ediciones y competencias del festival mencionado entre 2014 y 2024. El análisis incluye la comparación de los rasgos característicos de la categoría, que se integra por cuatro formas participativas en competencia.

Este documento es resultado del financiamiento otorgado por el Estado Nacional de Argentina, por lo tanto queda sujeto al cumplimiento de la Ley No 26.899. UNLP- SPU- PID -B380. Argentina, Buenos Aires. *Artes musicales y audiovisuales de Nuestra América en los Latin American Studies. Descripción, caracterización y análisis de la conquista disciplinar norteamericana en el campo artístico desde Latinoamérica*.

Palabras clave

Transculturación, música coral, colonia galesa, concurso, Eisteddfod.

Descripción general e histórica del Festival Eisteddfod

La cultura galesa se fundó en Chubut a partir del desembarco en 1865 en el Valle Inferior del Río Chubut (VIRCH). Es a partir de ese momento que se desarrolla el festival Eisteddfod correspondiente a las tradiciones de dicha cultura migrante, el cual integra procesos de transculturación al incluir manifestaciones culturales locales o generadas a partir del proceso de asimilación local.

El festival Eisteddfod es una competencia que integra diversas disciplinas artísticas, que se realizan durante dos o tres jornadas y es organizado anualmente por una asociación civil quién financia cada edición conjuntamente a los aportes que realizan la Dirección de Cultura de la ciudad de Trelew, la Dirección de Cultura de la provincia de Chubut y otras asociaciones culturales, así como donaciones de particulares de la zona.

Todas las categorías que forman parte del festival cuentan con instancias de selección preliminar con la intervención de jurados por cada especialidad con el objetivo de elegir tres o cuatro agrupaciones vocales participantes por competencia.

Durante el desarrollo del festival Eisteddfod, se efectúan ceremonias emblemáticas como la coronación del poeta a la mejor poesía en castellano y la entrega del sillón bárdico a la mejor poesía en galés. Dichas ceremonias se encuentran estrechamente relacionadas al origen celta de la comunidad galesa, el cual sostiene que la paz es la que permite al poeta crear, y se inscriben en tradiciones monárquicas nada frecuentes en la República Argentina .

El 25 de mayo del año 1865 un grupo de 150 personas de origen Gales tomaron la determinación de partir con el objetivo de liberarse de la opresión cultural y religiosa ejercida por Inglaterra. El destino fue elegido a través de una comisión organizadora que realizó tratativas previas con el gobierno argentino quien les cedió tierras en una Patagonia hasta ese momento no alcanzada por el proyecto de Estado Nacional presidido por Bartolome Mitre quien, además, se encontraba fomentando políticas inmigratorias desde 1853.

El desembarco se realizó el 28 de julio en las costas del Golfo Nuevo, hoy conocido como Puerto Madryn en Chubut, marcando un antes y un después en la región que vería a lo largo de los años la fundación de Trelew, Gaiman y Dolavon, localidades que dieron lugar a la colonia galesa en el VIRCH. Esto último resultó fundamental para el propósito de mantener sus tradiciones culturales y religiosas entre las que destacan la construcción de capillas y la realización de celebraciones originarias de su país natal como lo es el Eisteddfod, festividad que inclusive se realizó el mismo año de su llegada.

El Eisteddfod, como su significado en idioma galés lo indica: *Estar sentado*, se trata de un festival que incluye una competencia en el que la poesía y el canto coral toman un rol protagónico pues deriva de reuniones donde los antiguos celtas se encontraban a recitar y/o cantar sus poemas. Cabe destacar que la actividad coral tiene una gran importancia en la cultura galesa como una práctica hogareña y en capillas, y también en reuniones sociales como festejos familiares, funerales, etc.

Si bien el festival adquirió un carácter competitivo, el objetivo es más bien didáctico o moralizante si se tiene en cuenta que los veredictos apuntan a una devolución constructiva de parte de los jurados especializados en la disciplina correspondiente. De hecho, una de las ceremonias que se realiza dentro del evento tiene como objetivo *"recordar que las competencias no deben significar una guerra"* (Chaktoura, 2015).

El *Eisteddfod del Chubut* tuvo su primera edición en la navidad de 1865 y se reiteró el año siguiente donde entre las competencias ya se encontraba la creación de un poema de métrica libre con temática *La travesía del Primer Contingente* y *Canto Nacional*[1]. Si bien se siguieron realizando algunas ediciones, estas no fueron anuales hasta que la población creció lo suficiente para sustentar su organización y participación. De hecho, esto tuvo que ver con la imposibilidad de realizar el festival en reiteradas ocasiones, por ejemplo, durante la crisis económica de la década del 30.

En 1965, con la celebración del Centenario del viaje hecho por los galeses hacia la Patagonia, el festival empezó a realizarse de manera ininterrumpida hasta la actualidad en la localidad de Gaiman con el *Eisteddfod de la Juventud*[2] y en la ciudad de Trelew con el *Eisteddfod del Chubut*, siendo estos los más importantes[3] en la región.

Desde el origen de este evento en la provincia, las competencias se realizaron en lengua galesa y con música *nacional* hasta el 8 de diciembre de 1937. A partir de esa edición, se sumaron por primera vez competencias en idioma inglés y castellano. Esto da muestra de un proceso de transculturación donde, como recupera Podetti (2004), se genera un *"fenómeno nuevo, original e independiente"* (p.1, 2004) en el que se da un desarraigo de un rasgo cultural como la

1 En la carta escrita por John Jones enviada a Gales donde relata las competencias del Eisteddfod de ese año -1866-, citado por Chaktoura (2015), no especifica formación ni a qué se refiere por *Canto Nacional*.
2 Este Eisteddfod empezó a realizarse en la década del 30 con competencias pensadas para niños y luego para jóvenes por lo que se diferenció del de adultos. Ambos incluyen competencias de canto coral y poesía.
3 En la actualidad existen otros Eisteddfod como el de Mimosa en Puerto Madryn y el de Trevelin que surgieron a partir de comisiones organizadas por descendientes de la comunidad.

fuerte tradición idiomática o de competencias exclusivamente en galés con músicas de su país, incorporando nuevos rasgos culturales del lugar en el que se desarrolla, por ejemplo el idioma castellano, tanto en literatura como en música.

De esta manera, se fomentó la participación de aquella población que no hablaba en galés y los acercó a esta tradición. Durante la formación del Estado Nación en Argentina, el exterminio indígena en la patagonia y la repartición de tierras o su asignación a población migrante fue un hecho sostenido. Para el estudio de las estrategias de asimilación de la población no galesa en el Festival Eisteddfod sería preciso pensar este público participante 80 años después del desembarco como producto de un mestizaje en el que *"la diversidad estaría poblada de una otredad que no se construye como oposición, sino que ese otro esa incluido en la identidad y definición del sujeto"* (Eckmeyer et. all p. 9, 2015)

Ya en la segunda mitad del siglo XX, junto al crecimiento poblacional estable en la provincia, así como a los procesos de asimilación cultural de los pobladores y descendientes de la colonia galesa, la competencia objeto del presente trabajo fue incorporando categorías, formatos vocales y repertorios diversos, pero nunca abandonando la práctica vocal colectiva y/o coral y el canto en galés.

Pregunta problema e hipótesis

A raíz de algunas tendencias a incluir repertorio popular en los arreglos corales dentro de la competencia del festival y dada la tensión entre las tradiciones musicales religiosas en el canto coral de la región, con la práctica vocacional en base a arreglos de música popular se propone el siguiente planteo de la pregunta problema:

¿Existen cambios del repertorio coral en la categoría *Competencia principal* y *Segunda competencia principal* dentro de *Coros en castellano y otros idiomas excepto galés* en el festival Eisteddfod del Chubut durante la última década?

Para llevar a cabo este trabajo, se realizó el análisis de la programación de obras corales incluídas en la categoría *Coros*, centrándose en la Competencia *Principal* y *Segunda competencia principal destinada a Coros en castellano y otros idiomas, excepto galés*.

El festival Eisteddfod incluye propuestas de participación en diversas áreas, en el campo musical, una de las mismas, se denomina *Coros.* En esta categoría pueden participar las agrupaciones vocales de integración mixta que cumplan con un número determinado de miembros. En la misma se ofrecen, además de las dos competencias mencionadas, otras variables que se descartan en el presente estudio por no presentar constantes a lo largo del período estudiado y ser variables en su estructuración, imposibilitando consecuentemente, observar el impacto en el repertorio y su legitimación.

Se opta por tomar una década como periodo de estudio considerando la accesibilidad al material y el volumen de información a analizar como indicadores iniciales de transformaciones y/o tendencias en relación al tipo de repertorio favorecido.

Considerando que, con el paso del tiempo, el Eisteddfod en el VIRCH se ha asentado como una competencia tradicional de la colonia galesa que ha crecido en convocatoria y dimensiones, así como el canto coral en la región se ha desarrollado en simultáneo, la competencia *Coros* expresa las tensiones entre el repertorio vocal religioso y el repertorio de pretensión popular o de arreglo en base a música popular dedicado a agrupaciones vocales mixtas u homogéneas. La valoración del repertorio en la programación asume un rasgo legitimador del tipo de música y de las interpretaciones vocales que los grupos vocales participantes realizan performáticamente mediante el concurso institucionalizado en el mencionado festival.

Marco teórico

El análisis que se propone adquiere un carácter integral al momento que considera tanto las fuentes primarias de las ediciones en diez años del festival (programación y normas de competencia), la constitución de los agentes de valoración o jurados, los tipos de repertorios obligatorios y los premiados, así como las características de las músicas integradas y el grado de profesionalización requerido en la performance musical competitiva.

En ese marco el concurso adquiere un valor no sólo promocional de la práctica vocal sino regulador de los repertorios y de las formas interpretativas, dado que

> *La necesidad de legitimar, destacar o reconocer las valoraciones estéticas que se realizan de la labor compositiva o de la realización musical de tipo performatïca posee entidad histórica de larga duración. Entre otros factores, esto colabora con su institucionalización y, lo que no es menor, con su naturalización en tanto procedimiento de construcción del canon musical (Cannova, et all, 2021, p. 104).*

La institucionalización de la premiación genera en el tiempo un elemento legitimador de prácticas y procedimientos que se validan como los apropiados mediante la competencia, y al resultar destacados se erigen como modelos. La competencia no sólo destaca sino que excluye y en una misma acción promociona una práctica musical por sobre otra que no es considerada como mejor. Esta doble operación de la premiación positiva y de la valoración negativa implícita en el no vencedor de la competencia produce una distinción que configura un modelo de acción, de presentación y de profesionalización. En relación al repertorio musical, el concurso adopta desde la modernidad un carácter prescriptivo y normativo dado que en tanto acto legal debe asegurar la simetría o la igualdad de los concursantes en las oportunidades de la propia competencia. Para ello impone aspectos, en este caso tipo de repertorio, normatiza rasgos de los competidores, por ejemplo, coros mixtos de hasta 20 integrantes, o edades mínimas de los participantes, entre otras. También indica cantidad de presentaciones posibles o administra los imponderables posibles de ocurrir en el transcurso de la competencia. Para este tipo de situaciones, una comisión de expertos o al menos de personas destacadas en el rubro escriben las pautas y se encargan de darlas a conocer, así como convocan a otras personas que integran el jurado en función de expertise profesional en el rubro. Por tal motivo en este estudio entendemos que la competencia o el concurso asume la valoración de una práctica a la vez que desvaloriza otro tipo de práctica y favorece a la consolidación de un canon musical.

El análisis integral propuesto también se sirve de los rasgos sonoros de los repertorios estudiados y de los datos con tratamiento estadístico que se extrajeron del estudio de los programas anuales del festival. A este nivel de realidad estudiado se le adiciona la producción de una entrevista no rígida (Ynoub, 2011) en profundidad con la directora Sonia Baliente**,** como informante experta en la materia.

Uno de los ejes conceptuales es la distinción o la legitimidad que produce la selección entre varios de un modelo sonoro del canto coral mediante la competencia, con la promoción de un determinado repertorio y una particular forma de hacerlo sonar. Porque “La distincioń que supone el premio, el hecho de vencer en un concurso o en un certamen, instala una afirmación sobre esa posesión de competencias valoradas, constituyéndose positivamente mediante el galardón o premio” (Cannova, 2021, p. 108).

Pero la distinción procede con arbitrajes que en el contexto socio cultural en el que operan exponen también tensiones entre las necesidades de los grupos sociales y las características de los bienes culturales en disputa. En tal sentido Pierre Bourdieu expone que

> *... gracias a la mediación de los medios de apropiación de los que disponen, exclusiva o principalmente culturales por un lado, o más bien económicos por otro, y las diferentes formas de relacionarse con las obras de arte que de ello resultan, las distintas fracciones de la clase dominante se encuentran orientadas hacia unas prácticas culturales tan diferentes en su estilo y en su objeto, y a veces tan abiertamente antagónicas (como las de los "artistas" y las de los "burgueses"}, que se acaba por olvidar que son variantes de una misma relación fundamental con la necesidad y con los que permanecen sometidos a ella, y que tienen en común la búsqueda de la apropiación exclusiva de los bienes culturales legítimos y de los beneficios de distinción que esta apropiación proporciona (Bourdieu, 1979, p. 175).*

Asimismo, se produjo un estudio comparado de la programación de los diez festivales seleccionados mediante la delimitación de variables intervinientes en el repertorio musical, tipo de competencia y tipo de formación vocal.

Sobre las competencias principales de *Coros en castellano y otros idiomas, excepto galés* y su repertorio

Para el desarrollo de esta investigación se procedió al análisis comparativo de los programas de competencias del festival *Eisteddfod del Chubut* comprendidos entre 2014 y 2024 inclusive. La categoría *Coros* cuenta con dos variables: a- *Yn gymraeg* (en galés) y b- *En castellano y otros idiomas, excepto galés*. A su vez, además de las competencias listadas, ambas cuentan con subcategorías de b.a- *Competencia principal y b. b- Segunda competencia principal*. El trabajo se centró en estas últimas, correspondientes al segmento de *En castellano y otros idiomas, excepto galés* con el objetivo de detectar posibles transformaciones en el repertorio coral.

Si bien en el festival existen variadas competencias musicales e integra otras disciplinas artísticas tales como artes visuales, gastronomía, danzas, entre otras, el eje de la competencia se encuentra en la poesía y en el canto. Estas categorías cuentan con una competencia principal y, en el caso de poesía, incluyen ceremonias de premiación como la *Corona del Eisteddfod* al mejor poema en castellano y el *Sillón Bárdico* al mejor poema en galés.

En el caso del canto, este reconocimiento se da en el canto coral dentro de las nomencladas b.a- *Competencia principal* y b.b- *Segunda competencia principal*. En ellas, se dispone la presentación de dos obras musicales siendo una impuesta y otra obra a elección dentro de parámetros determinados por las personas seleccionadas por la comisión organizadora, organismo encargado de realizar los programas del Eisteddfod todos los años[4].

Con lo que respecta a esta última década, podemos observar a partir del análisis comparativo de los programas, que las competencias principales tuvieron algunas modificaciones. La programación de las competencias de 2014 propone para la Principal: dos obras argentinas, una obligatoria, correspondiente al repertorio del folklore y otra *obra de compositor argentino a elección*. La Segunda competencia principal propone una obra obligatoria académica y una *obra original universal a elección*[5]. De esta manera, se genera un contraste entre ambas categorías, situación que se repite en el año 2015 y 2016. Esto no necesariamente significa que una u otra corresponden a determinado tipo de música puesto a que la libre elección permitiría que el coro participante elija una obra académica de origen argentino, sin embargo la tendencia es a combinar ámbitos diferentes, uno perteneciente a la música popular y otro a la música

4 Esta comisión organizadora designa personas, generalmente directores corales de la zona, para el armado del programa y repertorio coral cada año, por lo que no siempre se encarga la misma persona.

5 Categoría perteneciente al programa del Eisteddfod 2014.

académica, respectivamente. Aun asi, esto no vuelve a suceder hasta el año 2020[6] donde el repertorio establece para la segunda competencia Principal dos obras correspondiente al repertorio popular latinoamericano explícitamente. A partir de ahí hasta la actualidad, la competencia *Principal* dispone repertorio exclusivamente académico/religioso mientras que la Segunda competencia principal se centra en repertorio popular latinoamericano. Casi una solución de compromiso a la tensionante orientación de repertorio, en la separación del religioso y del de aspiración popular se encuentran también los conflictos sobre los coros profesionales y los vocacionales.

En medio de esos años, entre 2017 y 2019 inclusive, se optó por proponer competencias principales con un repertorio heterogéneo, es decir, una obra del repertorio popular y otra del académico o religioso. Por ejemplo, el caso de la Competencia N°73 Principal (Año 2019):

a. Obra académica de compositor argentino o latinoamericano.

b. *Oro y Plata* de Homero Manzi, arreglo por Javier Zentner (milonga).

Sin embargo, esto resultó una gran dificultad para los jurados a la hora de realizar la evaluación de los coros participantes debido a la heterogeneidad en el repertorio.

Cabe destacar que, en cuanto a las formaciones, todas las competencias principales en esta década fueron asignadas para coro mixto de un mínimo de 20 integrantes. A partir de palabras de Sonia Baliente (2024), directora de coros de la zona y ex presidenta de Asociación de Directores de Coros de la República Argentina (ADICORA) Chubut, sabemos que el criterio de selección del repertorio y de formaciones se realiza a partir de la observación y consideración de los coros de la región. Esto regula el nivel de dificultad de las obras, cantidad de competencias, entre otros criterios. Agrega que las competencias principales proponen un nivel de complejidad que presenta un desafío para los coros participantes. Para estas competencias, a diferencia de las demás listadas en la categoría que se está analizando, se suele otorgar un premio de mayor valor, por lo general, donado por alguien de la comunidad.

	2014	2015	2016	2017	2018	2019	2020	2021	2022	2023	2024
Competencia principal	a. La pomeña Cuchi Leguizamón, Arr. Hugo de la Vega b. Obra de compositor argentino a elección (a capella o con acompañamiento original)	a. Salamanqueando pa' mi Raul Carnota, Arr. Hugo de la Vega b. Obra a elección contrastante con la impuesta a capella o con acompañamiento original	a. Mazapán con miel (Tradicional Argentina) Dante Andreo b. Obra latinoamericana original para coro o arr.	a. Salve Regina Francis Poulenc b. Obra folklorica argentina contrastante , original o arreglo	a. La muerte del angel Astor Piazzolla, Arr. Néstor Zadoff b Obra religiosa a elección (a capella o con acompañamiento original)	a. Obra académica de compositor argentino o latinoamericano (a capella o con acompañamiento original) b. Oro y plata Homero Manzi, Arr. Javier Zentner	a. Ave verum Dante Andreo b. Arreglo de música popular argentina a elección (folklore, tango, rock)	Igual 2020	a. Ave Maria Marcelo Valva b. Obra original sacra a elección con o sin acompañamiento	a. Obra académica o sacra: Ubi caritas Ola Gjeilo b. Spiritual / Gospel / Jazz a elección	a. Populo meus Leonardo San Juan b. Obra original para coro de libre elección con o sin acompañamiento
Segunda competencia principal	a.Solfeggio Arvo Part b. Obra original universal a elección (a capella o con acompañamiento original)	a. A Gaelic Blessing John Rutter b. Obra a elección contrastante con la impuesta a capella o con acompañamiento original	a. Ave Maria Javi Busto b. Negro spiritual a elección	a. Tonada a Bermejo Mónica Pacheco b. Obra religiosa contrastante a elección (a capella o con acompañamiento original)	a. Lerchengesang Op. 48/4 F. Mendelssohn b. Obra latinoamericana a elección	a. Ave Maria Karl Jenkins b. Obra de Jazz, gôspel o negro spiritual a elección	a. Duerme mi tripón Otilio Galindez, Arr. Oriente Lopez b. Arreglo de música popular latinoamericana a elección	Igual 2020	a.Zamba del carnaval Cuchi Legizamón, Arr. Pablo D. Roberto b.Arreglo u obra original a elección, de raíz folklórica argentina, contrastante ritmicamente	a. Vidala con relaciones Camilo Matta b. Obra argentina a elección, de carácter contrastante con la obra impuesta	a. Si llega a ser tucumana Cuchi Leguizamón, Arr. Santiago Búcar b. Arreglo u obra original a elección de raíz folklórica argentina, contrastante ritmicamente
	Coro mixto, mínimo 20 integrantes										

Nota: tipos de repertorio programado en la competencia Principal y Segunda provincial de la variable en castellano y otros idiomas, excepto galés *propia a la* categoría *Coros*.

Como puede observarse, a lo largo de los años, la elección del repertorio ha ido variando de manera tal que se muestra una actualización en cuanto a la selección de obras más contemporáneas. Aun así, puede contemplarse que, a pesar de la suspensión del festival 2020 por la pandemia

6 Edición que fue suspendida por la pandemia COVID-19. Esta programación pasó al año 2021 con algunas adaptaciones que, en el caso del canto coral, fue la suspensión de dos competencias.

COVID-19 que inhibió toda actividad coral y propuso nuevas dinámicas para las prácticas de la misma, no se ven grandes modificaciones en el repertorio seleccionado.

Año de edición del Festival	Año de composición de la obra	Antigüedad de la obra en años
2014	1963	51
2015	-	-
2015	1978	37
2016	1997	19
2016	1980	36
2017	1941	76
2017	2001	16
2018	1991	27
2018	1840	178
2019	-	-
2019	1995	24
2020	1992	28
2020	1994	26
2022	1991	31
2022	2020	2
2023	2007	15
2023	2020	2
2024	2010	14
2024	2004	20

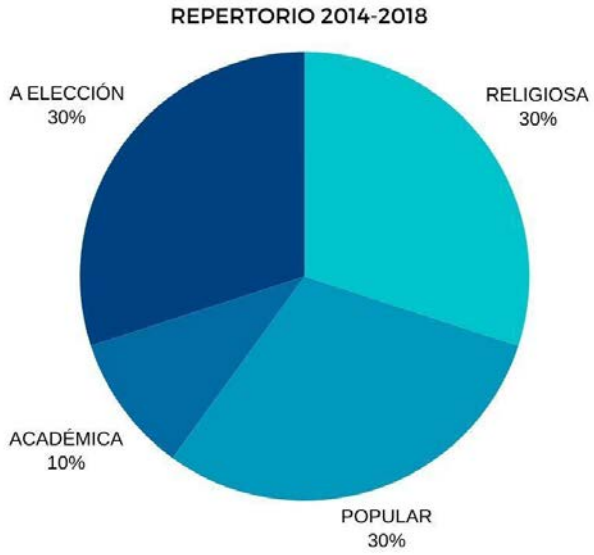
Nota: antigüedad de la obra musical obligatoria en las ediciones del festival entre 2014 y 2024.

Conclusiones

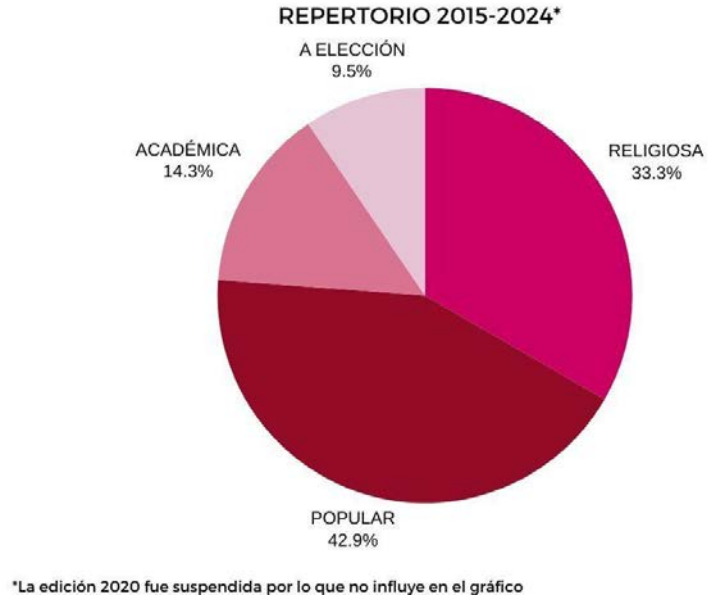
A partir del análisis de los datos se observa que el porcentaje de obras religiosas ha disminuido a partir de la segunda mitad de la década analizada. Si bien la diferencia es mínima -casi un 10%- , podría tratarse de una tendencia al abandono del repertorio religioso que puede consolidarse como una transformación, o no. Para determinarlo, será necesaria la realización de una investigación que abarque un mayor tiempo de estudio, ya sea hacia el futuro o hacía el pasado para contemplar si existió otro periodo de tendencias similares que no perduraron en el tiempo. Se deberá tener en cuenta si esto sucede de manera intencional, ya sea por parte de la comisión organizadora o por la demanda de los coros participantes y sus directores.

Un aspecto importante en este estudio es que el tipo de repertorio a elección está en igual porcentaje del repertorio obligatorio, es decir común a todos los participantes. En todos los concursos musicales suele dejarse un tipo de repertorio a elección del concursante como capacidad para seleccionar la música con la que audiciona, es decir, expone su saber ante otros que valoran mediante la escucha. Pero otro rasgo notorio es que el mismo porcentaje obtiene el repertorio de pretensión popular. Esta equidad se ve trastocada en los últimos festivales y

manifiesta una tendencia a predominar el repertorio de pretensión popular sobre los demás.



Nota: tipo de repertorio obligatorio y a elección en el festival en 4 años.



Nota: comparación del tipo de repertorio obligatorio y a elección en el festival en 10 años.

En estas obras a elección, existe una instancia donde el coro participante busca exponer la excelencia para la legitimación del concurso y quien oficia de jurado. En tal sentido,

> *El certamen en el campo musical- instalado con anterioridad al Interamericanismo musical- ha sido una manera de legitimar los saberes, las habilidades técnicas y las formas interpretativas que -a nivel sonoro- se disponen para la realización musical, sea performática o compositiva* (Cannova, et all, 2017, p.11).

Vale señalar que los programas del festival indican que el mismo es uno de los más antiguos de la provincia de Chubut, es decir que la reivindicación galesa del mismo está asimilada a la condición de la provincia argentina con cierta naturalización, por lo que la convivencia del canto coral en castellano se integra en la competencia pero no desplaza a la competencia en canto galés, que se destaca al interior del festival con su propio sistema de premiación.

Será importante profundizar en el estudio del repertorio seleccionado para las competencias corales centrándose en una mayor cantidad de tiempo para observar si este tipo de tendencias existieron previamente sin consolidarse, al igual que si esta tendencia al abandono del repertorio religioso se mantiene convirtiéndose en una transformación del festival Eisteddfod. Deberá considerarse también un estudio sobre los coros de la región y su desarrollo, crecimiento, inclusive teniendo en cuenta si estos se transforman de vocacionales a profesionales, así como los directores corales de la zona pudieran profesionalizarse.

Todas estas consideraciones dan lugar a continuar con las investigaciones sobre este festival tradicional asentado hace 159 años que ha ido pasando de generación en generación, procurando mantener su realización y permanencia en el tiempo como esencia de la cultura galesa en la región.

Referencia bibliográfica

Bourdieu, P. (1979). *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Taurus.

Cannova, M. P., & Mansilla Pons, R. (2021). Que gane el mejor: capital musical y legitimación inter-americana en *Artes musicales y audiovisuales: historias de la pretendida unión hemisférica,* M. P. Cannova (comp.), EDULP.

Chaktoura, J. R. (2015). *La verdad frente al mundo. Yb gwir yn ebyn y byd. Historia del Eisteddfod en Chubut*. Secretaría de Cultura de la Provincia de Chubut.

Eckmeyer, M. R., Maggio, M., Trebuq, C., & Marracini, E. (2015). Haciendo del problema la solución. En las *X Jornadas Nacionales de Investigación en Arte en Argentina y América Latina (La Plata, 2015)*

Podetti, J. R. (2004). Mestizaje y transculturación: la propuesta latinoamericana de globalización. En el *VI Corredor de las Ideas del Cono Sur (Montevideo, 2004)*

Ynoub, R. (2011). *El proyecto y la metodología de la investigación*. Cengage Learning.

Anexos

EISTEDDFOD

2014-2024 CANTO CORAL EN CASTELLANO Y OTROS IDIOMAS

BICITOUR

Paola Acevedo - Lucía Carrera - María Giles - Agustina Rivadulla

Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Artes

Este proyecto fue realizado en el marco del último trabajo práctico de la materia Taller de Diseño en Comunicación Visual IV, el cual consignaba realizar una propuesta para el entorno urbano de la ciudad de La Plata.

Decidimos enmarcarla bajo el nombre de BiciTour siguiendo dos premisas: Movilidad sustentable (la cual se incrementó en los últimos años) y Turismo y Recreación, ya que creemos que este área no está explotada en la actualidad.

Lo primero que realizamos fue un análisis de los casos análogos dentro del rubro pudiendo mencionar "EcoBici" (Ciudad de Buenos Aires), "Mi Bici Tu Bici" (Rosario), "Bicitando la Ciudad" (La Plata). Si bien este último se desarrolla dentro de la ciudad, no contempla la libertad de circulación, ya que son recorridos guiados que requieren inscripción previa.

En nuestra propuesta decidimos establecer 7 recorridos: Circuito Museos (rosa), Circuito Estadios (naranja), Circuito de la Memoria (azul), Circuito Bosque (verde), Circuito Iglesias (celeste), Circuito Meridiano V (rojo) y Circuito Histórico (violeta).

También planteamos 5 puntos de retiro y devolución de bicicletas ubicados en Plaza Malvinas, Plaza Moreno, Plaza San Martín, Paseo del Bosque y Meridiano V, teniendo en cuenta el desarrollo de los circuitos y la cercanía de dichos puntos. Estos locales tienen en su interior bicicletas y los circuitos expuestos en vinilo. Cuando las personas ingresan, son atendidos por el personal de BiciTour quienes brindan un registro para completar con datos personales y explicar las condiciones de uso del servicio. Luego, procede a darle el equipamiento (bicicleta con su tarjeta magnética correspondiente y un casco) para comenzar con el recorrido.

Los recorridos son señalizados de 4 formas:

- Carteles direccionales.
- Señalización de hitos cercanos.
- Señalización horizontal del recorrido: Líneas pintadas en el suelo con el color del circuito al que pertenecen. Inician desde el punto de retiro/devolución (en la calle es una línea continua y en las plazas son líneas discontinuas).
- Sistema de paradas: Podemos distinguir 2 tipologías: Hitos con recorrido interno (en el frente cuenta con una breve descripción del hito y una pantalla interactiva y en el dorso cuenta con la explicación para utilizar el sistema de estacionamiento de las bicicletas con la tarjeta y el locker para guardar el casco) y los hitos sin recorrido interno (mismo frente, pero en el dorso solo aparece la marca del servicio. No tiene parada de bicicletas).

El circuito será difundido en la vía pública y la página web municipal.

Palabras clave

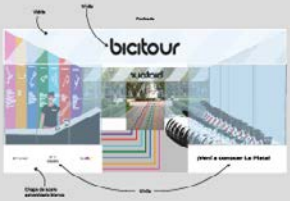
Diseño en Comunicación Visual, Entorno Urbano, Turismo, bicicletas, Movilidad sustentable.

bicitour

7 circuitos, 7 intereses:

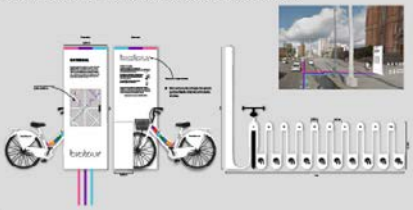
Puntos de retiro y devolución:

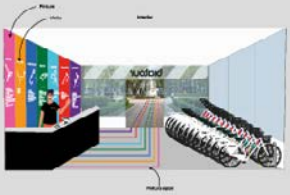
Local:



Registro para usuarios:

Sistema de paradas + cartel para hitos con recorrido interno:





Indumentaria del personal:

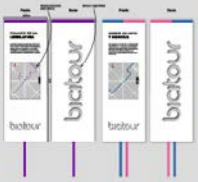
Pantalla interactiva:

Equipamiento:

Difusión del servicio:

Vía pública:

Cartel para hitos sin recorrido interno:



Señalización horizontal del recorrido:

Carteles direccionales:

Señalización de hitos cercanos:

Página web del municipio:

diseño4A

Trabajo Final: Entorno urbano
Año 2023

Alumnx
Acevedo Paola
Carrera Lucía
Giles María

Docente
Rivadulla Agustina

¿DÓNDE COMEMOS HOY?: UNA PROPUESTA QUE INCENTIVA EL CONSUMO GASTRONÓMICO EN LA CIUDAD DE LA PLATA

Rocío Laiño - Sofía Mercante - Romina Rivas - Sebastián Vanini

Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Artes

Resumen

Ante la falta de un espacio físico como digital que concentre la información sobre establecimientos gastronómicos en La Plata para turistas y residentes, surge la propuesta: "¿Dónde comemos hoy?". Esta iniciativa se presenta como una plataforma integral que fusiona datos sobre servicios gastronómicos en la ciudad, incentivando el consumo en locales nuevos e históricos. Su objetivo es facilitar información rápida y personalizada para encontrar opciones gastronómicas según las necesidades diarias y orientar al usuario en una ciudad con más de 400 locales gastronómicos concentrados en áreas como Diagonal 74, Calle 12, Meridiano V y La Plata Soho.

Nuestra estrategia utiliza un tono descontracturado y accesible, replicando lo que un usuario pensaría cotidianamente al decidir dónde comer. Lo cromático está diseñado para atraer a un público joven y distinguirse del entorno.

Diseñamos una campaña de reconocimiento dirigida a turistas y residentes platenses, desplegada en carteles ubicados estratégicamente en la vía pública, en estructuras de publicidad de la Municipalidad, y en las pantallas táctiles interactivas.

Las pantallas interactivas permiten realizar búsquedas con filtros según preferencias e incorporan un sistema de cupones mediante códigos QR para incentivar nuevas búsquedas, explorar más opciones con costos de materiales reducidos.

Los carteles son acompañados de pantallas táctiles según la densidad de locales en cada área, actuando como centros de referencia que definen la numeración y el orden de lectura de los locales en el mapa y muestran el área de proximidad respecto al cartel.

La ubicación de los carteles y pantallas táctiles se basa en un análisis de flujos de circulación y concentración de usuarios en espacios comunes como veredas y senderos. La implementación se basa en la alta afluencia de locales gastronómicos, mejorando la visibilidad, accesibilidad y seguridad de los transeúntes, especialmente de noche.

Se consideraron puntos nodales, como accesos y zonas de alta densidad peatonal, para ubicar estratégicamente las pantallas y carteles en áreas de alta visibilidad y accesibilidad. También se identificaron puntos de conflicto donde la acumulación de personas podría generar problemas de circulación y se analizaron las direcciones de circulación para asegurar que los elementos informativos estén alineados con los movimientos más frecuentes.

Para fortalecer el vínculo entre nuestro servicio y los locales gastronómicos, hemos implementado un sistema de reconocimiento mediante stickers en las puertas de los establecimientos. Estos incluyen frases similares a las de las pantallas digitales, brindando a los usuarios una idea rápida de los servicios ofrecidos antes de ingresar.

Palabras clave

Diseño, entorno, señalización, circulación, accesibilidad.

¿Dónde comemos hoy?

Nueva propuesta gastronómica en la ciudad de La Plata

¿A DÓNDE VAMOS A GULEAR?
¿POSTRE? ¡OBVIO!
¿PICOTEAMOS HOY?
¿TOMAMOS ALGO?
¿ALGO A LA PARRILLA?

Frente a la problemática de la inexistencia de un espacio, tanto físico o digital, que concentre la información sobre los establecimientos gastronómicos en la ciudad de La Plata, tanto para turistas como para residentes, surge nuestra propuesta: *¿Dónde comemos hoy?*

Este servicio se presenta como una plataforma integral que fusiona datos acerca de los servicios gastronómicos en La Plata, con el objetivo de incentivar el consumo en locales tanto nuevos como históricos de la ciudad.

La esencia de esta iniciativa radica en orientar al usuario brindándole información de manera rápida y personalizada.

Campaña (Reconocimiento del servicio)
Pantallas Táctiles (Filtros)
Carteles con info fija (Direccional)

Campaña

Ubicación / espacios gastronómicos

Carteles: ejemplo La Plata Soho

Carteles y pantallas en contexto

Reconocimiento en locales

diseño4A

Trabajo Final: Entorno urbano
Año 2023

Alumnx
Laiño, Rocío
Mercante, Sofía
Rivas, Romina

Docente
Vanini, Sebastián

MÚSICA Y TEATRO: *DIADELO*

Hernán Barrionuevo - Juan Camilo Rojas - Pablo Loudet
Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Artes

Resumen

A partir del año 2009, los departamentos de Música (FdA-UNLP) y La Escuela de Teatro La Plata (INFD) vienen llevando adelante un proyecto de producción en colaboración, mediante las cátedras de Música Incidental y Técnica de la actuación 3.

El presente trabajo narra los distintos momentos de elaboración de la música para la puesta en escena denominada DIADELO que se desarrolló durante 2023. En él, se relata la forma en que estudiantes de la Licenciatura en Música, orientación Composición Musical se suman al equipo de producción del tercer año, turno tarde, tomando las decisiones necesarias para lograr un producto digno de exposición.

Mediante la difusión de estos procesos de trabajo, esperamos hacer un aporte como antecedente hacia una producción teatral integral, vinculada con nuestra identidad: universitaria, terciaria, platense, regional, nacional.

Palabras clave

Música Incidental

Producción interdiciplinaria

Teatro épico

Musicalización

Proceso creativo

Datos de la producción

Título: Diadelo

Tipo: Elaboración de una propuesta musical para una puesta teatral

Realizadores: Estudiantes de la Escuela de Teatro La Plata, tercer año, turno tarde, Estudiantes de la Facultad de Artes (UNLP), año 2023

Cátedra responsable: Música Incidental (DM)

Texto

Introducción

El presente escrito tiene como objetivo recuperar las experiencias obtenidas por parte de los estudiantes Hernán Barrionuevo y Juan Camilo Rojas, en el marco de las prácticas profesionalizantes realizadas por articulación entre la cátedra Música Incidental de la FDA, UNLP y la cátedra Actuación 3 de la Escuela de Teatro de La Plata.

La primera asignatura pertenece a la carrera Licenciatura y Profesorado en Música, Orientación Composición Musical y se ubica en el quinto año, por otra parte, Actuación 3 también pertenece al ciclo final de formación en la Tecnicatura en Actuación y al tercer año del Profesorado.

La propuesta de la materia que nos convoca es poner en acto los contenidos transitados durante la cursada, permitiendo una instancia enriquecedora en ámbitos de producción con gran convocatoria en la que participan tanto estudiantes del último tramo formativo de ambas carreras como docentes de las múltiples áreas artísticas que confluyen en una puesta teatral. De este modo pudimos experienciar el trabajo conjunto de un equipo conformado por dos actores y tres actrices (estudiantes); un docente de Música (ETLP) especializado en música incidental, específicamente teatral; una docente de Técnica Vocal; una docente Danza y Expresión Corporal y una docente de Teatro (materia troncal). Asimismo, desde Música Incidental se nos dio la posibilidad de realizar la experiencia paralelamente a la cursada regular, por lo cual tuvimos la oportunidad de recibir un seguimiento en cada etapa del armado de la producción por parte de nuestros docentes; estas consistieron en espacios de consulta y asistencia a ensayos y funciones.

Sinopsis y marco teórico

Dialelo consta de cinco cuadros desarrollados en un solo acto en el que se cuenta la historia, situada en la actualidad, de la empresa familiar Peachum, cuyo líder, Jonathan, padre de Polly y esposo de Celia, toma como nuevo empleado a Flich Sandoval, un mendigo recientemente desocupado que busca amparo. El señor Peachum se ocupa de organizar y regular la actividad de los mendigos en su territorio, esto implica que todo aquel que pida limosnas en la calle deberá rendirle cuentas a él. A lo largo de las escenas se profundiza en la psicología de los personajes y sus contextos marginales del que emergen situaciones de violencia, sometimiento, abusos y corrupción explícitas, cuyo punto culminante se alcanza con una violación en escena de Polly. El desenlace ocurre una vez que Jonathan Peachum se entera de que su hija ha contraído matrimonio con el comisario de la ciudad encarnado por el mismísimo Flich al que había subyugado al comienzo de la obra.

El libreto fue realizado en forma colaborativa por los actores y actrices tomando como principal pilar estético y filosófico a la teoría del *distanciamiento* (Aguirre, 2022) del dramaturgo expresionista alemán Bertolt Brecht (1898-1956) y los procedimientos presentes en el *teatro épico*. Esta dinámica consiste en plantear una escena en la que el espectador pueda sentirse fuertemente identificado, tanto con sus personajes como con ciertas situaciones que remitan a su cotidiano. Una vez generada tal empatía se introduce un efecto de asombro mediante irrupciones satíricas y giros inesperados, constituyendo así el mencionado *distanciamiento*. En otras palabras, lo creíble se hace increíble en un juego dialéctico mediante el cual el espectador permanece anclado a la realidad absorto por presenciar en lo inverosímil siniestros reflejos de su propio ser.

Claramente este eje permite generar un sólido nexo entre las problemáticas contemporáneas aun estructurándose en ejes narrativos clásicos, permitiendo yuxtaposiciones, interrupciones e incorporaciones de temáticas disímiles sin atentar a la cohesión y discurrir temporal y espacial de los eventos planteados. Tales procedimientos promueven el rol de un espectador profundamente activo, cuya cuarta pared es constantemente asediada por una dramaturgia que diluye su ficción *a piacere* y no duda en esgrimirse directamente al público.

Música

Comprender este marco teórico fue fundamental al momento de pensar la música. El desafío por consiguiente consistió por un lado en asimilar las dinámicas de trabajo de un equipo numeroso y heterogéneo a la vez que se identificaban los rasgos estéticos esenciales y las necesidades expresivas de la obra.

Al respecto de la integración curricular, planteada por la cátedra de Actuación III, los encuentros se organizaron en espacios semanales de dos horas a los que asistieron cinco estudiantes de actuación, dos actores y tres actrices; estudiantes de composición, uno en rol de pianista y otro a cargo de instrumentos de viento tales como la flauta traversa, quena y armónica; y docentes de técnica vocal, expresión corporal, música y actuación. Allí se trabajaron en primer término estrategias de vinculación entre movimiento y sonido, es decir, reacciones posibles ante un estímulo o gesto sonoro, a partir de las cuales se fueron constituyendo ideas narrativas y expresivas de mayor longitud y complejidad. Estas experiencias improvisatorias perseguían los objetivos tanto propiciar espacios exploratorios de sinergia y creación espontánea multicausales como de generar un lazo de confianza que posibilite un diálogo interdisciplinar fluido. De este modo se observaron comportamientos de correspondencia entre la música y el texto, movimiento y espacialidad utilizados por los actores y actrices. Por consiguiente, recursos sonoros tales como el uso de *glissandos* podían disparar movimientos corporales análogos, acompañando sus comportamientos ascendentes o descendentes; del mismo modo melodías con ataques picados se correspondían con desplazamientos erráticos y quebrados; asimismo, articulaciones ligadas en tempos lentos eran reflejados con gestos blandos y aletargados.

En una segunda etapa los encuentros consistieron en ensayos con despliegues escénicos contemplados en el libreto. Esta instancia presentó la particularidad de llevarse a cabo de forma fragmentada, es decir, sin respetar una coherencia narrativa u orden cronológico específico. Concretamente la primera dificultad por parte de los compositores fue del tipo formal. Si bien las improvisaciones previas cristalizaron ciertos materiales con potencial uso a posteriori, tanto las duraciones como la secuenciación de los distintos cuadros no estaban establecidos a priori. Consecuentemente se optó por realizar una musicalización interpretada en vivo y organizar la composición mediante el uso de *leitmotiv*. Esto favoreció el ordenamiento general en la performance musical al trabajar sobre el ingreso y egreso de los personajes a escena adjudicándoles materiales musicales específicos. Dichos motivos fueron elaborados en principio a partir de improvisaciones sobre gestos dramáticos característicos de cada intérprete y finalmente complementados por aspectos psicológicos analizados en el libreto. Por ende, la música consiguió coherencia narrativa al estructurarse por apariciones en escena y climas emergentes de las diversas situaciones de actuación puestas en juego. De este modo el tema de *Jonathan Peachum* adquirió una relevancia fundamental en la identidad sonora global de la pieza, describiendo, anticipando o interviniendo en los eventos dramáticos con timbres oscuros, graves y disonantes. El resto de los personajes tuvieron un tratamiento similar, aunque de menor trascendencia y permanencia.

Con el devenir de los encuentros el problema formal fue superado a medida que los ensayos adquirían mayor continuidad y claridad narrativa. Se procedió a la musicalización de distintos nexos y espacios a partir de los *leitmotiv* definidos en la etapa anterior a través de la expansión y variación de los materiales explorados en las etapas de improvisación. Se emplearon de este modo contextos armónicos tonales y modales con melodías elaboradas a partir de los modos frigio, lidio, dórico y la escala hexatónica. La búsqueda se basó principalmente en reflejar aquellos climas sombríos característicos de la obra mediante el uso abundante de disonancias, timbres oscuros y la predilección por registros medios y grave. En concordancia, se trabajaron recursos de yuxtaposición, imbricación e interrupción formal acompañando las escenas violentas y los cambios emocionales abruptos e inverosímiles de los personajes gestados en el procedimiento del mencionado *distanciamiento* de Brecht.

Un reloj

En la búsqueda de temáticas para la elaboración del libreto los estudiantes de actuación utilizaron varios disparadores entre los que emergieron el capitalismo, la miseria, la explotación laboral y la emergencia medioambiental. En este *brainstorming* el microrrelato *Preámbulo a las instrucciones para dar cuerda a un reloj* de Julio Cortázar sirvió de concepto temático y filosófico central, hilvanando el resto de las emergentes. El texto, publicado por primera vez en 1962 en la compilación *Historias de cronopios y de famas*, es una clara crítica al capitalismo en la que se expone la dominación que ejerce sobre el sujeto el consumo irracional, el afán de la inmediatez y la obsesión humana por el tiempo mediante la adquisición de objetos de utilidad y propósito efímero, en este caso un reloj. Nos presenta la paradoja del sistema productivo capitalista en el que la sociedad cae presa de estimulaciones materiales que jamás logran satisfacer sus necesidades y deseos, generando un círculo alienante de consumo cuya naturaleza parece pasar desapercibida, pero que al mismo tiempo consigue condicionar nuestros comportamientos, deseos y afectos. La potencia con la que Cortázar hace tangibles tales problemáticas impregnaron desde el comienzo a Dialelo con aquel espíritu de desasosiego y desesperanza, un rasgo tan característico del sujeto contemporáneo, evidenciando claras analogías con los dispositivos tecnológicos actuales, aquellos celulares que al mismo tiempo que nos ofrecen un avasallante número de herramientas que potencian nuestra vida diaria nos hostigan en un ciclo de dependencia y consumo irracional del que es difícil evadirse. En este punto la coherencia conceptual se presentó sólida, demostrando un uso de los recursos del distanciamiento de Brecht para visibilizar y denunciar dilemas actuales y situados, reflejando las inquietudes y necesidades expresivas de los artistas.

En esta línea se tomó la prosa de Cortázar para componer una canción. La adaptación a verso por parte de uno de los estudiantes de composición buscó amoldarse al género popular *murga canción* a modo de representar rasgos estilísticos del contexto cultural cercano. Estructurada en tres estrofas y dos estribillos, la pieza alterna entre canto solista y *tuttis* vocales que remiten a la murga rioplatense. La canción obtuvo tal aceptación que fue incorporada como parte estructural de la obra haciendo aparición al comienzo y al final de la puesta. Musicalizada en vivo al piano y acompañada con flauta traversa fue cantada por los actores y actrices quienes elaboraron junto a su interpretación una secuencia de movimientos que denotó claras influencias del género *musical*.

Esta intervención no solo fue transversal en la consolidación de la obra, sino que abrió la posibilidad a que los músicos pudieran incorporarse al espacio escénico, interactuando con los actores y actrices en momentos puntuales aportando al espíritu colectivo, horizontal e integrador que caracterizó cada etapa de producción.

Funciones

Las funciones realizadas fueron siete en total, los días martes a las 14:30hs. y jueves a las 20:00hs, con duración de una hora y veinte minutos. Cabe destacar que cada puesta presentó características particulares y albergó sucesos diferentes, destacando la permeabilidad de los actores y actrices para manejar estas variables en favor de la continuidad. Asimismo, se observaron correspondencias directas entre el marco estético y el modo en el que algunas situaciones imprevistas se incorporaron a la experiencia teatral.

Un ejemplo de ello tuvo lugar en la cuarta función, a mitad de la obra, en una escena intimista en la que Polly y su padre interactúan en una situación claramente onírica, acompañada por una iluminación escasa y focal que destacaba las sombras de los personajes. Casi terminado el cuadro hubo un corte en el suministro eléctrico y, lejos de cancelar la función, el público comenzó a usar celulares para alumbrar el escenario y la obra continuó; los actores se acomodaron a la situación y la música, prescindiendo del piano eléctrico, acompañó espontáneamente con armónica y flauta, prosiguiendo exitosamente hasta el final. Otro evento destacable tuvo lugar en otra función en la que un espectador pasó por la mitad del escenario interrumpiendo la obra diciendo en voz alta *"disculpen me tengo que ir"*. Los actores aprovecharon inmediatamente para incorporar lo ocurrido diciendo *"Bueno, ¡volvé pronto!"*.

Otra experiencia enriquecedora tuvo lugar en la quinta función tras la cual se realizó lo que llamaron *"desmontaje de la obra"*, el cual consistió en una rueda de prensa donde los distintos miembros del equipo pudieron ser entrevistados y compartir sus experiencias vividas en torno al armado de la obra, desde la gestación de los personajes hasta el proceso de producción de vestuario, maquillaje entre otros aspectos.

Procedimientos de ajustes y correcciones

Tanto el seguimiento como las correcciones y ajustes tuvieron lugar en forma periódica por los docentes de cada cátedra convocada de la ETLP. Ellos asistían a los ensayos con regularidad, acompañando el proceso de armado y guiando especialmente la integración de todos los conocimientos, técnicas y disciplinas puestas en juego. Esta compleja tarea fue particularmente desafiante para los estudiantes de música quienes enfrentaban un trabajo de estas características por primera vez. Las herramientas obtenidas en el transcurso de la cursada de Música Incidental fueron clave para entender el modo en el que se estructuran piezas no musicales, las dinámicas propias del arte dramático, la sistematización de los ensayos en grupos multidisciplinares y los aspectos técnicos necesarios para la puesta en público. De este modo se transitaron conocimientos que, si bien exceden el campo musical, convergen en ella a modo de constitución holística de una obra de arte, abriendo caminos a una convivencia, hibridaje y reciprocidad en el que se aúnan diversos modos de expresión en favor de un objetivo común.

A grandes rasgos las problemáticas consistieron en: ambigüedades formales; consolidación de un ámbito humano donde prevalezca la confianza y empatía; timing y sincronización de eventos en la interpretación musical en vivo; actuación desde el rol de músicos como parte del desarrollo narrativo de la obra; improvisación a partir de estímulos visuales, gestos corporales y declamativos; performance musical coparticipada por actores y actrices; emergentes técnicas en vivo, tales como: cortes no premeditados en el suministro eléctrico, iluminación escasa o nula que impedían la visualización de las partituras, variables durante la función en la performance musical o actoral que requirieron un reajuste espontáneo.

Por parte del equipo docente de la FDA se brindó un acompañamiento paralelo a la cursada regular que posibilitó establecer relaciones directas entre nuestro trabajo en la obra y los contenidos transitados tales como el análisis de la estructura dramática, marcos teóricos pertinentes y el uso de léxico específico. Asimismo, se contó con la asistencia del profesor titular de la cátedra a una de las siete funciones realizadas, donde además de ser evaluados obtuvimos una devolución que sirvió como valioso aporte de cara a las presentaciones posteriores, corrección referida específicamente al equilibrio entre el desarrollo actoral y la participación musical.

Perspectivas posteriores

El equipo de Dialelo conformado por docentes, actores, actrices, músicos y técnicos concluyó de forma exitosa un trabajo largo, complejo pero muy satisfactorio. A lo largo de los meses en que se erigió el proyecto el aprendizaje resultó enriquecedor en múltiples sentidos a la vez que fue recibida muy favorablemente por el público. Este contexto motivó a que, posterior a las funciones acordadas, se propusiera la continuación del trabajo, proyectando una nueva puesta de la obra a futuro. Tal continuidad se presenta como una oportunidad de seguir aprendiendo y consolidando el oficio de la composición para el arte espectacular.

Consideraciones finales

La experiencia obtenida a partir de las prácticas profesionalizantes realizadas para la promoción de la materia Música Incidental ha significado para los estudiantes de Música una sustancial incorporación de herramientas en la conformación de equipos de trabajo multidisciplinarios. En este tipo de entornos los conceptos entendidos tradicionalmente como *estilo*, *género* y *técnica* se diluyen en pos de una hibridación que permite explorar nuevas formas de producción artística; en las que las disciplinas despojan su hermetismo conservador para propiciar espacios de creación colectivos, multiplurales y simbióticos. Como resultado se ha conseguido la puesta de una obra teatral en la que se han volcado saberes tanto musicales como extra musicales, expandiendo nuestros horizontes de praxis profesional.

Durante las carreras del Profesorado y Licenciatura en Música los estudiantes transitan espacios de aprendizaje que se orientan claramente en la praxis académica y (en menor medida) popular de concierto. El estudio del lenguaje musical, técnicas de instrumentación, orquestación y composición toman modelos occidentales de mediados del SXX en cuyos estándares hegemónicos la composición para multimedios, cine o artes escénicas ocupa un lugar secundario o de inferior categoría. Esta ceñida tendencia dificulta la labor de los estudiantes al enfrentarse a prácticas musicales como la incidental, en la que se ponen en juego instancias de análisis y elaboración específicas no exploradas.

El espacio curricular de la cátedra Música Incidental se nos presenta como una valiosa oportunidad de transitar las artes espectaculares, pero asimismo resulta breve e insuficiente en la conformación de una mirada más profunda sobre aquellos circuitos de producción musical que en nuestros días lideran significativamente los mercados y por ende la demanda profesional. Se hace preciso, por consiguiente, generar espacios de reflexión y debate en los que se consideren miradas actualizadas sobre la inserción laboral real a las que un compositor egresado puede aspirar, especialmente a nivel nacional, donde la praxis académica tradicional circula en mercados cada vez mas concentrados y escasos.

Ante esta problemática las propuestas de Música Incidental significan un importante aporte a la formación del compositor, con un gran potencial de crecimiento y expansión dentro de los planes de estudio vigentes, cuya dinámica se enfoca en la producción musical en base a una articulación interdisciplinaria con carreras dentro de la Facultad de Artes (tal es el caso de Cine, del que deriva otro trabajo obligatorio para la promoción final de la materia) y otras instituciones afines. Sin duda la experiencia obtenida tras prácticas con equipos de trabajo conformados por múltiples áreas artísticas y técnicas nos enfrentan a circunstancias y dinámicas que promueven un vínculo tangible entre los saberes transitados y el mundo del trabajo. Se concluye, por consiguiente, que la clave para una educación universitaria de calidad, situada y con inserción laboral es posible mientras estas instancias formativas sigan vigentes, sean fortalecidas y crezcan, donde los debates y reformulaciones sobre la currícula en curso tengan lugar, atendiendo a las actuales demandas de las complejas y heterogéneas realidades sociales, culturales y económicas de nuestra población.

Bibliografía

Murray Schafer, R. (2013) El paisaje sonoro y la afinación del mundo. Barcelona, Intermedio.

Chion, M. (2019) El sonido: oír, escuchar, observar. Buenos Aires, La marca editora.

Davis, R. (2010). Complete Guide to Film Scoring [Guía Completa de Composición para Cine]. Boston, Berklee Press.

Chion M. (1999). *El Sonido*. Barcelona: Paidós.

Chion M. (1997). *La Música en el Cine*. Buenos Aires: Paidós.

Chion M. (1993). *La Audiovisión*. Barcelona: Paidós.

Espinosa L. y Montini, R. (1997). *Cómo escribir un guión*. Buenos Aires: Kliczkowski Publisher.

Pavis P. (1998). *Diccionario de teatro*. Barcelona: Paidós.

Sanchez R. (1970). *Montaje Cinematográfico, Arte de Movimiento*. Santiago de Chile: Pomaire.

Strasberg L. (1997). *Un Sueño de Pasión*. Buenos Aires: Emecé.
Aguirre Colona, Emilio (2022). *"¿Qué Chucha dijo Aldo Dolos?": El distanciamiento brechtiano como un paradigma de dirección teatral"*. Tesis de licenciatura en creación producción escénica. FAE, Pontificia Universidad Católica del Perú.

Escuela de Teatro La Plata (12 de Julio de 2024). *"Dialelo"*. Ciclo de Muestras 2023. Youtube. Disponible en: www.youtube.com/watch?v=EVm8I11Fmfg

Palkovicova, Eva (enero de 2010). *"Preámbulo a las instrucciones para dar cuerda al reloj... y para traducir un cuento de Julio Cortázar"* [Ponencia]. XIV Encuentro de profesores de español de Eslovaquia, Embajada de España, Consejería de Educación en la República Eslovaca

Suárez, María Gabriela (marzo de 2024). *"El influjo de la obra La ópera de los dos centavos de Bertold Bretch en el contexto político de Argentina 2023. Conexiones históricas, sociales y económicas. Resignificar la teatralidad"* [Ponencia]. VIII Jornadas de Investigación del Instituto de Artes del Espectáculo, Instituto de Artes del Espectáculo, UBA, Bs. As., Argentina.

MÚSICA Y TEATRO: *LA FIESTA DE UNOS POCOS*

Juan Acconci - Christopher D'Aloisio - Daniel Reinoso
Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Artes

Resumen

A partir del año 2009, los departamentos de Música (FdA-UNLP) y La Escuela de Teatro La Plata (INFD) vienen llevando adelante un proyecto de producción en colaboración, mediante las cátedras de Música Incidental y Técnica de la actuación 3.

El presente trabajo narra los distintos momentos de elaboración de la música para la puesta en escena denominada LA FIESTA DE UNOS POCOS que se desarrolló durante 2023. En él, se relata la forma en que estudiantes de la Licenciatura en Música, orientación Composición Musical se suman al equipo de producción del tercer año, turno mañana, tomando las decisiones necesarias para lograr un producto digno de exposición.

Mediante la difusión de estos procesos de trabajo, esperamos hacer un aporte como antecedente hacia una producción teatral integral, vinculada con nuestra identidad: universitaria, terciaria, platense, regional, nacional...

Palabras clave

Teatro

Música

Análisis

Musicalización

Diseño

Datos de la producción

Título: La fiesta de unos pocos

Tipo: Elaboración de una propuesta musical para una puesta teatral

Realizadores: Estudiantes de la Escuela de Teatro La Plata, tercer año, turno mañana,
Estudiantes de la Facultad de Artes (UNLP), año 2023
Cátedra responsable: Música Incidental (DM)

Texto

Introducción

La obra de teatro denominada "La fiesta de unos pocos" fue compuesta de manera colectiva, utilizando como punto de partida el guión de "El rey se muere" de Eugené Ionesco. Desde la improvisación teatral y la escritura colectiva se fue escribiendo la nueva creación. Esta se desarrolla en el marco Institucional de "Los 40 años de Democracia", es por esto que se eligió como estética predominante el Parakultural, movimiento surgido a partir del año 1983.

La música se compuso de manera conjunta con la creación de la obra, teniendo un intercambio constante entre las actrices y actores y los músicos. De esta forma el grupo de teatro proponía alguna estética musical (género musical, sensación del personaje o canción de referencia) y se componía en función de lo establecido. O por el contrario, se llevaba música y ésta sugería algún giro en la escena o la terminaba de estructurar.

Esta experiencia se dio en el marco de la materia de Música Incidental de la carrera de Composición de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata en conjunto con los alumnos del último año de la Escuela de Teatro de La Plata.

Descripción de la obra

La obra cuenta la historia de un Rey que recibe la noticia de que va a morir. Las escenas van representando los diferentes estadios que atraviesa éste a partir de tener conciencia de su finitud. Se podría decir que está dentro del género del teatro absurdo (al igual que "El rey se muere") y también de la comedia. Junto al personaje principal se encuentran las Reinas María y Margarita, el Alabardero, el Médico y Julieta, la sirvienta. Cabe destacar que todos los personajes estaban representados y representadas por varios actores y actrices, y cada uno y cada una tenía una impronta claramente diferente, a pesar de representar al mismo personaje.

El comienzo era inmediato, cuando el público ingresaba a la sala, se encontraba con todos los actores y actrices en escena bailando música disco compuesta para la ocasión. En ese contexto de fiesta la gente se ubicaba, con la ayuda de algún personaje, en las sillas que estaban dispuestas en una especie de círculo, dejando al escenario en el centro, en forma de cruz. Una vez que el auditorio se acomodo se continuaba con la presentación de cada personaje, que estaba a cargo del Alabardero. Este los nombraba, hacía una pequeña reseña mientras que los actores y actrices que representaban al personaje en cuestión desfilaban por las pasarelas ubicadas en el escenario. Para cada presentación sonaba una música original diferente que iba en sintonía con las cualidades de cada personaje.

La escena 2 llamada "la guerra de las vedettes" (el comienzo formal de la obra) consiste en una conversación entre las dos Reinas, en ella se puede dilucidar la rivalidad que tienen entre ambas y que el reino (el pueblo) se encuentra en muy malas condiciones socioeconómicas. En el desarrollo de la escena, y también a lo largo de la obra, mencionan una grieta que hay en el inmueble, haciendo alusión a la grieta político-social que hay en la sociedad Argentina contemporánea (mencionada por los medios de comunicación). Para cada vez que se menciona esta palabra se sonorizo de maneras diferentes, intentando generar la impresión de que la grieta era cada vez más grande. La obra continúa (escena 3) con la llegada del médico informando el diagnóstico de que el Rey va a morir en un periodo breve de tiempo ("cuando termine la obra" dice un personaje). En la escena 4 aparece el Rey y se le comunica la terrible noticia de que va a morir, este relativiza el anuncio e intenta atender los problemas políticos-económicos de su agenda llamando a sus ministros. Le informan que estaban ausentes y no reportaban paradero. lo cual empeora la situación de su reino.

Continúa con la presentación del siguiente acto (que llaman "escena 2"): "Negación". El Rey comienza a dar órdenes y los personajes que se encuentran en escena la empiezan a subestimar y desobedecer. A partir de aquí el monarca entiende la magnitud del anuncio que le habían hecho y niega que pueda ser real. La escena 6 "Aceptación", el Rey quiere anunciar a su pueblo la triste noticia, en un contexto cada vez más desfavorable de su salud. Esta parte termina con su majestad tirado en el piso siendo consolado por la reina María acompañado por un fragmento de "Canción de cuna" de Los Piojos que arreglamos para caja de música.

Luego empieza el acto llamado "Delirio", este se desarrolla como un programa de chimentos, con un personaje que hace de presentad@r y el resto de panelistas envueltos en la oscuridad, siendo iluminados solo sus caras. Para esta parte se compuso la cortina del programa en cuestión y la música de fondo del programa. El invitado especial es el Rey y lo presentan con la noticia de que "no le queda mucho de vida". Este programa informa que hay un piquete general y que están manifestándose, luego aparecen los personajes que no estaban en escena golpeando ollas con cucharas y cucharones. Cuando finaliza el Rey comienza a dar un discurso imaginando su legado post mortem y se acompaña con una marcha fúnebre orquestal, compuesta para la ocasión.

Continuamos con la escena 8 "Nostalgia", acá el Rey recurre al médico para ver si hay alguna cura, este intentó curarlo con métodos pocos convencionales pero no lo logra. Entonces el médico le da un porro al Rey y este empieza a convidar al resto, esta sección se musicaliza con un reggae mientras la sala es iluminada por luces verdes. El efecto de cannabis, provoca un recuerdo de cómo conoció a María, su segunda esposa, el cual se desarrolla en una Disco con

la música "El Rock del Gato" de los Ratones Paranoicos. Una de las actrices canta la canción mientras suena la música de fondo.

En la escena 9 se somete a votación el final de la obra y se le hace participar al público. Esto se musicaliza con una obra compuesta para la ocasión. Luego se comunica el resultado y se lo anuncia con efecto sonoro de redoblante. De todos modos el final siempre es el mismo, "El Rey se muere" y uno de los personajes incita al saqueo, en ese momento comienza a sonar una canción del género Punk, que se compuso para esta puesta. Con la música de fondo cada integrante dice una frase de algún/alguna político/a, que sea recordada en el inconsciente colectivo para luego morir. Una vez muerto todas las actrices y actores, los reyes se levantan y se retiran de la sala burlándose de todo el resto. En la escena 10 y final, el alabardero se despierta de su siesta y hace un pequeño discurso, haciendo una reflexión. Esta se acompaña tocando el piano en vivo.

Cada escena es presentada con un cartel llevado por una de las actrices, simulando el anuncio de un nuevo round en el Boxeo, el cual es musicalizado por una pequeña musicalización que varía durante la obra.

Propuesta y proceso de musicalización de la obra

Cuando planteamos la propuesta de musicalización a los actores, lo primero que les dijimos era que la música podía servirles para estructurar la obra y darle unidad mediante la repetición y variación de motivos musicales o materiales recurrentes que estén asociados a personajes, emociones, la estructura, etc. Teniendo en cuenta esto, fueron surgiendo propuestas musicales por parte nuestra y de los actores para darle coherencia a la estructura ligándose con momentos puntuales o escenas enteras donde la música juega un rol protagónico. El guión se fue escribiendo durante los ensayos teatrales, basándose en la obra "El Rey se Muere" de Ionesco pero con modificaciones importantes que no podíamos prever siendo necesario el diálogo constante con los actores y los docentes de teatro para plantear materiales musicales.

Al comienzo del proceso, los actores eligieron como marco la estética del "Parakultural", un movimiento artístico multidisciplinario surgido en el underground porteño a mediados de los años 80 que nos sirvió como una referencia en cuanto a la música ya que, si bien era más asociado al teatro no convencional, también había bandas de rock independiente, punk y otros géneros que hacían recitales en vivo en el mismo espacio. Pero la idea de los actores era que sea una obra atemporal, que hubiera elementos de todo el período post-dictadura incluyendo los años 90 con Menem, el gobierno de De La Rúa, el período de los Kirchner, el gobierno de Macri e inclusive hay referencias de actualidad durante el año 2023, año electoral donde estaba como candidato el actual presidente Milei. Esto era porque la obra estaba en el marco de un proyecto que tenía como motivo central la celebración de los 40 años del retorno a la democracia. Al tener

una referencia temporal muy amplia, abría mucho las opciones de géneros y estilos musicales que podíamos tomar como punto de partida para la musicalización de la obra.

En un principio pensábamos en el cluster como material que representara al rey y su camino en la aceptación de la muerte pero esta idea fue mutando en transformaciones en el timbre o superposición de tonalidades. También decidimos que las canciones que irían apareciendo en el transcurso de la obra tuvieran materiales musicales en común, ya sea la secuencia de acordes, la melodía, etc. Los géneros musicales y sus variantes estilísticas fueron elegidas de común acuerdo con los actores, que proponían algún ejemplo que usaban de manera temporal durante los ensayos y tomábamos como referencia para componer teniendo en cuenta los parámetros mencionados anteriormente.

A medida que la obra fue tomando forma y empezó a tener una estructura más clara, la música se transformó en un elemento estructurante muy importante ya que, si bien seguían un guión escrito, había también improvisación y nuevas ideas que incorporaban pero siempre dentro del marco establecido previamente y que la música anclaba con sus apariciones. A partir del guión escrito surgió la idea de usar una música que acompañe la presentación de cada escena, lo cual aprovechamos para que use el mismo material en cada aparición (una melodía arpegiada con trompeta cortado abruptamente por una campana de boxeo) pero que a medida que transcurría la obra iba variando, modificando el timbre mediante efectos de sonido como reverb y chorus o la distorsión, siendo el extrañamiento una forma de representar la idea de que el Rey se acercaba a su muerte. También, los actores sugirieron que cada vez que se mencionara "la grieta" (referencia al concepto de división de la sociedad argentina durante el período de los Kirchner y Macri) tuviera una referencia musical que tenía un proceso similar de transformación tímbrica, en este caso incorporando la superposición de tonalidades generando sonoridades más disonantes.

Como describimos en el apartado anterior, la obra se estructuró en base a las cinco etapas del duelo de Elisabeth Kübler-Ross (negación, ira, negociación, depresión y aceptación) con algunas modificaciones con efectos humorísticas siendo cada una un acto, más una introducción donde se establece la premisa y un final diferente a la obra original. Cada uno de estos actos tiene un momento donde la música tiene un protagonismo importante y que ayuda en el proceso de estructuración de la obra con su diferenciación de género y estilo en conjunto con el cambio escénico y otros factores. Comienza con una fiesta que es ambientada con una música disco original que, al ser la primera en ser compuesta, fue la base del resto de las canciones como la canción reggae (usa los mismos acordes y melodía pero adaptado al género) o "la marcha fúnebre" (orquestada en estilo romántico pero usando una melodía y armonía similar), entre otras ("la música de votación" o "música de cortina de tv",etc.). En las piezas de música electrónica, el recurso compositivo más usado fue la creación de secuencias con drum machine para la base rítmica y arpegiadores con secuencias melódicas repetitivas y levemente variadas, comúnmente presentes en el estilo popular.

La mayoría de la música fue reproducida con la computadora excepto por el discurso final acompañado por acordes con un piano acústico en vivo que estaba en la sala. La mayoría de los tracks fueron hechos con instrumentos digitales (VST), salvo el punk presente en la "escena del saqueo" que se grabaron la guitarra y el bajo y la "música de pasarela" hecha para la presentación en desfile de los personajes, que se usó el sampleo de varias canciones disco de los años 70 y 80s para componer una canción al estilo french house. La obra "música de cortina de tv" también utiliza el sampleo de "Sandstorm" de Darude, una canción trance de 1998. El proceso de reproducción de audio en vivo consistía en sincronizar la música con las escenas en el momento, siendo meticulosamente preparado y ensayado previamente con los actores y los encargados de la iluminación. Los ajustes y modificaciones fueron surgiendo durante los ensayos y las presentaciones en vivo, siendo generalmente sobre la duración (en la mayoría de los casos se recurrió al uso del loop para extender su duración) o el momento de sincronización de la música con los actores (cambiando el lugar de la aparición para lograr mayor precisión).

Conclusiones finales

Estamos muy conformes con el producto obtenido, sentimos que se logró que lo escénico, lo actoral y lo musical construya una unidad donde cada lenguaje artístico tiene un rol y una función importante dentro de la estructura, permitiendo que la heterogeneidad presente a lo largo de "La Fiesta de unos Pocos" tenga como producto final una obra con un mensaje importante sobre la experiencia democrática en Argentina desde la perspectiva actual. Esto se logró, en parte, por ser una creación colectiva la cual permite que cada lenguaje influya al otro en su conformación. Estos procesos no son productivos en términos de eficiencia temporal, ni mucho menos previsibles, en un principio puede haber cierto caos pero es muy gratificante si se logra concluir el proceso creativo-colectivo con una obra que tenga unidad y coherencia interna producto de la interacción interdisciplinaria.

Por otro lado, nos parece muy provechoso que el proceso de dicha experiencia interdisciplinaria concluya con la presentación ante un público. No es habitual esto y es un aspecto importante ya que la obra adquiere otra dimensión al ser recepcionada por la audiencia, que tiene un rol importante en la obra ya que fue intencionalmente incorporado en el texto teatral.

Bibliografía

Murray Schafer, R. (2013) El paisaje sonoro y la afinación del mundo. Barcelona, Intermedio.

Chion, M. (2019) El sonido: oír, escuchar, observar. Buenos Aires, La marca editora.

Davis, R. (2010). Complete Guide to Film Scoring [Guía Completa de Composición para Cine]. Boston, Berklee Press.

Chion M. (1999). *El Sonido*. Barcelona: Paidós.

Chion M. (1997). *La Música en el Cine*. Buenos Aires: Paidós.

Chion M. (1993). *La Audiovisión*. Barcelona: Paidós.

Espinosa L. y Montini, R. (1997). *Cómo escribir un guión*. Buenos Aires: Kliczkowski Publisher.

Pavis P. (1998). *Diccionario de teatro*. Barcelona: Paidós.

Sanchez R. (1970). *Montaje Cinematográfico, Arte de Movimiento*. Santiago de Chile: Pomaire.

Strasberg L. (1997). *Un Sueño de Pasión*. Buenos Aires: Emecé.

PACKAGING EXPANDIDO.
NARRATIVAS QUE VAN MÁS ALLÁ DE LO IMPRESO

Thaís Carrera Bogarin - Ailén Cavanna - Melany Pedraza - Carola Tiberi - Melanie Vera - Valentina Perri

Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Artes

Resumen

El presente trabajo de investigación analiza la transformación del concepto de packaging a partir de la incorporación de nuevas tecnologías. La mermelada de tuna Las Quinas es elaborada por una agrupación de mujeres campesinas de La Cañada, una localidad ubicada en la provincia argentina de Santiago del Estero. A partir del diseño de su nuevo packaging, que incluye una etiqueta con un dispositivo NFC (*Near Field Communication*), reflexiona sobre la sociedad contemporánea y su búsqueda constante de novedades y nuevas experiencias arraigadas en el deseo humano de explorar, aprender y experimentar lo desconocido.

También considera cómo la última revolución tecnológica está cambiando la forma en que interactuamos con el mundo. Una sociedad hiperconectada, donde las tecnologías digitales desempeñan un papel central, los dispositivos como teléfonos inteligentes, tabletas y computadoras, se han convertido en una extensión del cuerpo humano, permitiéndonos una interconexión global sin precedentes. Y cómo ese contexto está revolucionando también las formas de consumo.

Finalmente, el trabajo reflexiona sobre cómo el packaging, en su constante evolución, incorpora ahora la narrativa transmedia o *storytelling*. Una herramienta comunicacional que amplía el relato iniciado en la etiqueta del producto que expande sus posibilidades, transformando así al concepto de packaging tradicional en una nueva noción que llamamos «packaging expandido».

Palabras clave

Packaging, Diseño, narrativa transmedia, packaging expandido, hiperconexión.

1. La sociedad hiperconectada

1.1 El fenómeno social de la hiperconexión

Para poder abordar este trabajo de investigación, en primer lugar necesitamos entender el contexto en el que estamos inmersos actualmente. Y si bien las distintas revoluciones industriales han sido determinantes para moldear nuestro presente, nos interesa en particular mencionar las últimas dos.
En primer lugar, nos encontramos con la Tercera Revolución Industrial, también llamada «revolución científico-tecnológica» o «revolución digital». Esta revolución se desarrolla a fines del siglo XX y comienzos del siglo XXI con las transformaciones sociales que se produjeron como consecuencia de la llegada de internet y las tecnologías de la información y las comunicaciones. Con ellas cambiaron las dinámicas de circulación de información, dando lugar a una nueva experiencia compartida, es decir, aparece una cultura de alcance global, en el marco de un mundo globalizado. Así se pone en juego una innovadora forma de conexión social, facilitada por la propagación de computadoras y la llegada de la World Wide Web (www), a tal punto que, para 1996 una amplia cantidad de países ya contaba con acceso a la red. Iniciado el nuevo milenio, rápidamente se masifica el uso de los teléfonos móviles y el uso intensivo de internet. Y alrededor de 2010, la tecnología digital ya se había difundido en la sociedad inaugurando la era de la hiperconectividad. (Lipovetsky, 2013)

En segundo lugar, hablamos de una Cuarta Revolución Industrial. Su inicio se sitúa en la segunda década del siglo XXI, en un contexto donde la globalización, el internet y la tecnología, se encuentran mucho más instaurados, formando parte de nuestras vidas y conformando las dinámicas sociales. Si la tercera era disolvió los límites entre lo físico y lo digital, la cuarta etapa está signada por avances tecnológicos emergentes en los distintos campos, incluyendo la robótica, la nanotecnología, inteligencia artificial y la llamada «internet de las cosas».

En 2016 Klaus Schwab[1] dijo: «estamos al borde de una revolución tecnológica que modificará fundamentalmente la forma en que vivimos, trabajamos y nos relacionamos.» Pocos años después, podemos asegurar que sus apreciaciones resultaron predictivas. La convergencia de tecnologías avanzadas están cambiando la forma en que interactuamos con el mundo. Una sociedad hiperconectada, donde las tecnologías digitales desempeñan un papel central, los dispositivos como teléfonos inteligentes, tabletas y computadoras, se han convertido en una extensión del cuerpo humano, permitiéndonos una interconexión global sin precedentes.

1.2 Usos y costumbres de la cultura digital

La dinámica de hiperconexión en la sociedad contemporánea se traduce en una constante búsqueda de novedades y se convierte en una característica distintiva de la forma en que las personas interactúan con el mundo y consumen en la era digital. La búsqueda constante de nuevas experiencias está arraigada en el deseo humano de explorar, aprender y experimentar lo desconocido. En el entorno hiperconectado, la avalancha constante de información, actualizaciones y tendencias en línea, ha generado una sensación de que siempre hay algo nuevo por descubrir, la información y las oportunidades están al alcance de la mano, es por esto que las personas sienten una presión constante para saciar su curiosidad y mantenerse al día con las tendencias emergentes.

Este fenómeno de hiperconexión puede verse fácilmente reflejado en la vida cotidiana, en la cual surgen nuevos hábitos característicos de la era digital, como por ejemplo la comunicación instantánea a través de correos electrónicos, mensajes de texto, aplicaciones de mensajería o

1 Economista y empresario alemán, también Presidente Ejecutivo del Foro Económico Mundial.

redes sociales, se ha vuelto común responder rápidamente a los mensajes y estar disponible en línea para mantener conversaciones en tiempo real. La gente comparte sus pensamientos, fotos, videos y experiencias en redes sociales, la costumbre de dar «me gusta», comentar y compartir publicaciones de otros es una forma de interactuar y mantenerse conectado.

Según la Encuesta Nacional de Consumos Culturales 2022[2], aproximadamente el 70% de los argentinos leen noticias con frecuencia, la mayoría lo hacen principalmente en redes sociales y diarios digitales. Dentro del grupo que lee noticias frecuentemente en redes sociales (48%) se destacan personas de entre 18 y 29 años, representando el 59% de este grupo. (SInCA, 2023)

Respecto al entretenimiento, el consumo de música, películas, series de televisión y vídeos en línea a través de servicios de *streaming*, se ha vuelto una parte esencial de la vida moderna. Es habitual ver contenido bajo demanda y personalizar las listas de reproducción. Otro de los hábitos de consumo propios de la actualidad es el consumo en línea, desde alimentos, ropa, calzado, hasta electrodomésticos o muebles para el hogar. Se pueden adquirir los productos y servicios que se deseen, en cualquier día y horario a través de sitios web y aplicaciones de comercio electrónico.

La comodidad de comprar en línea y la posibilidad de comparar precios y leer reseñas ha impulsado este comportamiento. Las tiendas en línea, los servicios de suscripción y las aplicaciones de compra ofrecen una amplia variedad de opciones para satisfacer el deseo de novedad y exclusividad. Dufranc (2015) dice que «la experiencia de compra se trasladó a las tiendas digitales y a las redes sociales. Ya no existe una división marcada entre la vida digital y la vida analógica, sino que es una combinación de ambas que forman la propia vida de cada uno.» (p. 88)

A los grandes cambios culturales se le suman las pantallas como nuevo escenario de compra. Así, el diseño de packaging para pantalla es cada vez más necesario para adaptar la comunicación de una marca o producto en las interfaces digitales. Entonces, «el crecimiento de la compra online impone nuevas reglas para tener en cuenta en el diseño de packaging. La falta de contexto demanda que los envases sean sumamente claros y efectivos en la comunicación. Poder identificar rápidamente una marca por la forma y el color es el primer punto para ganar la atención sobre la pantalla.» (Dufranc, 2015; p. 79)

El packaging tiene entonces el desafío de adaptarse a este nuevo contexto de consumo, donde los medios digitales juegan un papel fundamental. Ahora debe buscar conectarse con el consumidor a través de sus intereses y preferencias; lo que implica considerar nuevas técnicas asociadas a la tecnología para captar la atención y generar una experiencia única para el consumidor.

2. Pensando en los consumidores

2.1 Comportamiento e intereses

«Un consumidor es una persona que identifica una necesidad o un deseo, realiza una compra y luego desecha el producto» (Solomon, 2008; p. 8). Vivimos en una época en la que el consumo se ha convertido en una actividad excesiva, y tanto los productos que se ofrecen como la demanda de los consumidores, están impulsados por la idea de tener más. Esto nos ha llevado a convivir con una gran cantidad de opciones disponibles para elegir en todos los ámbitos de la vida; fomentando así, que el comportamiento del consumidor deje de actuar únicamente en referencia a la necesidad de comprar un producto, sino que ahora también entra en juego la experiencia que el individuo tiene al realizar la misma compra.

Los consumidores más jóvenes, especialmente los nacidos después del cambio de siglo, y quienes forman parte de la denominada Generación Z[3], encuentran todo el entretenimiento y

2 Encuesta llevada adelante por el Sistema de Información Cultural de la Argentina.

3 Grupo de personas nacidas a finales de la década de 1990 e inicio de los 2000.

la información que desean a través de sus teléfonos móviles. Todo lo relacionado a los medios de comunicación tradicionales, ya no les genera atracción, porque viven inmersos en un entorno tecnológico que domina su vida educativa, laboral y comercial.

La forma de consumo de estas nuevas generaciones, ya sea vía páginas web o redes sociales, se presenta como un beneficio para los pequeños emprendimientos, ya que les permite llegar a su público objetivo, ofrecer sus productos e ingresar en la competencia del mercado. Se abren las puertas a una nueva situación que les permite prescindir de todo lo que conlleva darse a conocer en los métodos tradicionales, evitando una gran cantidad de recursos económicos.

> En paralelo a esta revolución digital, las marcas han sufrido una profunda transformación en su forma de comunicar y, fundamentalmente, en la relación que mantienen con su público. De hecho, tienen ante sí el reto de conocer cómo es y, sobre todo, cómo será su consumidor, aquel con el que tienen que estar en permanente contacto, y que es heterogéneo: hombre o mujer; de cualquier clase social; que vive en la gran ciudad o en una recóndita aldea. El consumidor actual es alguien que está conectado o a punto de conectarse. Ese nivel de conexión es el que deben tener presente las marcas para dirigirse a él. A este respecto, la interacción será determinante en este siglo. (Stalman, 2014; p. 15)

Otro rasgo importante de este segmento es que está conformado por personas con ideales y pensamientos críticos sobre cuestiones sociales y medioambientales; por lo tanto, los consumos van a estar atravesados y determinados por ellos.

> Los consumidores son cada vez más conscientes y se encuentran en constante búsqueda de soluciones sustentables que sean aplicables en su vida cotidiana. Ellos se sienten responsables con el cuidado del medio ambiente, y se ven inspirados por el objetivo de conseguir un mejor futuro para el planeta. Se interesan en buscar productos orgánicos y de producción artesanal, que estén contenidos en envases que sean gentiles con el medio ambiente. (Dufranc, 2015)

2.2 Relación con el packaging

Como dijimos anteriormente, el consumidor actual se caracteriza por ser activo y demandante. No elige una marca por costumbre, sino que busca sentir una conexión con la personalidad del producto, debe reflejar sus necesidades y deseos. En este contexto, el packaging, más allá de cumplir con su función principal de conservación y protección, pasa a convertirse en un medio de conexión entre el producto y el consumidor.

El packaging, no solo habla del producto y de la marca que lo respalda, sino que también habla de su público objetivo. Lo hace mediante recursos gráficos como colores, tipografías y filetes, para así lograr comunicar conceptos como divertido, apetitoso, saludable o elegante. De esta manera, el packaging se convierte en una forma de expresión, y éstos recursos no solo describen literalmente el producto, sino que también transmiten de manera implícita los valores aspiracionales o emocionales que cautivan a los consumidores; ellos buscan «experiencias» y «estilos de vida», y esto se refleja claramente en las góndolas o exhibidores. (Pierini & Muglia, 2015)

Podemos evaluar entonces, la conexión entre el packaging y el consumidor como una relación multifacética, en la cual las decisiones que se tomen respecto al diseño de packaging pueden influir en la percepción del producto, las decisiones de compra y la satisfacción del consumidor.

El consumidor actual es un ser social que constantemente se está relacionando y comunicando,

busca de qué hablar, «le importa producir un cambio positivo en el mundo (son prosumidores) y para ello, ejerce con elevados criterios de selección su poder de influencia con sus cientos o miles de amigos y seguidores en las redes sociales y fuera de ellas. Ese consumidor vive en una era de doble vía, donde su vida tiene una respuesta casi inmediata y donde su paciencia es muy poca. Hoy piensa y siente en 140 caracteres, esperando una respuesta inmediata, auspiciada por los celulares inteligentes y las tabletas electrónicas, al igual que por las innumerables redes sociales como Twitter, Facebook y Linkedin, mucho más interactivas que los medios convencionales.» (Anzures, 2013; p. 48)

Por este motivo, si el consumidor logra conectar con un packaging que cumpla con sus expectativas ideológicas y tecnológicas, probablemente lo comparta en sus redes sociales ya que, según Feldwick[4] «Los clientes basan buena parte de sus compras en lo emocional. Sea cual sea la época en la que viva, el cliente tiene necesidad de compartir su opinión sobre los productos que utiliza.» (Feldwick, P. en Lamarre, 2018; p. 39)

3. Transformación del concepto de Packaging

3.1 ¿Qué es el packaging?

Entender la esencia del packaging, implica realizar un recorrido por su desarrollo a lo largo de la historia y comprender sus diferencias y convergencias conceptuales respecto de la idea de envase y embalaje. La necesidad de producir soluciones que permitan la conservación y preservación de los recursos alimenticios que la gente necesita para su vida diaria, ha dado comienzo a un constante aprendizaje en la materia de producción de envases. Un aprendizaje que inicia hace cuatro milenios, con la utilización de diferentes materiales, tales como piedras cavadas, barro cocido, cortezas vegetales y cueros, que derivan en la producción de vasijas y las ánforas.

El envase fue desde entonces un contenedor funcional de los diferentes productos que vincula materiales y formatos apropiados. Fue recién en el siglo XIX, donde el concepto evoluciona frente a una nueva necesidad. Primero en un contexto de escasa competencia donde la comunicación se limita a informar sobre el contenido. Y luego, frente a la producción en masa de productos, la estandarización y la falta de diferenciación entre sí, la comunicación visual del empaque se vuelve un factor casi tan importante como su contenido. En esta etapa entra en juego la competencia. Si los productos de una misma categoría no se diferencian, su identidad se sustenta en el diseño del empaque. Es aquí donde surge el concepto de Packaging. (López, 1989)

Posteriormente nos encontramos con otros procesos históricos, de los cuales ya hemos hablado: la Tercera y la Cuarta Revolución Industrial. Estos sucesos han dado lugar a nuevos horizontes conceptuales y nuevos hábitos de consumo, permitiendo y, en cierto aspecto, obligando al packaging a tener que actualizarse y adaptarse al nuevo paradigma.

Entonces nos preguntamos: ¿A qué nos referimos cuando hablamos de packaging? ¿Es el envase, el embalaje, la etiqueta y/o el material?

Guillermo Dufranc[5] dice que «el packaging es el portavoz de la marca, habla a través de la comunicación verbal y no verbal. El potencial comunicacional que tienen los envases nos abre un mundo de posibilidades para crear diseños más atractivos y memorables.» (2013, p. 7)

Por su parte, Diego Gordo dice que «el packaging también se refiere al proceso de diseño, evaluación, y la producción de paquetes. Puede ser también descrito como un sistema coordinado de preparar mercancías para el transporte, el almacenaje, la logística, la venta y el empleo final por parte del cliente. El packaging contiene, protege, conserva, transporta, informa, y se vende.» (2013; p. 7)

4 Paul Feldwick, autor de la obra *The Anatomy of Humbug*.

5 Diseñador gráfico, especialista en diseño de packaging.

Una tercera definición es la de Paolo Bergomi[6], quien considera al packaging como «un término genérico bajo el cual se reúnen realidades de productos muy diferentes entre sí, con una base común a todas, su condición es efímera. Realidad ambigua de este producto, cuyo destino es entrar rápidamente en el desuso, y su vida durable, durabilidad, es por lo tanto una oposición a un mundo del consumo cada vez más atento al cuidado, al mantenimiento de los objetos de uso y a políticas de reciclado y contención de residuos.» (Bregomi, P. en Santarsiero, 2011; p. 11)

Bergomi nos permite entender que existen diferentes concepciones en cuanto a la definición del packaging, él decide definirlo como un elemento meramente funcional, dejando de lado el aspecto comunicacional. Sin embargo, consideramos que es importante tenerlo en cuenta para llegar a una definición más abarcativa.

A partir del análisis y las definiciones de los autores mencionados, podemos decir que el packaging es un objeto con una durabilidad determinada desde el momento de su fabricación, sin embargo, durante todo ese tiempo cumple un rol muy importante en lo comunicacional. El packaging no se limita a ser un simple contenedor, sino que tiene funciones prácticas adicionales. Ha evolucionado de tal manera que pasó de ser simplemente un envoltorio a convertirse en una herramienta estratégica de comunicación. El packaging no sólo es el envase que contiene el producto, sino que también comunica mensajes importantes de las marcas a los consumidores.

Por lo tanto, el packaging como herramienta en el Diseño en Comunicación Visual, cumple funciones específicas como la identificación de la marca, la diferenciación, la comunicación de información, la generación de emociones y la protección del producto.

3.2 Narrando historias

«Los humanos siempre contamos historias. Las contamos durante milenios de forma oral, después a través de las imágenes en las paredes de roca, más adelante por medio de la escritura, y hoy mediante todo tipo de pantallas. Más que homo sapiens somos *homo fabulators*. A los humanos nos encanta escuchar, ver o vivir buenos relatos.» (Scolari[7] en Rodríguez Pérez, 2015; p. 10). Scolari fue muy claro en cuanto a la realidad de la naturaleza humana, y rápidamente nos permite entender que la narrativa no sólo se nos presenta en la sociedad como un género de la literatura, que relata historias ficticias donde aparecen personajes con los que fácilmente nos involucramos en el imaginario. Sino que también se nos presenta en la cotidianeidad de nuestros consumos a través de las pantallas, y lo conocemos como *storytelling*[8].

El *storytelling* consta de un conjunto de técnicas y competencias para contar una historia. En un comienzo, se empleaban únicamente con fines comunicativos, es una manera de ofrecer un

6 Presidente de la Asociación Latinoamericana de Diseño.

7 Teórico de la comunicación y los medios de comunicación argentino que vive en Europa desde 1990.

8 Expresión proveniente del idioma inglés; su traducción literaria se desglosa en dos palabras: historia (*story*) y contar (*telling*).

mensaje pero en forma de relato. En la actualidad, en el contexto de una sociedad hiperconectada, rodeada de tecnología digital, y junto a la constante evolución de las técnicas de comunicación, el término adquirió un nuevo significado. (Lamarre, 1989)

En esta nueva resignificación, se sostiene el relato y la narración de historias, pero se adiciona la empatía y la emoción con el objetivo de generar una conexión profunda con los usuarios o destinatarios. Lograr un buen *storytelling* pasa a desarrollarse como parte de una estrategia de *marketing*, implica conocer a la audiencia, tener en claro el mensaje y saber qué historia se quiere contar, cuáles son las emociones que se quieren apelar, y buscar todo lo necesario para el desarrollo de la narración. El poder de este concepto es conectar emocionalmente con el otro y atraerlo. (Molinero & Calvente, 2023)

Sin embargo, nuestro objetivo de investigación no pasa por lo mercadotécnico, sino que priorizamos el diseño en la comunicación. Al respecto, Ellen Lupton expresa:

> «El diseño como *storytelling* examina la psicología de la comunicación visual desde un punto de vista narrativo. Los seres humanos buscamos y creamos patrones de forma activa mientras navegamos por nuestro entorno y nos sentimos intrigados, estimulados y, en ocasiones, frustrados cuando los patrones se rompen. El *storytelling* puede ayudar a que los productos y los mensajes estimulen la imaginación de los usuarios e incentiven acciones y conductas determinadas.» (2017, p.11)

La marca se convierte en un medio de comunicación y a través de ella, el *storytelling* busca crear conexiones emocionales a partir del mismo desarrollo comunicacional, para así lograr una relación emocional con su público y alcanzar a convertirse en parte de la vida de sus consumidores. La marca no se posiciona en un rol pasivo, sino que busca generar una conexión recíproca, una «conversación», ya que esto es lo que les permitirá estar atento a las necesidades del consumidor.

En un contexto de hiperconexión, llegar al público objetivo implica desarrollar el *storytelling* en más de un medio de comunicación. A este fenómeno Henry Jenkins[9] le denominó *transmedia storytelling* o en español «narrativas transmedia», y las definió como:

> «[...] un proceso según el cual los elementos integrales de una ficción se dispersan sistemáticamente a través de múltiples canales de distribución con el propósito de crear una experiencia de entretenimiento unificada y coordinada. Lo ideal sería que cada medio hiciera una contribución exclusiva al desarrollo de la historia.» (Jenkins en Rodríguez Pérez, 2015; p. 9)

Jenkins desarrolló el concepto en referencia a narrativas de ficción. Sin embargo, Scolari lo toma para definirlo desde una perspectiva más general, hablando de un cruce o combinación de dos elementos: por un lado la historia o el relato, que se expande en muchos medios y plataformas. Y por el otro, se complementa con los usuarios o «prosumidores»[10], quienes se encargan de participar en la expansión del relato. (Glosario social expandido, 2015)

Entendemos que la narrativa transmedia se presenta como un modo de construcción del relato, que articulando historias y tecnología, logra crear nuevos modos de comunicación. Las historias se desarrollan en diferentes medios, son únicas e independientes, pero a su vez,

9 Académico estadounidense de los medios de comunicación, actualmente profesor de Comunicación, Periodismo y Artes Cinemáticas, y profesor adjunto en la USC Annenberg School for Communication and Journalism y en la USC School of Cinematic Arts.

10 Término que combina las palabras «productor» y «consumidor».

están relacionadas entre sí y manejan un mismo hilo conductor. El objetivo consiste en brindar una experiencia significativa y enriquecedora para el usuario, invitándolos a acceder a todo el «universo» narrativo de la marca, y motivándolo a convertirse en «prosumidor».

El concepto de prosumidor es parte fundamental para el desarrollo de las narrativas transmedia. Diferente a la idea de usuario, que hace referencia a un individuo que consume de manera pasiva un producto, servicio o plataforma, un prosumidor es un individuo que contribuye en la creación, distribución y enriquecimiento del relato. ¿Y por qué sucede esto? Este comportamiento puede ser consecuencia de una conexión emocional del individuo con la marca, por el deseo de contribuir creativamente, por la búsqueda de sentido personal en la historia o por desafíos tecnológicos.

Frente a este paradigma, los diseñadores de narrativas transmedia deben considerar la experiencia del usuario, los aspectos de usabilidad y navegación, para garantizar su satisfacción, interacción y participación en la expansión. (Molinero & Calvente, 2023)

3.3 El packaging como medio

En la década pasada, nos encontrábamos con un packaging que únicamente se relacionaba a la tecnología en el momento de producción gráfica; hoy en día, no podemos decir lo mismo. Nos enfrentamos a nuevas tecnologías que llegan dispuestas a complementar la pieza final, permitiéndole al consumidor acceder a una mayor cantidad de información sobre la marca y el producto, mediante un mismo packaging, pero yendo más allá de lo impreso. Nos encontramos frente a una sociedad hiperconectada, y completamente atravesada por una nueva era del internet inmersivo que derriba las barreras entre la realidad y el mundo digital.

El packaging está en constante evolución y se puede hablar de un packaging conectado, Guillermina García [11] (2023) lo define de la siguiente manera:

> «El packaging conectado es una tecnología utilizada en soluciones como códigos QR, códigos de barras o sistemas de reconocimiento de imagen, para otorgar una identidad digital a cada producto.
>
> Los artículos se conectan a una app que ofrece a los consumidores información sobre la marca y el propio producto, mejorando la comunicación y proporcionando datos de interés a ambas partes.»

Con este término nos referimos a que el packaging no sólo cumple su función tradicional, mencionada anteriormente, sino que también está conectado a otros canales de comunicación y tecnología. Utiliza medios digitales e intangibles para interactuar con los consumidores, y una de las tecnologías utilizadas para generar estas nuevas experiencias de ampliación de contenido, es la incorporación de un código QR al diseño de packaging:

> «Este código nos permite imprimirlo y (mediante la lectura con la cámara del celular) comunicar a nuestro celular diversas acciones. Por ejemplo: podemos enviar al usuario del celular a visitar una página de Internet, o bien disparar una llamada a un número determinado, como así también descargar una tarjeta (vCard) con todos los datos personales para cargarlos en la agenda del teléfono. Un folleto de un establecimiento lo podemos usar para que nos geolocalice y nos indique, mediante Google Maps, cómo llegar al mismo; o darle un «me gusta» instantáneo a una fan page de Facebook; ver un video, completar un formulario de un concurso, abrir un sitio web con información ampliada o bien descargar una aplicación. Todo eso y mucho más, se puede lograr con este simple puñado de cuadrados negros y blancos.» (Lucia, 2013)

11 Periodista especializada en medios de comunicación, con enfoque en el sector de packaging de alimentos.

Junto con el código QR, otro de los recursos utilizados en el diseño de packaging es la implementación de etiquetas NFC «La tecnología inalámbrica de corto alcance NFC (*Near field communication*), permite conectar dos dispositivos y realizar una lectura-escritura en ambos sentidos, se logra conectar un teléfono inteligente con una etiqueta NFC.» (Garcia, 2023)

Hernán Braberman[12] en su podcast «Branderman» entrevista personas del mundo del diseño. En el episodio número cinco entrevistó a Damián Alcalá[13] y juntos conversaron acerca de cómo el uso de realidad aumentada aplicada al packaging puede brindarle al consumidor formatos que trascienden lo físico, invitándolos a interactuar con la marca a través de experiencias inmersivas.

Alcalá explica la realidad aumentada como la visualización de contenido digital en el mundo real a través de dispositivos móviles con acceso a internet. Destaca su potencial para marcas, permitiendo diversas aplicaciones como capacitaciones, instructivos, y experiencias interactivas, siempre que sean interesantes y útiles para el usuario. Subraya la importancia de abordarla no solo como una innovación, sino como una solución a problemas a largo plazo. En cuanto al packaging, señala que la realidad aumentada lo convierte en un canal interactivo de comunicación, ofreciendo contenido adicional y reduciendo el desperdicio de material impreso. Además, destaca cómo permite obtener datos sobre la audiencia y su comportamiento. Para activar experiencias de realidad aumentada desde un smartphone, menciona tres métodos: reconocimiento de objetos, de imágenes y de códigos, siendo los dos últimos los más utilizados y sólidos hasta el momento. (Branderman, 2020)

4. Conclusiones

El contexto de hiperconexión en conjunto con el consumidor actual y las formas actuales de consumo han transformado la manera de pensar el diseño del packaging; para las nuevas generaciones, el packaging tiene que extender la experiencia de consumo y hacer que sea más placentera e interesante, además de pensar en los cuestionamientos propios de la generación Z, también debe tener en cuenta cuestionamientos que tal vez hace 20 años no eran una preocupación social, cómo la sustentabilidad y la producción orgánica.

La incorporación de la narrativa transmedia al diseño del packaging diluye los límites del mismo, expandiendo sus posibilidades y transformando el concepto de packaging tradicional en una nueva noción que hemos denominado «packaging expandido». El término «packaging expandido» se refiere a un enfoque de diseño de packaging que va más allá de la función tradicional de contener y proteger un producto, sino que busca proporcionar una experiencia más integral y valiosa para el consumidor. Ya no hablamos sólo del packaging en sí mismo, ahora también hablamos de su capacidad para ampliar su historia a través de otros canales.

El caso seleccionado para el planteo de este trabajo, reúne todos los conceptos desarrollados anteriormente, ya que propone lograr una conexión entre el consumidor y la marca a partir del

12 Especialista en packaging y Director Creativo de *Tridimage*.

13 Emprendedor argentino, CEO y co-fundador de *CamOnApp,* empresa de realidad aumentada.

diseño de un packaging que cuenta una historia más allá del producto físico. Se trata de un producto comercializado por la marca Las Quinas, la mermelada de tuna producida por mujeres campesinas de La Cañada, una localidad de la provincia de Santiago del Estero, Argentina.

Como conclusión del análisis del packaging observamos que los recursos y las elecciones de diseño de la etiqueta de Las Quinas combinan una estética visual atractiva con información organizada de manera efectiva, ofreciendo a los consumidores una experiencia interactiva para conocer más sobre el producto. Esto se comprueba en la encuesta realizada, ya que se observó que el diseño de la etiqueta, la información proporcionada y la impresión general son factores importantes que influyen en la decisión de compra de los consumidores. Además se destaca que un 65.7% de los consumidores encuestados manifiestan un interés significativo en obtener información adicional acerca de los productos que adquieren. Para buscar esta información, el 60,7% de ellos recurren a las redes sociales, el 45% a las páginas web de los productos que desean comprar y el 33,6% utilizan los códigos QR que a menudo se encuentran en el envase del producto.

La presencia de la marca Las Quinas en las redes sociales proporciona a la empresa una plataforma efectiva para comunicarse con sus clientes, compartir su historia y productos, y fomentar la interacción y participación activa de la audiencia, lo que genera una relación de retroalimentación entre los usuarios y la marca.

La historia que cuenta el packaging de la mermelada, es una historia única. Su propósito va más allá de conquistar paladares, porque también considera el cuidado del medio ambiente y en el desarrollo social de comunidades desfavorecidas. Las Quinas se propuso rescatar los «sabores olvidados» de las tierras de Santiago del Estero, contribuyendo a la preservación de una tradición ancestral. A partir de la cual es posible brindarle sustento para la comunidad de las Mujeres de La Cañada, un grupo de mujeres que se encontraban en una situación vulnerable. Por otro lado, generan conciencia sobre la importancia del cuidado del medio ambiente, utilizando energía solar y reciclado de agua en el proceso de producción de la mermelada.

Podemos decir que el proyecto de Las Quinas no es un producto más de la industria alimentaria ya que tiene un triple impacto: económico, social y medioambiental en la región. El relato de esta historia inicia en el diseño del packaging que utiliza la marca con el objetivo de lograr un packaging que le interese al público consumidor. Utiliza etiquetas con un impacto visual que

permite acceder a una experiencia virtual para conocer la historia del producto y el impacto social de la marca incorporando a su packaging etiquetas con tecnología NFC, al escanearlas las personas pueden descubrir los secretos detrás de cada frasco de mermelada. Esto construye una estrategia de comunicación multidimensional, se emplean recursos como el *storytelling* para aumentar el impacto, la transparencia y el alcance del proyecto, su historia se va ampliando a través de distintos medios, comenzando por la etiqueta de la mermelada, la cual funciona como un portal de acceso a los distintos medios digitales donde se expanden los límites de la narrativa del packaging.

Bibliografía

ANZURES, F. (2013) *El consumidor es el medio*. Consulta: 24 de septiembre de 2023. Recuperado de: https://drive.google.com/file/d/1lSxHdQ3eGkvxydm_RBVyhdq7lAReeOK3/view?usp=sharing

BAUDRILLARD, J. (2009) *La sociedad de consumo*. Consulta: 13 de septiembre de 2023. Recuperado de: https://auladefilosofia.net/2009/12/07/jean-baudrillard-la-sociedad-de-consumo/#:~:text=La%20sociedad%20de%20consumo%20es,totalitario%20productor%20de%20diferencias%20sociales

BAUMAN, Z. (1999) *Modernidad líquida.* Fondo de Cultura Económica.

BRANDERMAN. (2020) *Damián Alcalá | Realidad Aumentada aplicada al Packaging | E05.* Consulta: 20 de octubre de 2023. Disponible en: https://open.spotify.com/episode/5OEOhnR4QYMYX1Xl1dmxm4?si=8HN3fQljQgaIwRfPNPW-Yg

CACE (2023) *Estadísticas de Comercio Electrónico.* Consulta: 22 de septiembre de 2023. Recuperado de: https://cace.org.ar/estadisticas/

CASTELLS, M. (2002) *La dimensión cultural de internet.* Consulta: 13 de septiembre de 2023. Recuperado de: https://www.uoc.edu/culturaxxi/esp/articles/castells0502/castells0502.html

CASTRILLÓN, A. (s.f.). *La realidad aumentada en el diseño editorial.* Consulta: 20 de octubre de 2023. Recuperado de: https://foroalfa.org/articulos/la-realidad-aumentada-en-el-diseno-editorial

COSTA, J. (2009) *Imagen corporativa en el siglo XX.* La Crujía, Buenos Aires. Consulta: 27 de septiembre de 2023. Recuperado de: https://drive.google.com/file/d/1l8WoiXDEWo3g8nH73kLQjTkvrJTG1rQb/view?usp=sharing

DUFRANC, G. (2015) *La comunicación del packaging.* Consulta: 20 de septiembre de 2023. Recuperado de: La comunicación del packaging | PDF

FISCHER, L. & ESPEJO, J. (2004) *Mercadotecnia.* Recuperado de: https://www.academia.edu/41601891/MERCADOTECNIA_Laura_Fischer_y_Jorge_Espejo

FRASCARA, J. (2000) *Diseño Gráfico para la gente.* Ediciones Infinito, Buenos Aires. Consulta: 14 de septiembre de 2023. Recuperado de: https://drive.google.com/file/d/1CbALAaFiLgJiZTX2Sb3u0E42MiL4F7hM/view?usp=sharing

GARCÍA, G. (2023) *Etiquetado inteligente en los empaques de alimentos.* Consulta: 27 de septiembre de 2023. Recuperado de: https://thefoodtech.com/maquinaria-para-envasado-y-procesamiento/etiquetado-inteligente-en-la-industria-alimentaria/

GORDO, D. (2013) *Procesos proyectuales conducentes a resultados integrales y apropiables en el ámbito del diseño de packaging con materiales celulósicos.* Consulta: 16 de septiembre de 2023. Recuperado de:

https://es.scribd.com/document/170563705/Procesos-proyectuales-conducentes-a-resultados-integrales-y-apropiables-en-el-ambito-del-diseno-de-packaging-con-materiales-celulosicos

GLOSARIO SOCIAL EXPANDIDO. (27 de septiembre de 2015). *Definición «transmedia» Scolari.* Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=5O2Atq2PqZw

LAMARRE, G. (2018) *Storytelling como estrategia de comunicación.* Editorial Gustavo Gili. Barcelona. Consulta: 25 de octubre de 2023. Recuperado de https://drive.google.com/file/d/1C0FMzaftZVuiXHDq45oHmLmAZ898p3o0/view?usp=sharing

LIPOVETSKY, G. (2013a) *La sociedad del hiperconsumo.* Youtube. Consulta: 12 de septiembre de 2023. Recuperado de: GILLES LIPOVETSKY - La sociedad del hiperconsumo

LIPOVETSKY, G. (2013b) *La sociedad del hiperconsumo. ¿Somos más felices?*. Consulta: 12 de septiembre de 2023. Recuperado de: La sociedad del hiperconsumo: ¿somos más felices? - Escola Europea d'Humanitats

LÓPEZ, E. (1989) Packaging: la gráfica como producto. *tipoGráfica* (7) 24-28. Consulta: 25 de septiembre de 2023. Recuperado de: https://www.revistatipografica.com/category/revista/

LUCIA, P. (2013) *Código QR: digitalmente tradicional.* Consulta: 27 de septiembre de 2023. Recuperado de: https://foroalfa.org/articulos/codigo-qr-digitalmente-tradicional

LUPTON, E. (2017) *El diseño como storytelling*. Editorial Gustavo Gili, SL, Barcelona. Consulta: 20 de octubre de 2023. Recuperado de: https://drive.google.com/file/d/1ruOi62Yq8CzB2GPK1qkkHzEJmrX1LJ_U/view?usp=sharing

MARGOLIN, V. (2002) *Las políticas de lo artificial*. Editorial Designio, México. Consulta: 25 de septiembre de 2023. Recuperado de: https://drive.google.com/file/d/1gNd5hdNFoe8zlW6eUWsNwDFvmco9_yM5/view?usp=sharing

MENDIOLA GERMÁN, I. (2011) *Diseño sustentable y responsabilidad social*. Editorial Plaza y Valdés, México. Consulta: 27 de octubre de 2023 Recuperado de: https://drive.google.com/file/d/1fXTVz7Vki1VCQFh3XkpQ1e-LobUpYaZP/view?usp=sharing

MOLINERO, E. & CALVENTE, P. (2023a). *Narrativa* (Apunte de cátedra). Diseño y narrativa transmedia, Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata, La Plata, Argentina. Consulta: 27 de octubre de 2023. Recuperado de: http://transmediafda.com.ar/apuntes/narrativa.pdf

MOLINERO, E. & CALVENTE, P. (2023b). *Narrativa transmedia* (Apunte de cátedra). Diseño y narrativa transmedia, Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata, La Plata, Argentina. Consulta: 27 de octubre de 2023. Recuperado de: http://transmediafda.com.ar/apuntes/02narrativa-transmedia.pdf

MOLINERO, E. & CALVENTE, P. (2023c). *Usuario/prosumidor* (Apunte de cátedra). Diseño y narrativa transmedia, Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata, La Plata, Argentina. Consulta: 27 de octubre de 2023. Recuperado de: http://transmediafda.com.ar/apuntes/usuarios.pdf

KOTLER, P. (1998). *El comportamiento del consumidor.* Consulta: 20 de septiembre de 2023. Recuperado de: el comportamiento del consumidor V3

PIERINI, A & MUGLIA, A. (2015) *El packaging como exhibidor de personalidad*. Consulta: 27 de septiembre de 2023. Recuperado de: El packaging como exhibidor de personalidad - FOROALFA

PEÑA, C. & FUNES, J. (2015) *Hiperconectados.* Consulta: 14 de septiembre de 2023. Recuperado de: http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/48713

QUIÑONES, C. *Desnudando la mente del consumidor.* Paidós empresa. Consulta: 14 de septiembre de 2023. Recuperado de: https://drive.google.com/file/d/1lLXUCNBrpNaPLpseWpp9xxXETvzzIzUJ/view?usp=sharing

RODRÍGUEZ PÉREZ, V. (2015). *Los orígenes del Transmedia Storytelling. Las narrativas transmedia antes del siglo XX. Recuperado de: https://www.academia.edu/9110966/LOS_OR%C3%8DGENES_DEL_TRANSMEDIA_STORYTELLING_Las_narrativas_transmedia_antes_del_ siglo_XXI*

SANTARSIERO, H. (2011) *Tecnología y producción de Packaging*. Producción Gráfica Ediciones, Buenos Aires. Consulta: 19 de septiembre de 2023.

SCOLARI, C. (2013) *Narrativas Transmedia*. Consulta: 09 de septiembre de 2023. Recuperado de: https://www.academia.edu/44172421/Carlos_A_Scolari_Narrativas_Transmedia

SCHIFFMAN, L. & KANUK, L. (2010) *Comportamiento del consumidor*. Pearson educación, México. Consulta: 13 de septiembre de 2023. Recuperado de: https://www.academia.edu/6116556/Comportamiento_del_Consumidor_Schiffman_10a_Ed

SCHWAB, K. (2016) *The Fourth Industrial Revolution: what it means, how to respond.* En: World Economic Forum. Consulta: 13 de septiembre de 2023. Recuperado de: https://www.weforum.org/agenda/2016/01/the-fourth-industrial-revolution-what-it-means-and-how-to-respond/

SInCA (2023) *Encuesta Nacional de Consumos Culturales 2013/2023.* Consulta: 22 de septiembre de 2023. Recuperado de: https://www.argentina.gob.ar/sites/default/files/2023/05/encc2023_informe_preliminar.pdf

STALMAN, A. (2014) *Brand off on*. Editorial Grupo Planeta, Buenos Aires. Recuperado de: https://drive.google.com/file/d/1zDHVw8QNk7NRTWsQVjQV-8YfBiJ8YAio/view?usp=sharing

SOLOMON, M. (2008) *Comportamiento del consumidor*. Consulta: 19 de septiembre. Recuperado de:https://uachatec.com.mx/wp-content/uploads/2019/10/Comportamiento-del-consumidor-7ed-Michael-R.-Solomon.pdf

WILENSKY, A. (2006) *Marketing estratégico.* Temas Grupo Editorial, Buenos Aires. Consulta: 22 de septiembre de 2023.Recuperado de: https://drive.google.com/file/d/1dCd3QzyEeKfrMdI4oNx0NIPQtJNbAcSV/view?usp=sharing

ZALLA, R. (2020) *Revolución Industrial 4.0: ¿Hacia dónde vamos?*. Consulta: 13 de septiembre de 2023. Recuperado de: http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/103050

EL ÑANDUTI Y SUS SIGNIFICACIONES EN EL BARRIO ALEGRE

Martina Coronel Arribas - María Nazarena Mazzarini
Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Artes

Resumen

El siguiente trabajo surge de la experiencia realizada durante el año 2023 en Barrio Alegre. Esta experiencia se llevó adelante en el marco del Proyecto de Extensión Universitaria Construyendo Lazos Sociales. En el desarrollo del proyecto se realizó el taller de serigrafía, que tuvo como objetivo la producción de imágenes a partir de la reflexión sobre el tejido *Ñandutí*. Esta práctica artística originaria de Paraguay permitió establecer una reflexión sobre el territorio y contribuyó a repensar la forma y la imagen -propia, colectiva, heredada-. Potenciando nuevas reflexiones, indagando sobre la identidad platense, paraguaya, barrial. Tramas, texturas, ligaduras, ataduras, son todas metáforas que constituyen la producción de sentido.

En este sentido, las imágenes no se reducen únicamente a lo visible, son dispositivos complejos creadores de sentido de realidad (Soto Calderón, 2020). Por lo que el trabajo con imágenes puede contribuir al surgimiento de realidades otras. De este modo, se pensó el taller de serigrafía y arte impreso y la práctica del ñandutí -insertados en un territorio y una comunidad específicos- desde el diseño y los procesos proyectuales de la imagen.

Palabras clave

Arte situado, arte impreso, arte popular, territorio, Ñandutí.

Texto:

El siguiente trabajo surge de la experiencia realizada en el Barrio Alegre en el año 2023 en el marco del Proyecto de Extensión Universitaria Construyendo Lazos Sociales. A partir del mismo, se dictaron talleres transdisciplinarios de arte desde una perspectiva en Derechos Humanos. Mediante un proceso de elaboración colectiva y creación conjunta de imágenes, se buscó la reflexión sobre el territorio y la identidad propia y colectiva. La población de este barrio está constituida principalmente por migrantes de Paraguay, así como de provincias del Noreste Argentino (Formosa, Chaco, etc.). La gran mayoría desarrolla trabajos contratados e informales, principalmente construcción y limpieza de casas. En cuanto a las viviendas, estas, son precarias ediliciamente, con falta de servicios básicos. Los destinatarios del proyecto comparten un alto grado de vulnerabilidad social.

El proyecto de Extensión Universitaria Construyendo Lazos Sociales se viene desarrollando desde el año 2011 de manera ininterrumpida en la Convocatoria Ordinaria de la Universidad Nacional de La Plata. Desde el año 2020 forma parte del programa Educación para la inclusión de la UNLP. El mismo actúa como vehículo para la reafirmación y empoderamiento de los habitantes del Barrio Alegre.

A partir del Proyecto se aborda desde el arte las desigualdades sociales y económicas del área, las dificultades de arraigo y las urbanísticas. El arte opera en este contexto empoderando a los destinatarios directos: no sólo por el aprendizaje de un saber práctico específico, sino que el proceso de aprendizaje se convierte en una práctica de ejercicio democrático, centrada en el

diálogo respetuoso. Atendiendo a lo subjetivo. La participación de las personas en la vida cultural es una herramienta de gran importancia para reducir las disparidades, de manera que todos puedan disfrutar de los valores de su propia cultura dentro de una sociedad democrática. Uno de los objetivos del proyecto es la construcción conjunta de un sistema de significación metafórico - comunicacional que colabore con la compresión de la realidad, la construcción de la subjetividad, la reconstrucción de vínculos sociales, de Identidad y alfabetización jurídica (Mazzarini, 2023).

La Institución vinculante con el proyecto de Extensión Universitaria Construyendo Lazos Sociales es la Biblioteca Florecerán Mil Flores. Esta fue construida en colaboración con los vecinos del barrio, y gracias al subsidio otorgado por el Ministerio de Educación de la Nación de la convocatoria de proyectos de extensión universitaria y vinculación comunitaria "Universidad, Estado y Territorio" 2013 a ejecutarse en el 2014. El objetivo de la biblioteca fue poder generar un espacio físico donde nuclear las reuniones del barrio, así como la un lugar donde niñeces y adolescencias pudieran acceder a talleres de arte, charlas, ciclos de cine y otras actividades que los vincularan a la cultura en perspectiva de Derechos Humanos. Desde los inicios de la biblioteca, los proyectos artísticos realizados pretenden realizar mejoras en el espacio construido, aportando valor e identidad al mismo. Haciendo que los niños se puedan apropiar también del espacio, y puedan ver allí reflejado su esfuerzo.

En el año 2023 se llevaron a cabo talleres de arte (cerámica, serigrafía y arte impreso, proyecto mural). El taller de serigrafía y arte impreso tuvo como objetivo pensar en el proceso de producción de imágenes: cómo se producen y cómo se articulan en el marco de la identidad a partir de la reflexión sobre el tejido *ñandutí.* Paraguay es una nación multicultural con diversas expresiones culturales. Uno de los tejidos más representativos de su nación es el *ñandutí*. El término Ñanduti en lengua guaraní significa “blanco de araña”, “ñandu” (araña) y “tĩ (blanco o blancura), conocido popularmente también como “tela de araña”. Se trata de un encaje hecho con aguja e hilo que imita dechados alusivos a la fauna y flora del país (Instituto Paraguayo de Artesanía, 2022).

La cultura de un pueblo comprende las obras de sus artistas, así como las creaciones anónimas surgidas del alma popular, y el conjunto de valores que dan sentido a la vida (UNESCO, 1972). Estas expresiones son indispensables para la permanencia de una comunidad. En este proceso interactivo, los individuos y las comunidades dan expresión a la cultura de la humanidad, sin abandonar sus particularidades y sus fines. Teniendo en cuenta la individualidad y la alteridad de la cultura como creación y producto social.

El *ñandutí* aparece, entonces, como una práctica de gran importancia en la cultura popular paraguaya, atendiendo a códigos y funciones sociales propias. Ticio Escobar (2010) explica que estas producciones artísticas populares han sido negadas históricamente de su título de arte por no ajustarse a la autonomía característica del arte. El arte autónomo requiere la supremacía exclusiva de la función estética, no dando lugar a la cultura popular, donde esta función se entrelaza con funciones sociales. Las estéticas modernas se dedicaron a establecer una definición ahistórica, metafísica y universalista del arte. Plantearon así un modelo normativo y colonialista de la belleza. Una esencia invariable capaz de responder la pregunta sobre qué es el arte. García Canclini explica que, desde esta perspectiva, "Las obras son diferenciadas de los demás objetos de la vida social, se las considera parte del "mundo del espíritu" [...] ajenas a las condiciones de producción, difusión y consumo" (García Canclini, 1997, p.18). Hoy en día, dicha autonomía se vuelve insostenible. El arte se vuelve post-autónomo y extiende la creatividad estética a otros campos. Lo estético es un modo de relación entre la humanidad y los objetos. En este sentido, los vínculos establecidos dependerán según la cultura, los modos de producción y las clases sociales. En la posautonomía prevalece lo contextual por sobre lo objetual. La obra de arte, despojada de los fundamentos que validan su estatuto, busca dicha acreditación en la situacionalidad: en espacios y tiempos específicos.

La práctica artística *ñandutí* fue relegada por la historia del arte tradicional a una categoría de arte menor o de "manualidad", desestimando su potencia reflexiva y discursiva. Soto Calderón (2020) desmiente esta creencia: las imágenes no se reducen únicamente a lo visible, son

dispositivos complejos creadores de sentido de realidad. Hacen posible que ciertas realidades sean imaginadas. Y así como pueden "disciplinar nuestra mirada", también pueden volver visible lo invisible. De este modo, la producción y educación artística pueden contribuir a la aparición de otras realidades mediante el trabajo con las imágenes. El conocimiento artístico construye un cuerpo de contenidos políticos y simbólicos cargados de significado. Es vital pensar el arte desde el territorio en que se produce, inmerso en un proceso social e histórico particular. El arte no solo está condicionado por lo social, también construye lo social, contribuye a modelarlo, a configurarlo, hace sociedad. Este pensar debe ser un pensar crítico y situado, desde una vinculación colectiva.

En este sentido, se pensó el taller de serigrafía y arte impreso y la práctica del *ñandutí* -insertados en un territorio y una comunidad- desde el diseño y los procesos proyectuales de la imagen. Tramas, texturas, ligaduras, ataduras, son todas metáforas que constituyen la producción de sentido: nos ayudan a la construcción metafórica-comunicacional de la obra y de nuestro mundo interno. Así, se planificaron y realizaron dos encuentros en la biblioteca del barrio. En estas jornadas los niños compartieron historias personales en relación a Paraguay. Comentaron de hermanos que han viajado, o familiares que todavía viven allí. También se discutió sobre la lengua guaraní. Al nombrar el idioma, comenzaron a mencionar palabras que conocían. Y si bien la mayoría de ellos no hablaba la lengua, expresaron que en sus casas los mayores solían hablarla.

Fotografía realizada por Martina Coronel Arribas. Trabajos del Taller de Serigrafía y Arte Impreso.

La actividad propuso, a partir de la utilización de sellos y témpera, reflexionar sobre la forma y la imagen (propia, colectiva, heredada). Trabajamos mediante la variación de signos, identificando patrones, formas, direcciones. Potenciando nuevas reflexiones, indagando sobre la identidad platense, paraguaya, barrial. Realizando una práctica situada, produciendo sentidos propios junto a la construcción de valores sociales y políticos.

Fotografía realizada por Martina Coronel Arribas. Primer encuentro en el taller.

Luego de ambos encuentros, comenzó la preparación para la actividad de cierre. La misma consistió en una jornada de estampado de bolsas de tela con la técnica de serigrafía. Para ello, se relevaron las imágenes producidas y se compuso una imagen que diera cuenta de la actividad del taller. Esta fue trasladada a un shablon, para permitir su reproducción. Por otro lado, la fecha elegida para la acción fue el 8 de diciembre. Este día es muy significativo para el barrio: se celebra el día de La Virgen de Caacupé, Santa Patrona del Paraguay. A su vez, las integrantes del taller de danza paraguaya realizan su muestra final con los trajes confeccionados por ellas durante todo el año.

Para la festividad, toda la comunidad se reúne en la plaza y celebran una misa. El evento es de gran importancia, ya que surge como espacio de reconstrucción de la memoria colectiva y de intercambio cultural. Es un día donde todos se congregan, dejando las diferencias de lado.

En relación al imaginario simbólico del barrio, es interesante analizar lo sucedido con la experiencia mural. El mural buscaba una construcción identitaria pensada desde las particularidades del territorio. Surgido de una necesidad de la comunidad, fue pensado desde un primer momento para ser pintado en la plaza del barrio por su condición de espacio común y compartido. Allí se celebran festividades y actividades recreativas, es un lugar de ocio y encuentro. De este modo, se buscó que el mismo atienda a las demandas materiales y simbólicas, respetando las cualidades del barrio. Se tomaron dibujos de casas realizados anteriormente por lxs niñxs en la biblioteca. Esta decisión estuvo vinculada a la identificación de la comunidad con el mural, así como también a la inclusión de la reflexión de lxs niñxs sobre su propio barrio. A su vez, a pedido de los vecinos, se integró al diseño la Virgen de Caacupé como cuidadora del barrio.

Fotografía realizada por Martina Coronel Arribas. Mural realizado en la plaza del Barrio Alegre.

Este aporte resulta significativo ya que da cuenta de las formas de percepción y representación del mundo interno del Barrio Alegre. Las imágenes, como dispositivos creadores de sentido de realidad, abren una posibilidad para la aparición de nuevos modos de pensar. El poder de las imágenes radica "en su fuerza de re-presentar -es decir, mostrar algo nuevo-" (Arfuch, 2009, p.19). Nos permiten ver el mundo de otra manera. Es vital pensar las prácticas artísticas desde el territorio, inmersas en un proceso social e histórico particulares. Abordando desde el arte las desigualdades sociales y económicas del área, las dificultades de arraigo y las carencias urbanísticas. En búsqueda del empoderamiento de los sujetos, en un proceso de aprendizaje democrático y respetuoso.

Bibliografía:

- Soto Calderón, Andrea. La performatividad de las imágenes. Santiago de Chile: Metales Pesados, 2020.

- "Artesanías del Paraguay - Guía de bolsillo Mborayhu porã - La trama que une a los pueblos" Asunción, Instituto Paraguayo de Artesanía, 2022.

-Mazzarini Maria Nazarena, Construyendo Lazos Sociales, 2023. La Plata, Argentina.

http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/162195

- Convención para la protección del patrimonio mundial, cultural y natural. UNESCO, París, 1972.

- Ticio Escobar, "Los desafíos del museo: el caso del Museo del Barro en Paraguay", en: Américo Castilla (comp.), El museo en escena. Política y cultura en América Latina. 2010.

- Néstor García Canclini, Arte popular y sociedad en América Latina. Teorías estéticas y ensayos de transformación, México D.F., Grijalbo, 1977. Cap. I, "Objeto y método de la estética".

- Patrick Vauday, La invención de lo visible, Buenos Aires, Letranómada, 2009.

- Leonor Arfuch, "Ver el mundo con otros ojos. Poderes y paradojas de la imagen en la sociedad global", en: Leonor Arfuch y Verónica Devalle (comps.). Visualidades sin fin. Imagen y diseño en la sociedad global, Buenos Aires, Prometeo, 2009.

- Duarte, F. S. (2023). Protección Internacional del Ñanduti y el Ao'poi. Joyas de la Moda. Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación, (181).

- Alarcón, M. R., Insaurralde, S. G., & Simón, C. G. (2018). Ñandutí gramatical. Metáforas, redes y figuras en el español de uso en Misiones.

EN LA VUELTA AL NIDO NO HAY COMPADRITOS

Juan de la Cruz - Pablo Ceccarelli
Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Artes

Resumen

La vuelta al nido (Torres Ríos, 1938) aparece como una película huérfana de su tiempo, recuperada tardíamente por la generación del 60. Sin embargo, una revisión del contexto en que fue realizado y del desarrollo de la carrera de su autor da cuenta de las múltiples influencias que el film recoge y encauza en su forma. A partir de un análisis comparativo con un ejemplo del cine alemán de la década de 1920 y del contexto de consolidación del cine clásico argentino, este trabajo ubica la película de Torres Ríos como parte integral del entramado que hace a la tradición del cine argentino.

Palabras clave

Leopoldo Torres Ríos, La vuelta al nido, cine argentino, tango, kammerspielfilm.

En 2023, la cátedra de Historia del Cine y las Artes Audiovisuales 1 (FDA-UNLP) propuso, como trabajo final de la materia, la vinculación de un film perteneciente a los inicios del cine sonoro en Argentina con alguno de los temas trabajados a lo largo del año. A partir del visionado de *La vuelta al nido* (Leopoldo Torres Ríos, 1938), los integrantes de grupo[1] caracterizamos el contexto socio-cultural y político en que la película fue realizada, y abordamos una lectura sobre la producción cinematográfica del período en Argentina y sobre aspectos del lenguaje puestos en juego en el film, atentos a la metodología empleada en la materia para este tipo de análisis. A partir de la identificación de los temas tratados y los recursos de lenguaje utilizados por Torres Ríos en *La vuelta al nido*, encontramos una relación estrecha con los *kammerspielfilm* alemanes de la década de 1920, principalmente en el uso expresivo de la cámara para exteriorizar la psicología de los personajes en películas de carácter intimista. En la búsqueda por complementar el análisis, la investigación sobre la carrera de Leopoldo Torres Ríos echó luz sobre su trabajo como montajista para *adaptar* películas europeas al ritmo del cine norteamericano y, por lo tanto, sobre su íntimo conocimiento acerca del lenguaje cinematográfico alemán. Este dato, que a priori podría parecer una mera curiosidad biográfica, nos llama a prestar atención sobre el contexto en que Torres Ríos se desarrolló como cineasta y su importancia para esbozar el trazado de una tradición, donde *La vuelta al nido* aparece como posible nexo entre las experimentaciones con el lenguaje en el cine europeo de inicios del siglo XX, la búsqueda de una cinematografía nacional influenciada por la figura de José Agustín Ferreyra y la proyección hacia el denominado *nuevo cine argentino* de la década del 60.

Para comenzar, plantearemos a grandes rasgos algunas características del contexto sociopolítico que serán de utilidad para enmarcar el desarrollo incipiente de la industria cinematográfica que propició la carrera de Torres Ríos. Durante las primeras décadas del siglo XX, la llegada del radicalismo al gobierno significó un quiebre con las políticas de la precedente oligarquía, que beneficiaban a las elites nacionales en desmedro de la mayoría de la población, y permitió

1 El grupo de la primera instancia de trabajo mencionada estuvo conformado por Juan de la Cruz, Joaquín Esponda, Mora Maldonado, Santiago Pucacco y Melany Soto.

encaminar la economía hacia una redistribución de los recursos en favor de clases medias intelectuales y sectores postergados integrados por obreros, inmigrantes e hijos de inmigrantes, mediante la intervención del Estado en las esferas económicas hasta entonces dominadas por intereses extranjeros, como la nacionalización del petróleo a través de la creación de YPF. La resistencia del establishment ante el avance del gobierno radical desencadenó el golpe de estado que inició la llamada *década infame* a partir de 1930, que impulsaría una restauración neoconservadora para recuperar los vínculos económicos de las elites locales con las potencias coloniales. Aun así, la crisis del 29 en Estados Unidos llevó a las potencias mundiales a tomar medidas económicas proteccionistas y bregar por su autoabastecimiento, lo cual motivó a Argentina a iniciar un lento proceso de industrialización por sustitución de importaciones. Esto devino en un movimiento migratorio interno hacia Buenos Aires, a partir del crecimiento del sector obrero industrial. La concentración demográfica en la ciudad tuvo su correlato en el imaginario del cine argentino, cuyos temas se volcaron al ámbito urbano y a reflejar las tensiones de clase allí presentes.

Por otra parte, si bien EE. UU. se consolidó en la década de 1930 como principal exponente de la cinematografía mundial, la llegada del cine sonoro comprometió durante algunos años la hegemonía internacional del cine norteamericano, tal como señala Fernando Martín Peña (2012). Los fallidos intentos de doblaje y las poco aceptadas versiones en castellano de películas norteamericanas importantes jugaron a favor del desarrollo de la industria cinematográfica argentina. En aquellos años, se fundaron grandes y medianas productoras locales, como Argentina Sono Film, Lumiton, SIDE o E.F.A., que aprovecharon la coyuntura para impulsar el despliegue de la cinematografía nacional, que creció en cantidad de producciones y consolidó el éxito del cine argentino en América Latina. Así, la llegada del cine sonoro despertó el interés por ver a las grandes figuras del tango y del teatro de revista en pantalla. La potencia que ofrecían estos géneros al crecimiento del cine como espectáculo popular se corroboró en la recepción entusiasta de *Tango!* (Moglia Barth, 1933) y *Los tres berretines* (Susini, 1933), los dos primeros largometrajes argentinos en utilizar sonido óptico[2], estrenados casi simultáneamente y estrechamente vinculados a los géneros mencionados. El fenómeno que comprendió este doble estreno y la rapidez de algunas productoras para aprovechar el impulso comercial del momento acabaron de cristalizar la expresión de un cine nacional, aquel al que José Ferreyra se anticipó con sus films silentes y al augurar que con el arribo del sonoro el cine argentino se establecería como «un cine modesto, pero nuestro» (Ferreyra en Peña, 2012, p. 53). Fue así que la cinematografía argentina, impulsada por los nuevos hábitos de consumo de la clase media, se abocó al abordaje de escenarios urbanos propios de personajes tangueros, de los arrabales, y la búsqueda de identificación del público con los personajes, lo cual desembocó en representaciones costumbristas, logradas mediante el naturalismo fotográfico y la mímesis con los modos de hablar de los argentinos.

En este contexto, en la búsqueda por el naturalismo y las consecuencias a nivel de lenguaje que provocó el afianzamiento del cine sonoro (como el empleo de planos predominantemente estáticos), *La vuelta al nido* se destaca como una *rara avis* entre las producciones nacionales de la década del 30. Se trata de un melodrama intimista en el que Enrique Núñez, un oficinista y padre de familia interpretado por José Gola, recibe en su trabajo una carta anónima que le avisa que su esposa le es infiel, lo cual desata el conflicto interno del protagonista frente a la incapacidad de comunicarse con ella. Sin embargo, la carta llega promediando la media hora de película. La primera parte recorre la intimidad de la familia de Núñez y sugiere los recursos estilísticos que se desenvuelven con soltura en la segunda mitad del film. La primera secuencia muestra un registro

2 El sonido óptico fue el sistema más estable y adecuado para la distribución de las películas. Sin embargo, en Argentina, como en todo el mundo, hubo antecedentes de cine sonoro el período silente, experimentando con otros sistemas de sincronización, generalmente en cortometrajes que incluían segmentos cantados. Cabe mencionar el carácter pionero de *Muñequita Porteña* (Ferreyra, 1931), primer largometraje completamente hablado del cine argentino, cuya banda sonora se perdió debido a la volatilidad del soporte en que fue grabada.

semi-documental de animales en el zoológico alternado con planos contrapicados del cielo y otro tanto del protagonista recorriendo el parque con su familia. Inmediatamente, la película se sitúa dentro de la casa con un plano de una jirafa de juguete y un paneo hasta la esposa de Nuñez, interpretada por Amelia Bence, preparando a su hija para dormir. Como señala Ramiro Sonzini (2023) «Esa impresión de ir y venir de una cosa a otra, de cambiar sorpresivamente el foco de atención, casi de distracción calculada, es una de las características centrales del estilo narrativo y formal de Torres Ríos» (p. 66). Así, el juego de saltar entre la realidad -los animales del zoológico- y la fantasía inmersa en lo cotidiano -el animal de juguete- opera como un motivo que se profundiza a medida que el desmoronamiento psicológico de Núñez avanza, mientras que Torres Ríos «acopla la puesta en escena a las emociones del protagonista para conquistar una subjetivación total del punto de vista» (Sonzini, 2023, p. 67).

La exploración de Torres Ríos sobre la intimidad de los personajes lo lleva a detener la narración sobre detalles que hacen al comportamiento y la conducta de aquellos y valorizar los *tiempos muertos* para construir un tiempo psicológico, a contramano del ritmo impuesto por los films norteamericanos de la época, del cual este realizador renegaba por contradecir el ritmo natural de la vida cotidiana, según señala Couselo (1974). No es casual señalar, como se mencionó al principio, que antes de convertirse en director, uno de sus trabajos para la distribuidora Terra consistía en montar películas europeas para aligerarlas y acercarlas al ritmo propio del cine norteamericano. En esa labor, el realizador tomó contacto con buena parte del cine alemán de la década de 1920, en el que se encontraban los kammerspielfilms, películas intimistas que se centraban en la psicología de los personajes y exploraban el lenguaje cinematográfico para expresar emociones desde la cámara.

En *Der Letzte Mann* (Murnau, 1924), destacado film de esta corriente, el recepcionista de un hotel lujoso se vanagloria del estatus social que le confiere el traje que usa para ejercer su labor, hasta que pierde su puesto y es enviado a limpiar baños, ante lo cual intenta recuperar el uniforme para mantener su imagen frente a los demás. La película, al igual que *La vuelta al nido*, explora la representación cinematográfica de la psiquis de un personaje que pierde la estabilidad de su cotidianidad y se ve profundamente afectado por ello. Murnau decide independizar a la cámara de las acciones del personaje, y los movimientos obedecen a un uso expresivo. Allí se emplea la llamada *cámara desencadenada*, mediante la cual un movimiento en círculos representa la embriaguez del personaje encarnado por Emil Jannings. Antes, cuando el protagonista roba el traje que le quitaron, se detiene en silencio para ver si corre peligro. Al detenerse, la cámara avanza antes que él, muestra a unos guardias dormidos y recién ahí el personaje cruza el cuadro corriendo. Ese gesto en el movimiento de cámara como seguimiento virtual de la mirada es el eje en *La vuelta al nido* que da paso a las fantasías de Enrique Núñez. En la dinámica hogareña inicial que denota un matrimonio desgastado, el protagonista levanta la mirada y un movimiento de cámara se dirige a un cuadro de la pareja recién casada, lo cual puntúa el inicio de un flashback de los primeros años de Nuñez y su esposa juntos. Del mismo modo, en el momento de mayor tensión de la película, Enrique Núñez porta un arma y espía a su familia en un parque. Un tilt up deja atrás al protagonista y recorre el árbol que lo oculta para dar pie a un falso flashforward que presenta el futuro trágico del protagonista tras haber asesinado a su esposa. Con la misma soltura, un tilt down sobre el mismo árbol cierra aquella secuencia y vuelve al rostro del protagonista, que baja la cabeza y la cámara sigue el recorrido de la mirada hacia la mano hasta mostrar cómo sostiene el arma y la guarda en su bolsillo.

La mirada tiene un peso fundamental en ambos films. En el primer caso, Núñez entra a su habitación consternado por la noticia de la posible infidelidad y su mirada dota de un carácter dramático al vestido que hay sobre la cama y el perfume sobre el tocador, ambos objetos alternados por paneos entre ellos y el personaje principal observándolos. Por su parte, el empleado interpretado por Jannings mira desesperado hacia fuera de cuadro una vez que le quitaron su símbolo de estatus. El contraplano es un travelling in hacia el traje antes de que el protagonista se abalance sobre él.

Hay similitudes también en el modo de representar las fantasías o las alteraciones en la percepción de los personajes. Der Letzte Mann se sirve de la superposición y el fundido para adentrarse en el sueño etílico del personaje. Sobre un primer plano del protagonista ebrio, se superpone y funde poco a poco hacia un plano general de una puerta giratoria gigante por la que él mismo sale con su vestimenta de recepcionista, dando inicio a una secuencia onírica. En *La vuelta al nido*, Enrique Nuñez fantasea con su esposa en la habitación, que se materializa mediante un fundido y lleva puesto el mismo vestido que en el plano anterior se encontraba tendido sobre la cama. Asimismo, la perturbación de los personajes de ambas películas se representa por medio de desenfoques. Mientras que en el film alemán los planos desenfocados representan subjetivas o imágenes ensoñadas del personaje principal durante su estado de embriaguez, en el de Torres Ríos el último primerísimo primer plano de José Gola, durante el clímax, se sostiene largamente fuera de foco y acentúa la tensión contenida por el protagonista.

Otro elemento que se emplea de manera expresiva es la iluminación. La escena inicial de Der Letzte Mann presenta el hall del hotel completamente iluminado y el protagonista se muestra alegre en su trabajo. La escena previa al epílogo, en contraposición, presenta al antes recepcionista completamente derrotado y en penumbras que se dirige a su silla dentro del baño, apenas iluminado por una luz exterior y por la linterna del guardia nocturno. Ese mismo contraste se presenta en *La vuelta al nido* en la interacción entre Núñez y su hijo. Al inicio de la película, el niño pide a su padre que imite a un mono, y él responde alegre al pedido, con su rostro expuesto a una luz que permite ver la mueca burlona. Más adelante, cuando el hombre se encuentra perseguido por la duda, la habitación de los niños está oscura, y ante el pedido reiterado de su hijo responde con desgano, iluminado por un contraluz que acentúa la penumbra sobre su rostro. También está presente la influencia expresionista en el uso de luces duras y claroscuros con sombras marcadas en secuencias de ambas películas, como la escena en que el empleado, de noche, roba el traje del hotel en el que permanecen las luces apagadas y el espacio se ilumina tenue y a contraluz desde los ventanales o, por su parte, el falso flashforward en el que Enrique Núñez va preso y sube junto a un policía una escalera en cuya pared se proyecta su sombra lúgubre.

Aún cuando *La vuelta al nido* parece recurrir a recursos y a un estilo narrativo propios del cine europeo de los años 20, no deja de inscribirse en una tradición del cine argentino. Vale señalar, en principio, la demostrada preocupación de Torres Ríos por la consolidación de un cine nacional al ser uno de los primeros en ensayar un enfoque crítico sobre los primeros años del cine argentino en su *Historia ligera del cine argentino* (Torres Ríos, [1922] 2023), y por haber defendido públicamente las películas que le interesaban contra cronistas detractores de las producciones locales. Luego, la figura de José Ferreyra, exponente de la consolidación del cine argentino como tal, tuvo mucho peso en la formación del director, quien llegó a decir: «Admito que, en mis comienzos, mis mentores fueron todo el cine que tenía visto y el negro Ferreyra» (Torres Ríos en Couselo, 1974, p. 25). Incluso en las palabras de Ferreyra se adivina un antecedente de *La vuelta al nido* cuando comenta: «Yo no creo que las películas triunfen por sus argumentos. El film de mañana será absolutamente psicológico» (Ferreyra en Couselo, 1974, p. 34). Por otra parte, en el propio film en cuestión se encuentran elementos temáticos que remiten al tango, uno de los géneros populares que configuraron el cine clásico argentino. Los celos que enferman al protagonista incapaz de comunicarse con su esposa para aclarar la situación, la nostalgia por un tiempo pasado (presente en el flashback de los inicios del matrimonio) o el destino fatal ante un padecimiento (como muestra el falso flashforward), son elementos que resuenan en el cancionero popular del tango. El mismo Torres Ríos escribió algunas letras de tango en su camino hacia la realización, donde ya se podía entrever la exploración de personajes introvertidos, perdidos en ensoñaciones, como la *Solterona* para quien «*El espejo es torturante / Y te muestra a toda hora / Las arrugas destructoras / De tu pálido semblante. / Y también en su cristal / Se te aparece el soñado, / Como un caballero alado / De una leyenda oriental*» (Hermano Tango, s. f.).

La película de Torres Ríos no causó revuelo en su tiempo, pese al apoyo de unos pocos cronistas entusiastas, en tanto suponía un tratamiento elusivo de una narratividad fuerte, con un ritmo algo vago, en cuyo final casi ingenuo la trama se diluía como artificio de un juego formal. Aun así, supo traficar inteligentemente recursos del lenguaje cinematográfico desarrollados en el cine alemán, que por su oficio le era tan cercano, y valerse de ellos para inscribirse en la tradición en ciernes de un cine nacional apoyado en géneros de raigambre popular. Esa tradición fue recogida algunos años más tarde, con el interés que todo lo hasta aquí señalado supone, por el grupo de cineastas que alrededor de la década de 1960 configuró la modernidad del cine nacional, con Leopoldo Torre Nilsson, hijo de Torres Ríos, como exponente. Es así que la singular universalidad que *La vuelta al nido* consigue en el uso expresivo del lenguaje cinematográfico, la coloca como pieza que pivotea entre un clasicismo nacional y una modernidad tanguera.

Referencias

Couselo, J. M. (1974). *Leopoldo Torres Ríos: el cine del sentimiento*. Corregidor.

Ferreyra, J. A. (Director). (1931). *Muñequita porteña* [Película]. Patagonia Films.

Hermano Tango. (s. f.). *Solterona*. http://www.hermanotango.com.ar/Letras%20301016/SOLTERONA.htm

Moglia Barth, L. (Director). (1933). *Tango!* [Película]. Argentina Sono Film.

Murnau, F. W. (Director). (1924). *Der Letzte Mann* [Película]. U.F.A.

Peña, F. M. (2012). *Cien años de cine argentino*. Editorial Biblos.

Sonzini, R. (2023). El rey de la B. Sobre Leopoldo Torres Ríos. *La vida útil,* (6), 65-77.

Susini, E. T. (Director). (1933). *Los tres berretines* [Película]. Lumiton.

Torres Ríos, L. (Director). (1938). *La vuelta al nido* [Película]. Establecimientos Filmadores Argentinos.

Torres Ríos, L. [1922] (2023). Historia ligera del cine argentino. *La vida útil,* (6), 16-23.

DE UNA PLAZA DE BUENOS AIRES AL MUNDO Y A LA MASIVIDAD DE YOUTUBE Y SPOTIFY. TRANSICIONES DEL FREESTYLE AL TRAP A TRAVÉS DE LA PRODUCCIÓN MUSICAL

Nicolás Lingeri - Daniel Duarte Loza - María Gabriela de la Cruz

Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Artes

Resumen

A través de un análisis de diversas fuentes y acontecimientos, este trabajo propone encontrar parámetros comunes entre la presencialidad y la virtualidad en los géneros musicales urbanos como el *freestyle* y el trap en Argentina, así, llega a expresar a estos géneros como un movimiento de hibridación entre las manifestaciones culturales que acontecían en la plaza y su consumo y difusión mediante los medios digitales.

De este modo, se plantea a estos géneros musicales, como un arte construido a partir de la convivencia armónica entre una aptitud vital y humana, y un aprovechamiento de los recursos que nos brinda nuestro contexto de producción.

Palabras clave

Freestyle, trap, Argentina, producción musical, medios digitales.

Introducción

Corría el año 2012 cuando el joven Alejo Acosta (YSY A) viajaba junto a sus amigos a competir al Halabalusa, evento de *freestyle* que acontecía en Claypole, Buenos Aires. Si bien en la competencia no les fue bien, ésta inspiró a Alejo a crear un movimiento similar en el parque Rivadavia, ubicado en Caballito, su barrio. Fue así que nació el Quinto Escalón, lugar que se convertiría posteriormente en la cúspide del movimiento del *freestyle* de todo el país (y la región). La primera convocatoria, realizada el 11 de marzo de ese año, fue humilde. Difundida a través de un evento de Facebook, logró convocar a aproximadamente 20 personas[1]. A pesar de la baja convocatoria, el evento siguió realizándose, aumentando su nivel y su popularidad con cada fecha, de las que hay pocos registros y de muy baja calidad. Es aquí donde entra a la gestión del evento una pieza que resultará clave para el desarrollo del mismo, el rapero Muphasa. Con su ingreso, para Julio de ese año, "ya era común ver competir a los mejores de la ciudad de Buenos Aires"[2]. Así llegamos a 2015, donde la situación comenzaría a cambiar y "empezaría una de las mayores revoluciones en la historia de la cultura joven en Argentina. Comenzó a verse la punta de un iceberg de dimensiones inmensas"[3]. Las reproducciones que tenían los videos del canal de YouTube del Quinto Escalón pasarían de su promedio habitual (30.000) a un promedio por

1 Información extraída del documental "La verdad del quinto escalón. La historia de YSY A" (Hagamos tendencia, 2021).

2 Información extraída del documental "EL QUINTO ESCALÓN: LA HISTORIA. Capítulo 1 — El inicio" (Juancín, 2019).

3 Información extraída del documental "EL QUINTO ESCALÓN: LA HISTORIA. Capítulo 3 — Reyes de Buenos Aires" (Juancín, 2019).

encima de las 100.000 reproducciones, lo que significaba la presencia de un flujo importante de jóvenes de todo el país que no asistían a las batallas pero las visualizaban por internet. Éste sería el punto de inicio de todo un movimiento de hibridación entre las manifestaciones culturales que acontecían en la plaza y su consumo y difusión mediante los medios digitales.

Foto de El Quinto Escalón (CC BY-SA 4.0. / Autor: Juancín)

¿Pero cómo se relaciona esto con el trap y la escena urbana? Es justamente en esas plazas, llenas de adolescentes y pre adolescentes poniendo el cuerpo y la voz en cada batalla, donde comienza a gestarse el movimiento que posteriormente se consolidaba como la escena de la música urbana argentina, representada por el trap. Si hablamos de los mayores exponentes y pioneros del género (Duki, Khea, YSY A, Wos, Neo Pistea, Lit Killah, Trueno, Paulo Londra, C.R.O, entre otros) no podemos pasar por alto que todos ellos tuvieron su paso por las competencias realizadas en El Quinto Escalón. Esto nos da una clara referencia de dos caminos que están (o al menos estuvieron en su momento) íntimamente imbricados, por lo que no podemos prescindir de realizar un análisis de uno para llegar al otro.

Estado de la cuestión

Cuando hablamos de *freestyle*, hacemos referencia a un fenómeno que surge en los años 60 en el barrio de Bronx (NY) como subgénero del *Hip-Hop* (Doeyo, 2018, p. 3). El autor hace referencia a los 4 elementos que conforman al *hip hop* como manifestación cultural, categorización que realizó por primera vez el rapero KRS-One, considerado por la comunidad *hip hop* como la representación de la "esencia *MC*", el guardián de la cultura *hip hop*, quien actualmente se dedica a dar conferencias y publicar libros acerca de la misma. Dentro de estos 4 elementos que menciona Doeyo, podemos encontrar al *DJ* (*Disc Jockey*), al *MC* (*Master of Ceremonies*), el *breakdance* y el *graffiti*.

Como podemos ver, los diferentes canales de expresión que encuentra el *hip hop* atraviesan diversos lenguajes artísticos, pasando por la música, las artes visuales, la danza, la literatura y el teatro.

En principio, el elemento en el que nos detendremos -y que nos interesa abordar en este apartado- es el del estudio del hacer específico del *MC*. Nos proponemos, entonces, estudiar aquí, la poética de quien es identificado, así, con la sigla que se utiliza, habitualmente, para hacer alusión al -mayormente conocido como "rapero"- *Master of Ceremonies* (Maestro de Ceremonias) que es quien rapea, es decir: quien elabora las letras o líricas en el rap. Estas letras pueden ser escritas, o improvisadas (*freestyle*).

El *freestyle* consiste en enunciar palabras con soltura y fluidez ("soltar palabras") que conformen rimas sobre una base rítmica (*beat*) de manera espontánea, tal como un solo de jazz, conjugando en estas improvisaciones la canción y el discurso en partes iguales (Doeyo, 2018, p. 4).

El escenario del *freestyle* por excelencia es el de las -denominadas en el ámbito específico como- "batallas de gallos". Las "batallas" son eventos característicos de la cultura *hip hop*, en las que los improvisadores se "enfrentan" entre sí, para contraponer su hacer en el *freestyle* exhibiendo, de esta manera, a la comunidad sus cualidades artísticas a través de rimas y métricas que se proponen, además de un fin estético, desarticular al rival, con un balance justo entre argumentos (lírica) ritmo y timbre (música).

Estas "batallas" generalmente se organizan de manera independiente, en lugares públicos tales como plazas o parques, habitualmente, en forma espontánea.

Existen diversas modalidades y variantes en la competencia:

-Por cantidad de integrantes de cada "equipo" (1 versus 1, 2vs2, 3vs3, 4vs4).

-Por cantidad de compases en los que el MC desarrolla su rima (x12, x4, minuto libre).

-Por temáticas.

Sin embargo, lo que no varía es la presencia de un jurado, que evalúa y determina la calidad de cada MC, para establecer un ganador de la ronda o una réplica (en caso de empate). Lo interesante de la figura del jurado, son los parámetros que se utilizan para evaluar de la manera más justa posible: se considera la puesta en escena, el *flow* (musicalidad, adaptación al *beat*) y las *skills* (las habilidades: valoración de la técnica, estructura, rimas, métrica, entre otros) (Michilot Yalan, 2022, p. 13). No obstante, tal como expone el autor, debemos considerar también la presencia de dimensiones multidisciplinares, entre ellas el ritmo, el fraseo, la entonación, la subdivisión de métricas, la exclamación poética, la improvisación argumental, y la puesta en escena a partir de la corporalidad y el espacio.

Una vez definido y conceptualizado el fenómeno del *freestyle* y el de las competencias, es necesario enmarcarlo en su contexto de producción para generar un acercamiento mayor a nuestro objeto de estudio. En este sentido, no podemos desligar al *freestyle* del ámbito en el que se enmarca, ya que este es el que dota de sentido a dicha práctica. Al ser uno de los 4 elementos de la cultura *hip hop*, esta práctica resulta indisociable de ese modo de ver el mundo, suscribiéndose a sus principios y valores. Parafraseando a Sandin (2015, p. 6), todos estos elementos tienen un origen urbano, y presentan rasgos comunes ligados a la alta competitividad y a la auto superación. Para el autor, pese a los intentos de la industria por catalogarla e institucionalizarla, la cultura *hip hop* no puede desligarse del ámbito urbano en el que nació, por lo que lo real y lo puro del movimiento está en el aprendizaje autodidacta, ya que sólo así se puede desarrollar un estilo propio (otro rasgo que resulta un valor fundamental). Para que este espíritu de aprendizaje autodidacta conviva con el alto nivel de competitividad de esta cultura, el *hip hop* encuentra en el respeto y en el hecho de “representar” al *hip hop* con nuestras acciones dos valores que funcionan como reguladores sociales. De este modo, en las competencias los "novatos" no son excluidos sino que se los apoya e instruye para que mejoren, integrándolos al movimiento: "Cualquier persona que iba se podía anotar era gratis para todas las personas Y ahí te llamaban. Te iban llamando y se hacían muchas rondas de diez personas y de cada ronda pasaba uno" (Lit Killah, 2024)[4].

Duki compitiendo (con el público de fondo en la 6ta fecha del torneo 2015 (El Quinto Escalón).

4 Extraído de entrevista realizada a Lit Killah (Eli, 2024).

Como podemos ver tanto en el testimonio de YSY A (a quien citáramos en el comienzo de la Introducción) como en las palabras de Lit Killah, la realidad local del *freestyle* fue iniciada íntegramente por adolescentes, de manera autogestiva y siempre abierta a la comunidad. Influidos por la cultura *hip hop*, los participantes (público y competidores) se encontraban cada 15 días de manera orgánica para llevar a cabo esta manifestación cultural. Tan sólo necesitaban algunos *MC's* dispuestos a medir su destreza y habilidad en una batalla, algunos *beatboxers*[5] que hicieran la base (que se alternaban para evitar el cansancio), un jurado que tomaba nota en un humilde cuaderno, y un público atento, dispuesto a festejar y a "arengar" en cada *punchline*[6] con gritos, aplausos y cantos.

Resultará fundamental en el presente trabajo considerar la conceptualización que realiza Duarte Loza (2022, p. 18) acerca de los medios de realización artístico-audio-visual, ya que estos medios se convertirán en una pieza clave del análisis que llevaremos a cabo posteriormente. El autor resalta lo mediada que está la experiencia humana actual por la utilización de dispositivos tecnológicos, haciendo hincapié en la transformación que ha modificado el sentido original del término tecnología, cuyo sentido ha quedado restringido a considerarlo, meramente, un sinónimo de dispositivo electrónico, cuando en realidad su etimología implica un alcance mucho más amplio.

De este modo, busca reconectar a la tecnología con su significado primigenio, haciendo referencia a esta como el conjunto de saberes sobre lo técnico y su aplicación a partir de diversos instrumentos facilitadores de un trabajo determinado. Esta diferenciación puede parecer sutil, pero propone un posicionamiento totalmente diferente hacia los medios de producción, ya que posiciona al sujeto -y a sus conocimientos- como responsable en la manipulación de los dispositivos electrónicos (y no al revés), integrando, así, a la tecnología y el arte desde una concepción mucho más orgánica. De este modo, tanto una guitarra, como un sintetizador, o una estación de trabajo de audio digital, pasan a ser medios para la realización y, con el necesario comando humano, van a tener una injerencia fundamental en la producción resultante. Debemos ser conscientes, entonces, de que la experiencia humana, nuestra manera de ver e interactuar con el mundo, va a estar, en buena medida, condicionada por los medios que utilicemos para dicho fin, y esto va a quedar evidenciado tanto en los procesos como en los resultados.

Continuando en esta línea de análisis, para la realización de este trabajo suscribimos ampliamente con la necesidad de estudiar "aquellas formas que instalan una poética orgánica entre el arte y la tecnología, un hacer humano que reformule lo mecánico, lo eléctrico, lo digital" (Duarte Loza, 2022, p. 19). De esta forma se procura un arte construido a partir de la convivencia armónica entre una aptitud vital y humana, y un aprovechamiento consciente, de los recursos que nos brinda nuestro contexto de producción.

Las Bzrp Freestyle Sessions como zona de transición.

Corría el año 2016 y -parafraseando a Bizarrap (Filo News, 2020)- El Quinto Escalón estaba en su apogeo. La batalla entre Replik, Underdann y Trueno había alcanzado millones de visitas en YouTube. Todos los adolescentes de Argentina ya sabían de la existencia de "El Quinto". Fue en ese entonces que se produciría una de las transformaciones que, sin temor a exagerar, cambiaría por completo el panorama cultural-musical argentino: el ingreso al circuito cultural de Bizarrap. En palabras de Trueno:

5 Persona con habilidades para emular el sonido del bombo y la caja del *boombap* con su boca. Es el que realiza la base rítmica sobre la cual se apoyan los *MC* en las competencias de *freestyle*.

6 Frase de remate utilizada en las rimas del freestyle, se trata de culminar una frase de tal forma que el oponente quede totalmente ridiculizado o avergonzado por la burla que se le hizo, poniendo un punto a favor frente al publico al MC que soltó dicho punchline (WikiRap. https://rap.fandom.com.es)

> Era un pibito que veía las batallas. Hacía recopilaciones de El Quinto Escalón, vos siempre lo veías y era un guachín todo tímido, que no estaba nada metido. Y ahora es el mejor productor, el que está más pegado de todos, un número uno en Spotify desde hace meses. Me pone muy contento porque son gente, que siento que es lo mismo que yo, que se dedicaba en su casa. El chabón emprendió su vaina y la hizo re piola. Son personas sanas, que les costó hacerlo. Que lo hicieron y que no tienen un pedo en la cabeza. Yo voy con el biza y nos cagamos de risa, más allá de todo, de todo lo que logramos y todo eso, somos ñeris y eso está bueno. (Trueno, 2020, s/r).

Bizarrap, un *youtuber* que realizaba compilaciones bizarras de las batallas de El Quinto, sabría fusionar sus dos pasatiempos para dar inicio a un nuevo movimiento (junto con muchos otros artistas). El primer acercamiento empezaría con los *remix*. Los raperos de El Quinto estaban comenzando a grabar sus primeros sencillos junto a una camada de productores altamente experimentales, en ese entonces no había un estándar de producción nacional con un rumbo claro. En palabras de Lit Killah (2024):

> Ponete a pensar que cuando nosotros salimos no existía nadie más, obviamente existían muchos artistas mucho antes que nosotros, pero me refiero a nadie que viva de eso, nadie que viva bien de la música. No había nada *mainstream*. Era todo muy *underground*. Si eras conocido con un tema de rap, era solo entre la gente que escuchaba rap. No teníamos nadie que digamos, uh, si él pudo yo pude.

La falta de experiencia que evidenciaba esta primera etapa experimental no tiene porque tener una connotación negativa, al contrario, muchos seguidores del movimiento recuerdan esta etapa del trap con un alto grado de nostalgia, por lo crudas y lo reales que eran las producciones de esa época. Nadie se imaginaba que de allí saldría una enorme industria local que se posicionaría posteriormente a nivel internacional. Tampoco Bizarrap lo hacía. Si bien puede decirse que supo leer el contexto en el lugar y el momento adecuado, Lit Killah asegura que su intención comenzó siendo, simplemente, la de contribuir a la "movida", desde un lugar más espontáneo. Así fue como salió la primera Bzrp Freestyle Session, que daría inicio a un ciclo de sesiones en las cuales se buscaría capturar las improvisaciones (tal como ocurrían en la plaza) para montarlas en una base producida digitalmente (ya no a partir del uso del *beatbox* como ocurría en la plaza).

Si lo pensamos a partir de los elementos de la cultura *Hip Hop* que antes mencionamos, Biza estaba generando una complejización de la figura del *DJ* (es decir del elemento que organiza el plano sonoro-musical de acompañamiento), que antes era llevada a cabo por el *beatboxer*. Por otro lado, lo que ocurría a nivel lírico-vocal no se diferenciaba mucho de lo que ocurría en la plaza, presencial y orgánicamente. De hecho se buscaba conservar esa espontaneidad manteniendo el carácter improvisatorio de las rimas que se grababan en una toma. Esto podemos apreciarlo en las múltiples equivocaciones y en cómo dudan o se confunden los *MC 's* en varias de las sesiones (por ejemplo, la de Trueno en el min 1:38). No obstante, si bien este aspecto no cambiaría, Bzrp aportaría un valor inmenso a esos *freestyles* en términos de producción musical: generando un *beat* acorde al estilo del *MC*, con distintas dinámicas y cambios texturales constantes que ayudarían al rapero a "montarse" sobre el *beat*, modificando su interpretación según el carácter de cada parte. También introduciría a estas improvisaciones un procesamiento de la voz tal que permitiría, junto con todo los cambios descritos, llevarlo de un *freestyle* de plaza a una realización artístico-audio-visual, generando, de esta manera, una visibilización mayor que fue apreciada como una jerarquización de lo que ya existía como cultura de nicho (recordemos las palabras de Lit Killah en referencia a lo *underground* que eran las producciones de rap de la época).

Otro aspecto que resultaría crucial en el análisis de estas producciones es la adición del aspecto visual de manera intencionada, estetizada o, como se diría en el ámbito del *Hip Hop*, *"lookeada"* . Como se puede visualizar en las imágenes que ponemos en consideración a continuación, las batallas que se subían al canal de El Quinto eran en formato video, con un carácter más cercano a un crudo registro documental, mientras que en las Bzrp Freestyle Session ya encontramos un grado de producción que contempla el aspecto visual como un recurso más a trabajar y a desarrollar artísticamente. Ocurre algo parecido a lo que ya resaltamos en el ámbito sonoro-musical: se logró llevar una manifestación cultural de índole más espontánea e incidental a una producción pensada para ser difundida y consumida en medios digitales.

Comparativa entre un fotograma (frame) de El Quinto Escalón con uno de la primera Bzrp Freestyle Session.

En la comparación entre ambos fotogramas (*frames*) hay una diferencia sustancial. La primera imagen pudo haber sido grabada por un asistente del evento, sin mayores intenciones que la de capturar el momento que se estaba viviendo. La luz es natural y se mantiene en el mismo plano durante todo el evento. En ese transcurso, podemos ver movimientos de cámara no intencionales que responden a los movimientos que el espectador hace por la euforia del momento.

Por otro lado, en la segunda imagen, vemos una estética que se repetirá (y se irá complejizando) a lo largo de todas las sesiones de Bzrp. Una iluminación determinada, que, si bien en la entrevista citada el realizador menciona que fue producida sólo con un reflector y una cámara, denota una búsqueda visual particular.

A esta búsqueda que analizamos, la refuerzan los efectos visuales tales como cambios en la gama de colores, flickeos, destellos de luz, distorsión (entre otros), que junto con los cambios en la textura de la música generan una atmósfera que llena de sentido a la producción.

Las Bzrp Music Session como punto bisagra

El propio Bizarrap en su entrevista en Caja Negra (Filo News, 2020) es quien nos da un indicio del cambio estructural que significaron las Bzrp Music Sessions. Si bien, lo dice a nivel personal, en sus palabras podemos inferir que ese cambio también modificó la figura y el rol del productor musical en el ámbito del trap, de la escena urbana y quizás de la música en su totalidad: "Las *Music Sessions* me cambió todo, me cambió la forma de verme a mí, la forma de ver a la industria, la forma en que la gente me vio, el público y los artistas también" (Bizarrap, 2020). Si bien mencionamos la ruptura y el cambio que significó el paso de la plaza (El Quinto) al estudio (que en realidad era el dormitorio de Bzrp) en términos de empezar a pensar al *freestyle* como una realización artístico-audio-visual, podemos identificar a estas sesiones como un punto de transición hacia lo que posteriormente significaría un cambio mucho más radical y sustancial: Las Music Sessions.

Con esta afirmación no estamos buscando personalizar un fenómeno que en realidad fue colectivo, sino que consideramos que el ejemplo de la transición que vivió Bzrp como productor resulta representativa, también, a nivel país. De igual modo, incluiremos más adelante la mirada de otros productores que resultaron igualmente relevantes para la consolidación del

movimiento. Un dato no menor que Bzrp nos brinda en la entrevista con Filo News (2020), es que él venía del ámbito de la electrónica y que ese era su hobby y su pasión. Allí comenta que descubrió y se interesó en la producción musical mediante la electrónica, y de ahí provienen sus mayores influencias: Daft Punk, David Guetta y Skrillex. Esto lo llevó a investigar acerca de ese sonido, de ese timbre particular de los sonidos electrónicos, de las voces *chopeadas*, editadas y con *autotune*.

Trueno || Bzrp Music Sessions #16

Algo parecido ocurre con el caso de Omar Varela, el responsable de la producción musical de los artistas y las canciones que significaron verdaderos hitos y puntos bisagra en la escena local, y que posicionan a Argentina como uno de los centros de producción de música urbana a nivel global. Cuando hablamos de estas producciones estamos haciendo referencia a canciones que realmente fueron como himnos del trap nacional: Hello Cotto, B.U.H.O, Millonario, She Don't Give a FO, Loca (y Loca Remix), Rockstar, Si te lastimé, Chapiadora, Mi Cubana (Remix), Besame, entre muchos otros. Como veníamos desarrollando, Omar Varela comenta en una entrevista realizada por Trap & Roll TV (2021) que la mayoría de los productores de trap a nivel internacional, vienen de producir su carrera electrónica (menciona casos como Harlem Shake y Turn down for what), y que él no es la excepción.

Fue en Francia, en un trabajo como DJ de música electrónica donde se puso en contacto con el *mainstream* del trap, el cual se venía diferenciando del *underground* (trap house) a partir de la incorporación del sonido de la electrónica y su adopción como nuevo estándar. Fue allí cuando empezó a investigar y, para su vuelta a Argentina, según sus palabras: lo "esperaban los pibes que estaban en las batallas de *freestyle* y todo eso, que estaba explotando a pleno" (Varela en Trap & Roll TV, 2021). Fue entonces cuando vió que en Argentina no había nada que tuviera ese sonido típico del trap *mainstream* que comentaba anteriormente (en términos del nivel de los *beats* y de calidad de sonido) y supo aprovechar los aprendizajes que había obtenido por venir del mundo del *Dubstep* y la electrónica: "Los *beats* ya me los sabía de memoria, sabía que acordes iban. Como tenía que sonar las voces, el *autotune* y todo" (Ibídem).

Como podemos apreciar, los dos casos que tomamos como caras visibles de la figura del productor de trap argentino, tienen una base en común y ambos llevaron adelante un proceso similar, en el que adecuaron sus conocimientos en producción de música electrónica a la producción de trap. Y esto no es casual, ya que el momento bisagra en el que los *mc*'s pasaron de rapear en la plaza de El Quinto (con una lógica totalmente *underground*) a generar producciones que serían consumidas a lo largo y a lo ancho de todo el país (y, también, del mundo) coincide con el ingreso de estos dos productores (y su modelo de producción) a la escena. "Fui al primer show

que dio Duki en Uniclub, había tres personas, ahí nos saludamos todo piola, y a los días cayó al estudio grabamos Hello Cotto" (Ibídem). Posteriormente, Hello Cotto alcanzaría las 19 millones de visitas en Youtube, y Duki pasaría a llenar dos River y a convocar a más de 65.000 personas en el Bernabéu (Madrid, España).

No pretendemos reducir el éxito artístico y comercial del trap a la figura de los productores, ni es el objetivo de este trabajo focalizar en ese asunto, pero no podemos pasar por alto que la jerarquización de la figura del productor significó un antes y un después para la realidad de la escena urbana en nuestro país. Trueno sintetiza muy bien el rol que jugó Tachu (su productor) para él, como artista proveniente del *freestyle*, y como ex competidor de El Quinto Escalón:

> Yo no quería hacer un disco, yo no sabía que quería. Quería hacer música como siempre la hice, antes me preparaba un tema, iba al estudio, lo hacía, no dábamos vueltas. Hacíamos la base y lo sacaba. No había ni correcciones ni consejos, no había nada. Lo conocí al Tachu, empecé a tener como clases musicales. El chabón me quiso enseñar. Yo de alguna u otra manera sabía todo sin saberlo teóricamente. Él me decía, eso que haces, se llama así, así y así. Me empezó a nutrir de un montón de cosas teóricas que son muy clave, me enseñó como usar el autotune en vivo, practiqué un montón, hicimos un montón de ensayos. Después pasó a ser mi *dj*, y después pasó a ser mi productor. (Trueno, 2020, s/r).

Trueno reconoce, entonces, la figura de su productor como una pieza fundamental, que lo ayuda a llevar adelante una manifestación espontánea, intuitiva y orgánica como lo es el *freestyle* a una producción artística que logre conectar con un público más amplio que el del nicho. Además, reconoce la capacidad que tiene el productor (Tatool) de potenciar sus canciones: "Le tengo que dar mucho mérito a Tatool que me agarra un tema como está y me lo multiplica por 10, llama a gente que toque, le mete un montón de cabeza musical que es muy necesaria".(Trueno, 2020). Un caso similar es el de Lit Killah, que en una entrevista con Héctor Eli (2024), reconoce el rol que tuvo la producción musical en su proceso de transición del *freestyle* a la realización de su proyecto artístico. El artista plantea que él venía de rapear de un modo muy técnico y rápido, del juego de palabras, ese era su estilo. Pero al momento de comenzar a componer sus primeras canciones se encontró con la necesidad artística de hacer algo diferente, de darle a la gente algo distinto, no lo que ya sabían que podía hacer en términos de complejidad. Plantea su deseo de orientarse hacia una estética más melódica (al estilo Tommy Boysen, De La Ghetto y Arcángel) y no tan virtuosa y rítmica, y su falta de confianza para ello por no tener formación alguna en canto ni en música. De este modo, el artista reconoce el rol clave que tuvieron los medios tecnológicos para darle esa confianza que no encontraba para orientarse al estilo de proyecto que deseaba llevar a cabo:

> Al principio estaba medio dudoso hasta que entre al estudio, me escuche con autotune y me dio la confianza que necesitaba para hacer la melodía que tenía en la cabeza, porque siempre estuvieron, la composición y la melodía siempre estuvieron, pero lo que faltaba era confianza (Lit Killah, 2024)

Reflexiones finales

A lo largo de este trabajo hemos realizado un breve recorrido por la historia del *freestyle* y el trap en Argentina, tomando como eje la íntima relación que existe entre ambos fenómenos, pretendiendo generar una caracterización del proceso de transición que hubo entre uno y otro.

La finalidad de este recorrido fue la de elaborar un análisis de caso que ponga en contraste los aportes teóricos de Duarte Loza (2022) y sus reflexiones acerca de los medios de realización

artístico-audio-visual, con una serie de entrevistas, audiovisuales, documentales y fuentes primarias que den cuenta del rol clave que jugaron los productores musicales y la tecnología en la emergencia de un nuevo género. Lo que nos interesa abordar en esta investigación es cómo, a partir de una serie de manifestaciones de carácter altamente espontáneo, *underground* y urbano, se logró generar toda una industria que supo posicionarse a nivel nacional e internacional. Este pasaje del *freestyle* al *trap* muestra un claro ejemplo de cómo a partir de la integración de la tecnología -entendida desde la concepción amplia que propone Duarte Loza (2022, p.18) con la actitud vital y humana, se pueden generar realizaciones de índole artístico-audio-visual que aprovechen los recursos que su contexto de producción les brinda conjugándolos con los medios de realización. En este sentido, la aparición relevante de la figura del productor musical como artífice poseedor de conocimientos técnicos y desarrollador empírico , permitió generar un nexo entre lo humano/espontáneo y lo digital. Posibilitó que un montón de jóvenes *freestyleros* pudieran desarrollar sus proyectos artísticos y llevaran adelante su vocación improvisatoria de la calle al estudio, de la oralidad al papel y del sonido en vivo a la propuesta audio-visual. Si bien el presente trabajo tiene una extensión acotada para la amplitud que presenta el tema en cuestión, podemos decir que a partir de las entrevistas, los audiovisuales y la bibliografía consultada y revisada, representa un inicio en la incorporación curatorial de material bibliográfico y videográfico sobre esta temática (de la que, en la actualidad, existen aún someros intentos de academización).

Referencias bibliográficas

Doeyo, L. (2018). Freestyle: combate verbal y arte joven [Objeto de conferencia]. VI Congreso Internacional CELEHIS de Literatura, Mar del Plata, Argentina.

Duarte Loza, D. (2022). *Música: sonido e imagen. Hacia los medios de realización artístico-audio-visual.* EdULP.

_____ (2018). Música, imagen y cuerpo: Arte indisciplinario de América Latina. [Tesis de Doctorado]. Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata

Elí H. (20 de enero de 2024) LIT KILLAH habla de Duki, El Quinto Escalón, BZRP y la unión de la escena argentina. [Archivo de video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=wfjJKk9NFWk

Filo News. (7 de octubre de 2020). Bizarrap: Las Bzrp Music Session me cambiaron la forma de verme a mí y a la industria. Caja Negra. [Archivo de video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=o7T6flU8xUY

Filo News. (23 de septiembre de 2020). Trueno: Este disco soy yo, hasta ahora. Caja Negra. [Archivo de video]. Youtube.

https://www.youtube.com/watch?v=PWsNJrWCXAg&t=1431s

Hagamos tendencia. (30 de noviembre de 2021). La verdad del quinto escalón. La historia de YUYA. [Archivo de video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=crMp0orW9zk

Juancín. (13 de septiembre de 2019). EL QUINTO ESCALÓN: LA HISTORIA. Capítulo 1 - El inicio. [Archivo de video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=E1v1Sr2kL0Y&t=6s

Juancín. (2019, Septiembre, 20) EL QUINTO ESCALÓN: LA HISTORIA. Capítulo 3 - LA NUEVA GENERACIÓN. [Archivo de video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=-ExjhX6il08&t=203s

Michilot Yalan, L. (2022). La confluencia de lo teatral, musical y lírico en la improvisación dentro de las batallas de freestyle [Trabajo de Grado]. Pontífica Universidad Católica del Perú.

Sandín Lillo, J. (2015). El Hip Hop como movimiento social y reivindicativo [Trabajo de grado]. Universidad Politécnica de Valencia.

Trap & Roll TV. (2021, Junio, 30). ENTREVISTA COMPLETA a OMAR VARELA. [Archivo de video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=9wTjxmk00C0&t=67

DISEÑO, TEJIDOS Y PRODUCCIÓN DE OBJETOS EN COMUNIDADES ORIGINARIAS. REVALORIZACIÓN DE SABERES ANCESTRALES COMO APORTES PARA EL CAMPO DISCIPLINAR DISEÑO INDUSTRIAL. EL CASO DE LAS COMUNIDADES QOM, WICHÍ Y MAPUCHE

María Alejandra Rodríguez - Mariano Aguyaro

Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Artes. Laboratorio de Investigación y Desarrollo en Diseño Industrial (LIDDI)

Resumen

Las producciones de los pueblos originarios responden al universo simbólico de la sociedad en la que se encuentra inmerso, en ellos se encuentran implícitos saberes que construyen a través de las prácticas cotidianas, de su tradición y que se transmiten entre generaciones. En ese sentido, en este trabajo se sostiene que aquellos objetos que emergen de los valores culturales de un territorio en particular se convierten en genuinas alternativas de diseño para pensar el desarrollo de nuestra disciplina desde una perspectiva local. Para dar cuenta de esta posición, desde la materia "Historia del Diseño Industrial" de la Facultad de Artes, se desarrolló un trabajo de investigación sobre las producciones de tejidos hechas por las comunidades Qom, Wichi y Mapuche. Se estudiaron aspectos contextuales que explican el desarrollo histórico de este tipo de producciones como así también se analizaron cuestiones formales, funcionales, tecno productivas y simbólicas que permiten entender los discursos subyacentes en esos objetos y, por ende, la necesidad de revalorización de esos saberes ancestrales como aporte para el campo disciplinar del Diseño Industrial.

Palabras clave

Diseño, tejidos, comunidades, originarios.

Introducción:

El tejido es una habilidad que ha perdurado a lo largo de los siglos, permitiendo la creación de diversas estructuras mediante el entrelazado de hilos en diferentes modalidades. Dentro de las comunidades originarias se destacan dos tipos de técnicas para su confección:

El tejido de red: Este se realiza a través de un hilo ¨libre¨ e individual, continuo y limitado, el hilo se desplaza a lo ancho del tejido enlazándose en cada una de las mallas de la fila anterior, dando lugar a nuevas mallas donde se enlazará la pasada siguiente, este enlace se realiza con el extremo ¨libre¨ del hilo, razón por la cual éste posee una longitud finita, ya que todo el largo del mismo debe introducirse en las sucesivas mallas de la fila.

Tejido en telar: El tejido plano (comúnmente llamado ¨en telar¨) se compone de dos sistemas de hilos, uno longitudinal al telar y otro perpendicular a este, donde el tejido se desarrolla por el entrelazamiento de uno sobre el otro. La urdimbre formada por hilos paralelos entre sí, tensos y sujetos al telar, se divide en dos planos de hilos que al realizarse una separación temporal entre éstos se abre un espacio interno llamado calada. La trama compuesta también por un sistema de hilos paralelos entre sí, pero ¨libres¨, se desplaza en sentido horizontal por la calada, pasando, en cada fila, alternadamente por arriba y por debajo de los hilos verticales, generando el entrelazado o ligamento que sustenta al tejido.

La particularidad que tiene este tipo de tejidos es que la materia prima de donde se obtienen los hilos proviene de los diferentes recursos naturales disponible en el propio territorio que habitan estas comunidades. Como son las hojas del Chaguar (bromelia hieronymi, bromelia serra), hojas de palmas de Carandillos y en algunos casos con lana de oveja. Tanto las técnicas de procesamiento como los objetos que se realizan con estos materiales son una tradición ancestral que se transmite de generación en generación y está profundamente arraigado en la identidad cultural de cada uno de estos pueblos. Por ello, cada comunidad cuenta con diseños únicos, ya que reflejan la cosmovisión y el entorno natural en el que se desenvuelven estas personas.

Ungaro (2018) refiere a este tipo de producción como diseño popular o vernáculo. Es decir, siguiendo la etimología de la palabra "vernáculo", son objetos nacidos del territorio y que su gente hace con los recursos que dispone y desde allí, generan significación.

De esta manera, el presente trabajo propone un análisis sobre las técnicas productivas y valores asociados a los tejidos de los pueblos originarios. Se toma como caso las comunidades Quom, Wichi y Mapuche ya que se consideran las más representativas en lo que refiere a este tipo de producciones, donde cada una de estas les asigna a sus tejidos una marca distintiva de su lugar de pertenencia. A su vez, se busca reflexionar sobre la relación de estas comunidades con la naturaleza, como es la recolección de la materia prima y la conexión con el medio ambiente. Es decir, entender ese ida y vuelta de las tejedoras con el entorno que las rodea, que las motiva tejer y cuál es el valor simbólico asociado a esos tejidos.

Según, Garcia Gualda (2013) El tejido es una práctica simbólica dotada de valor y sentido, incomprensible desde la lógica moderna colonial propia de Occidente, en donde el oficio de tejedora implica un profundo compromiso con el proceso de revalorización y recuperación identitaria que llevan a cabo los pueblos indígenas.

Entonces, para dicho análisis, se planteó una línea de tiempo, la cual se diagramo de manera tal que permite ver de manera paralela como cada una de estas comunidades conciben el tejido a largo del tiempo. Por su parte, para entender algunas continuidades y rupturas en la manera de realizar estos productos, dicha línea fue acompañada con su correspondiente contexto, donde se contemplaron cuestiones relacionadas con procesos de reestructuración migratorios, desplazamientos territoriales y muchas otras cuestiones que impactaron en estas comunidades.

A su vez, se muestra como gracias a ciertas políticas públicas de apoyo y fomento, este tipo de productos fueron tomado un gran impulso y reconocimiento logrando posicionarse dentro del mercado de productos regionales. A partir de ese relevamiento se seleccionaron 5 casos considerados como los más representativos de estas comunidades. Cada uno de ellos responde a un período de tiempo diferente y se los analizo desde el punto de vista contextual que atraviesa cada uno de los casos, como así también las técnicas productivas con la cual se realizan. Con esto, se buscó entender el valor simbólico asociado a cada uno de estos tejidos como así también la impronta identitaria de cada pueblo. Posteriormente, a partir de este análisis, se planteó una serie de consideraciones deseables para una propuesta de diseño articulando el saber académico con las técnicas ancestrales de estas artesanas.

-El valor de los tejidos y los saberes ancestrales.

Coincidiendo con Manuel Rapoport (2018) "*la artesanía y los oficios también tienen un vínculo con lo regional, no solo con los materiales, sino que son parte de la cultura, mantienen tradiciones y evolucionan ante los cambios. Tienen que ver con el hacer y traduce saberes y maestría a objetos con identidad. No solo la identidad del artesano, también la identidad de la cultura local y la identidad nacional." (p. 106)*

Estas comunidades tejen por tradición cultural, por conocimientos y técnicas ancestrales, tejen con amor y pasión, en un estado de conexión con el entorno, es una manera de resistir el desarraigo, se organizan en cooperativas para poder visibilizar, promocionar y cuidar solidariamente la producción y ventas. En ese sentido, este tipo de objetos, son propias de la concepción que estas personas tienen con el cosmos[1]. Por tal motivo, los tejidos se constituyen como una representación tangible del patrimonio cultural intangible. Esto significa, que esos tejidos son el manifiesto del valor simbólico qué estas personas les asignan a los recursos naturales del espacio que habitan. A partir de este entendimiento, se sostiene que esas producciones al ser propios de un territorio en particular se convierten en genuinas alternativas de diseño porque transmiten, cultura y tradición, son parte de la historia como así también de la identidad local. A su vez, la conexión y respeto que tienen por la naturaleza se constituyen como verdaderos aportes para pensar el desarrollo de nuestra disciplina en el ámbito local de manera sustentable.

En los pueblos originarios, se intenta mantener sus saberes ancestrales, mediante el cuidado de la naturaleza que los rodea, tienen un papel importante en las cadenas de procesos productivos, donde el tiempo y los recursos sostenibles son su capital. Estas materias primas junto a los grafismos son los elementos que ayudan a entender y comprender las identidades de las comunidades ancladas en sus territorios.

Por otra parte, desde lo simbólico estos productos evocan recuerdos vinculados a la cultura y a la tradición. Crean un nexo donde se viaja al pasado de los pueblos nativos que tejen sus historias. Este aspecto, los objetos se convierten en un discurso ideológico como movimiento social, que intenta reflejar el lazo del pasado con perspectiva de futuro en una hibridación cultural, portando el mensaje de Identidad y pertenencia local.

Análisis de casos

Caso 1: Yica,
Comunidad:Wichí.
Fecha: 1980

1 Cosmos: Para los Pueblos Indígenas nuestras tierras, territorios y recursos, son elementos fundamentales que permiten la continuidad histórica y la plenitud de la vida, la espiritualidad y el desarrollo social, cultural, económico, político y humano, vinculado a nuestra cosmovisión, la cual consiste en la relación profunda con la Madre Tierra. La institucionalidad de los Pueblos Indígenas, expresada a través de las instituciones, autoridades ancestrales, sistema de participación política y sistema jurídico propio, permiten la convivencia armónica, la gestión y gobernanza territorial. (cultura Survival, octubre 2020) https://www.culturalsurvival.org/our-values-and-principles

La yica es un caso simbólico dentro de la comunidad Wichí ya que se trata del primer modelo de tejido con función utilitaria. Estos se utilizaban para contener y trasladar lo que se pescaba.

Las artesanas de las comunidades Wichí, están emplazadas en la provincia de Salta y trabajan mayormente con chaguar. Los objetos creados son principalmente para el intercambio mercantil, se trabaja en grupos donde se van acopiando objetos para luego ofrecerlos de manera directa o indirecta. En los años 1980 no existían ferias y eventos populares donde se pudiera realizar ventas, si no que era a través de intermediarios. Este tipo de mercantilización ponía a estas comunidades en una clara relación de asimetría, una desventaja, donde quedan obligados a desprenderse de sus tejidos por alimentos industrializados. Los cuales, reemplazan en parte, a las cazas, pescas y a la recolección de alimentos que obtenían en el monte. En ese marco la yica (bolso) se convierte de objeto utilitario de recolección en la comunidad a un objeto de intercambio y venta.

La conformación del cuerpo principal y el secundario, está confeccionada con dos técnicas de tejidos de Red y punto yica.[2] Las artesanas para poder realizar los tejidos, primero deben recolectar el chaguar (bromelia hieronymi, bromelia serra), seleccionan la rama de un árbol la tallan en la punta y se transforma en una herramienta para la extracción del chaguar. Se introduce en el centro de la planta para extraer las más fibrosas, luego de la selección se acopia, se las sujeta atándolas, con una fibra en la cabeza y se traslada.

Luego se procede a la preparación de la fibra de chaguar, se colocan las hojas sobre el suelo se toman por un extremo con ambas manos, quebrándose en su base y tirando hasta obtener con un solo movimiento la fibra verdosa y húmeda. Estas prácticas se realizan con niñas a partir de los 10 años que se incorporan en estos procesos para ayudar a sus madres, es una actividad ancestral y se mantiene vigente.

Otra parte del proceso es el machacado,[3] se toma un puñado que es doblado y se torsiona se apoya sobre una superficie rígida (tronco de árbol) y se les da golpes a las hojas hasta obtener las fibras similares al hilo. Luego se procede al lavado para eliminar las sustancias (salvia) todo el proceso en posición sentada en el suelo y posteriormente se dejar secar extendiéndose sobre una soga.

El siguiente paso es el teñido de la fibra de chaguar, en la cual se utiliza por ejemplo semillas del monte, cortezas de árboles, resinas, se procede a colocar agua en un recipiente luego al fuego hasta llegar a hervir y liberar el color. Después se agrega la fibra que absorbe la tinta y una vez realizado este paso se pone a secar en la rama de los árboles.

Una vez teñida las fibras, las artesanas se aplican cenizas en las piernas, sobre los muslos y empieza la rotación de la fibra en un sentido y otro de esta manera se realiza el hilado.

Tras pasar por todos estos procesos para la obtención del hilo, se procede con el tejido. Este se realiza a través de dos ramas plantadas en el suelo a modo de estacas donde se sostiene los hilos y por medio de una aguja o espina de vinal, se lleva a cabo el tejido usando la técnica de malla para la creación de las yicas (bolso)

El valor simbólico asociado a la yica está en la protección de la persona que lo utiliza, para que el espíritu del animal del monte, proteja a la persona que lo porta, en su uso de pesca y recolección

2 Técnica etnográfica de redes o mallas Para tejer emplean dos ramas plantadas en el suelo, a modo de estacas, para sostener el tejido, o un telar indígena que consta de un bastidor realizado con 4 maderas (dispuestas de forma similar al respaldo de una silla o escalera) con cualquiera de estos elementos y con una aguja de tipo "colchonera", de metal o madera, (antiguamente se empleaba una espina de vinal), obtienen a partir de hilos entrelazados un tejido similar a una malla. Mediante este sistema, elaboran hamacas, tapices, fajas, etc., y unas bolsas a las que denominan yicas. Badaracco (2012).

3 Machacado: De las fibras obtenidas se toma un manojo, que es doblado y torcido para sujetarlo, luego se coloca sobre un tronco de palo santo y se lo golpea con un trozo de hierro sólido, hasta reducirlo a fibras similares a hilo sisal. Badaracco (2012).

de alimentos. Por ello, fue tejida con grafismos que tienen que ver el cosmos, las metáforas del orden cultural de la comunidad Wichí que evoca a los animales del monte, como el diseño geométrico de las huellas de los animales, los ojos, la piel, que cada uno de esos diseños tiene un significado para cada comunidad, ejemplos trofeos de guerra, malos augurios.

Caso 2: Poncho / Makuñ
Comunidad: Mapuche
Fecha: 1990

Particularmente en los años 90 la lucha por el contexto natural, el medio ambiente y contexto social, provoco que algunas de sus costumbres se fueron modificando. Como consecuencias surgen movimientos organizados de mapuches autónomos.

La política neoliberal de la década de los 90 provocó un reordenamiento del sistema productivo dejando como consecuencia una importante exclusión social (Hickey. 2023). La desregularización de la economía, la liberación de precios, la Industria en bajada, privatizaciones y cierre de fábricas a causa de los ingresos de productos importados genero una gran marginalidad para estas comunidades.

En este contexto, en el año 1994 más de 300 representantes de diversos pueblos indígenas de todo el país llegaron a la provincia de Santa Fe para presenciar, la convención constituyente donde se iba a reformar la Constitución Nacional que iban a tratar la incorporación de los derechos indígenas en la Carta Magna.[4] Reconocer la preexistencia étnica y cultural de los pueblos indígenas argentinos, garantizar el respeto a sus identidades y el derecho a una educación bilingüe e intercultural, reconocer la personería jurídica de sus comunidades y posesión y propiedad comunitaria de las tierras que tradicionalmente ocupan.

A pesar de esas circunstancias en las provincias de Neuquén y Rio Negro, las comunidades Mapuches a través de sus costumbres, pautas culturales junto con las técnicas ancestrales y grafismos iconográficos crean un lazo de pertenencia logrando que los tejidos perduren al menos 400 años. Las familias Mapuche han podido subsistir con el comercio de tejidos, adaptándose a distintas circunstancias económicas que atravesaba el país.

La creación de los tejidos mapuche, tiene orígenes precolombinos, las técnicas y procesos los llevan a cabo las mujeres, a través de prácticas mágicas asociadas a la cosmovisión del origen textil.

Como primera instancia en el proceso del tejido, se debe obtener la lana de la oveja, luego se lavan se deja secar al sol. El siguiente paso es el peinado, se utiliza el huso para ir obteniendo hilos más finos para pasarlo por la rueca se va estirando y afinando a la vez torciendo. Luego se procede con el teñido, el cual se realiza en épocas de verano donde el sol puede asegurar un buen secado al aire libre. Una vez que se obtiene el hilo, se pasa al telar vertical, que está compuesto por dos largueros vertical, dos travesaños y tres listones. La técnica de tejido en telar, consiste en el cruce perpendicular de dos planos de hilos, uno es la urdimbre en el sentido longitudinal. La trama que va formando con el hilo vuelta y vuelta, van cruzando perpendicularmente formando así el tejido. La ubicación y la posición de la tejedora es importante, porque debe quedar de frente al telar, para que con sus manos pueda separar las hebras para pasar la trama. Hay variedad de diseño en telar, existen tres técnicas básicas del telar mapuche, rayado, peinecillo y labor. (Fiadone. 2017)

4 La Constitución Nacional incorpora el Artículo 75 Inc. 17.11 de agosto de 1994: un cambio de paradigma en derechos indígenas. Reconocer la preexistencia étnica y cultural de los pueblos indígenas argentinos, Garantizar el respeto a su identidad y el derecho a una educación bilingüe e intercultural, Reconocer la personería jurídica de sus comunidades y la posesión y propiedad comunitarias de las tierras que tradicionalmente ocupan, Regular la entrega de otras aptas y suficientes para el desarrollo humano, Ninguna de ellas será enajenable, transmisible ni susceptible de gravámenes o embargos. https://www.argentina.gob.ar/noticias/la-constitucion-nacional-corpora-el-articulo-75-inc-17

El campo simbólico nos permite reconocer el arquetipo biológico la piel, poder abrigarse y cubrirse de las inclemencias del tiempo, con la piel de los animales, guanacos, zorros, usando el cuero hacia afuera y la piel hacia adentro

Los grafismos simbolizan una identidad de cada comunidad, nos ayuda a entender el diseño de los tejidos, las figuras geométricas que utilizan como, formas básicas, triángulo, rombos y cruces.

Caso 3: Porta termo
Comunidad: Qom
Fecha: 2005

La crisis 2001-2002, ha sido uno de los períodos históricos de mayor inestabilidad social, económica y política de nuestro país. Los índices de desocupación, subocupación, y trabajo en negro dan cuenta de la inestabilidad del mercado de trabajo, la disminución de los ingresos y del poder adquisitivo de la población. Desde el Estado se toman iniciativas de contención social, como los planes de jefe y jefa de hogar, cooperativas y huertas. A la vez que surgen los diseñadores independientes con autoproducción.

En mayo del 2003 asume Néstor Kirchner hasta diciembre 2007. Desde el Estado se toman iniciativas como la creación de empleos para reducir la desigualdad social, las PyMES empiezan a incorporar servicios de diseño, la post devaluación permitió incentivar las producciones locales y disminuir las importaciones. La mayor participación desde el diseño en el mercado, desde los empresarios empieza a ver un interés por incorporar diseñadores Industriales al sistema productivo. En ese contexto hay un auge de emprendimientos auto gestionados, de objetos de uso cotidiano que se ve reflejado en las ferias.

Por su parte, la renovación de la Corte Suprema de Justicia, los juicios por delitos de lesa humanidad, la recomposición de las relaciones con los países de Latinoamérica, la construcción de nuevas tramas sociales, políticas y económicas para que sea posible superar las relaciones asimétricas provocaron que paulatinamente se vayan deconstruyendo estereotipos, descalificadores y etnocéntricos. La Ley Nacional de Educación que derogó en 2006 la Ley Federal, considera por primera vez la necesidad de adecuar el Sistema Educativo a la población originaria, creando la Modalidad de Educación Bilingüe Intercultural.[5]

En este contexto desde las distintas organizaciones se inspira nuevas maneras de comercializar las artesanías con otras comunidades, donde desde la conexión con el monte, los artesanos eligen las fibras y los colores que luego van a transformarse con sus manos en productos de arte nativo. Intentan capacitarse sobre cómo llevar adelante una cooperativa, que de alguna manera son impulsadas por distintas organizaciones sociales.[6] Todos trabajan en pos del desarrollo local de la región donde participan en encuentros organizados por el Estado y Empresas privadas.

La conformación de este producto, es un proceso ancestral y artesanal donde se utiliza como material, hojas de palmas de carandillos, los cuales crecen en lugares de formaciones leñosas de bosques altos y bajos, alcanzan una altura de 1,80 de altura que se cortan con las manos o a veces con el machete. Una vez seleccionadas las hojas, se emplean distintas técnicas de tejidos.

5 Ministerio de Educación de Presidencia de la Nación, 2011 p. 12. A partir de la Ley de Educación Nacional del año 2006 (Cap. IX, arts. 52 a 54), la Educación Intercultural Bilingüe (EIB) comienza institucionalmente a forma parte del sistema educativo nacional como una de las ocho modalidades que este reconoce junto a los tres niveles de educación obligatoria (Inicial, Primaria y Secundaria) y el nivel de Educación Superior.
6 La cooperativa de trabajo Qom Alphi ("Mujeres Qom", en el idioma de ese pueblo indígena) comenzó su historia en el 2018, a partir de la unión entre dos grupos de mujeres: las artesanas qom de la comunidad que habitan en los barrios Las Lomas y Santo Domingo de la ciudad de Santa Fe y las criollas que integran la Mutual de Voluntarias de la provincia. (Vetach & Filereto, 2022) https://agenciapresentes.org/2022/03/23/mujeres-qom-de-santa-fe-fundaron-una-cooperativa-de-cesteria/

Para elaborar canastos con técnica tejido (qaipaxatta) en un clima húmedo se emplea la técnica cuadrada (lapaqñi). Mientras que, en un clima seco, se emplea la técnica cosido (qantetta), porque se usa hilo verde.

Se usa hilo verde para coser ya que permite que la fibra sea mucho más flexible facilitando así el proceso de costura. Además, con el tiempo el hilo se secará y por lo tanto achicará, asegurando así la firmeza de la estructura del trabajo. El largo de las hojas es importante porque determina que se va a fabricar, canastos o cestos pequeños. Seleccionadas las hojas se pasa a deshilachar, para generar hilos que luego serán utilizados en la técnica de cuadrado que los hilos tienen que estar bien secos. El clima es un factor muy importante, la humedad entre las hojas puede generar hongos, y la proliferación del mismo.

El arquetipo cultural asociado a la función de transportar alimentos se puede rastrear en la producción cesteril, hasta ese entonces estaba compuesta por diversos objetos de carácter utilitario y diseño no figurativo, tales como posas pavas, canastos, paneras, costureros con o sin tapa y cilindros con forma de vaso de diversos tamaños.

Luego de la crisis del 2001 y junto a ONG, las artesanas se organizan para poder hacer frente a las crisis económicas y el hambre, que a este momento vendían sus artesanías puerta a puerta. Sin embargo, las organizaciones junto a las políticas públicas de un nuevo gobierno, nacional y provincial, les otorga un marco de contención donde ellas pueden comercializar sus artesanías

Caso 4: Poncho
Empresa: Matriarca
Comunidad: Wichí
Fecha: 2012

El poncho seleccionado dentro de las líneas contemporáneas que incluye diseños y creaciones inspiradas en el entorno natural se crean así nuevas líneas de productos con fuerte sentido identitario. Esto tiene que ver con nuevos canales de difusión, como canales televisivos o eventos culturales impulsados por medio de diferentes políticas públicas. Estas iniciativas buscaban poner en valor los productos que las diferentes comunidades venían comercializando. En este marco surge Matriarca.[7] Empresa la cual auspicia como eslabón comercial de esta cadena, donde acerca los productos a personas de todo el mundo, generando transparencia y trazabilidad en la cadena de valor.

El poncho está confeccionado con dos técnicas de tejidos, de Red y punto Yica. Las artesanas para poder realizar los tejidos primero deben recolectar el chaguar (bromelia hieronymi, bromelia serra), seleccionan la rama de un árbol la tallan en la punta y se transforma en una herramienta para la extracción del chaguar. Se introduce en el centro de la planta para extraer las más fibrosas, luego de la selección, se acopia y se las sujeta atándolas con una fibra en la cabeza para poder trasladarla.

Para esta época, las comunidades Wichí ubicadas en la provincia de Formosa, mediante un convenio con el INTI (Instituto Nacional de Tecnología Industrial) incorporan un prototipo de una máquina para desfibrar que permite reducir el trabajo implicado en el proceso de hilado. Se colocan las hojas sobre el rodillo y se toma por un extremo con ambas manos, quebrándose en su base y tirando hasta obtener la fibra verdosa y húmeda. A continuación, se procede con el machacado, donde se toma un puñado de estas fibras y se torsiona, luego se apoya sobre una superficie rígida (tronco de árbol) y se les da golpes a las hojas hasta obtener las fibras similares al hilo. Posteriormente, se procede al lavado para eliminar las sustancias e impurezas de las fibras y se las dejar secar extendiéndose sobre una soga. El siguiente paso es el teñido de la fibra de Chaguar, para ello se calienta con fuego un recipiente con agua donde se vierten semillas

7 Matriarca. Es una empresa y distribuidora de productos de base cultural. Un nexo entre las mujeres con conocimientos ancestrales y el mundo con fibras naturales y hecho a mano.

del monte, cortezas de árboles y resinas. Una vez que el agua hierve, se liberan los colores y es ahí donde se sumergen las fibras para que absorba la tinta. Una vez realizado este paso se pone a secar en la rama de los árboles.

Una vez teñida las fibras, las artesanas se aplican cenizas en las piernas, sobre los muslos y empieza la rotación de la fibra en un sentido y otro, de esta manera se realiza el hilado.

Tras pasar por todos estos procesos para la obtención del hilo, el tejido se realiza a través de dos ramas plantas en el suelo a modo de estacas donde se sostiene los hilos y por medio de una aguja o espina de vinal, se realiza el tejido usando la técnica de malla para la creación de las yicas (bolso)

El campo simbólico podemos visualizar, al entorno al que pertenece, nos ayuda a reconocer como arquetipo biológico de la piel, poder abrigarse y cubrirse de las inclemencias del clima. En el contexto donde se lo porta, se percibe, la sensación de sentir que porto identidad, tradición, originalidad, comodidad al usarlo. Por otro lado, denota un diseño reflexivo que evoca admiración, que se transmiten a través de los grafismos y las técnicas ancestrales, transmitiendo un mensaje de hecho a mano, lo exclusivo, lo hace atractivo y se muestra con orgullo, algo que se quiere contar.

Caso 5: Bolso
Comunidad: Wichí
Empresa: Matriarca
Fecha: 2018

El bolso seleccionado, es uno de los últimos modelos tejido por la comunidad Wichí donde se puede observar que si bien el material predominante el hilo de Chaguar con la utilización de las técnicas tradicionales, se combina con materiales como el cuero, barra de imanes y telas, para conformar un modelo contemporáneo que responde a tradición y modernismo.

Cifuente, (2019) explica que hasta esta época proceso de desfibrado manual del Chaguar consumía entre cinco y seis horas de trabajo. Sin embargo, mediante convenios con el INTI (Instituto Nacional de Tecnología Industrial) se logra incorporar una máquina, desfibradoras de chaguar que permite reducir el proceso de hilado a una hora a la vez que se optimiza la materia prima reduciendo la cantidad de descarte en comparación con los métodos tradicionales.[8] Luego se continúa con los mismos procesos de producción, de lavado, machacado y secado de las fibras para luego hilar.

Por otra parte, al proceso de elaboración de este tipo de producto se le suman máquinas de coser sobre todo para la vinculación con el cuero.

Está intervención de las máquinas en producciones artesanales tiene que ver con la incorporación de nuevos mercados, donde les empiezan a exigir tiempo de entregas y existe una mayor demanda.

El arquetipo cultural asociado a la función de transportar objetos personales tiene antecedentes como la yica (bolso) que es para transportar alimentos. No obstante, en este caso denotamos la superposición de procesos productivos, técnicas y materiales. Posee una carga simbólica mestiza, donde a parir de la aplicación de las costuras al cuero en las carteras, el objeto toma características propias de un objeto de artesanía, pero aplicado a un diseño contemporáneo.

8 **El equipamiento en cuestión ha sido totalmente diseñado en la provincia y cuenta con el registro de patente a nombre del INTI en un 25% y el 75% restante a nombre del fabricante y emprendedor local Raúl Zanutti.** Por su parte, el proceso de desfibrado manual del Chaguar consume entre cinco y seis horas de trabajo que con esta nueva maquinaria se reducen a una sola hora. Asimismo, amplia la posibilidad de aprovechamiento de la materia prima que se obtiene del monte, que antes de la desfibradora solo llegaba a un 10% utilizable, y con la desfibradora se llega a un 50% o más de aprovechamiento.

En ese sentido, es reconocible y portadora de una identidad gracias a una co-creación entre diseñadores y artesanas. Para que esto fuese posible, fue necesaria la articulación de varios actores del territorio como la empresa Matriarca, que es una marca de ventas de bolsos y carteras, la fundación Gran Chaco, Agricultura familiar Argentina y el Mercado Nacional de Artesanías Tradicionales (MATRA), (ReNATRA). [9] Todo esto fue acompañado de una serie de políticas públicas que permitieron esos vínculos y puesta en valor de esas producciones. Esta iniciativa consistió en ir tomando registro y adquiriendo diagnósticos de los distintos encuentros, para lograr una red de artesanos, donde el objetivo es mejorar las economías regionales e identidades locales.

Conclusiones.

En el primer caso analizado, se observa que el destino que tenían principalmente era para transportar y almacenar individualmente alimentos o bienes de todo tipo. Dentro del mundo de los objetos que existen en la comunidad wichí, la yica (bolso) simboliza tradición en un sentido de pertenencia, que reflejan identidad, se convierten en artesanía cuando pasan a ser destinada al intercambio mercantil. Se convierte en producto en un contexto donde los pueblos originarios permanecieron marginados, con lo cual sus producciones no eran valoradas.

En el segundo caso, se puede apreciar como las políticas liberales, la mayor apertura de inversión extranjera, privatizaciones y desregulaciones afecta y distorsiona la economía de estos pueblos, destruye el comercio interno y las comunidades originarias se ven afectadas por el avance sobre sus territorios. El ingreso de productos extranjeros a bajo costos, crean un consumo de cultura y productos importados relegando el valor cultural e identitario de los tejidos. Las comunidades intentan apelar a la memoria histórica intergeneracional para reforzar el pasado con las prácticas ancestrales con un sentido de producir y construir una identidad. El caso de los mapuches, en las provincias de Neuquén y Rio Negro, se organiza con producciones artesanales, comienzan a delinear como van a resistir frente al libre comercio. Aquí se ve reflejado como en lo simbólico e Identidad de estas comunidades lucharon para mantener viva su cultura y tradición. Su conocimiento de texturas, paletas de colores, la sensibilidad de las manos tejedoras, son prueba de como la cultura, el arte y el valor simbólico de las producciones se constituyen en una herramienta para defender la identidad regional y no ceder ante los modelos hegemónicos extranjeros.

Por su parte, en el tercer caso se puede ver como la cestería comienza a tomar notoriedad progresivamente cuando la economía empieza a tomar otros rumbos. El gobierno propone iniciativas de apoyo a las producciones locales se incorpora producciones de diversidad cultural. En ese marco surgen las ferias de consumos locales de artesanías y de bajas producciones, se generan nuevas corrientes de comercialización ligado al turismo étnico, exótico. Sin embargo, está explotación mercantil y económica son adquiridos por intermediarios que realizan las reventas de estos productos artesanales de los pueblos originarios y la apropiación de los grafismos con fines comerciales sin intención de reconocer sus diseños y saberes ancestrales.

Para el cuarto y quinto caso se puede apreciar como la difusión de ferias artesanales, provinciales, nacionales e internacionales, les dan visibilidad a estos nuevos objetos y se promueve el ingreso de los pueblos nativos. Se difunde identidades productivas de distintas comunidades, desde el Estado nacional y países limítrofes como Bolivia, Brasil, Ecuador y Venezuela. También se promueven y se desarrollan programas y estrategias de comercios, se les brinda asistencias, capacitaciones donde se generan vínculos con el sistema productivo regional, provincial, nacional e internacional con políticas públicas, que se difunden desde el ministerio de cultura y el ministerio de producción. Un ejemplo de esto es la fiesta del Bicentenario de Argentina. En el marco de esas fiestas populares

9 ReNATRA o Registro Nacional de Artesanos Textiles de la República Argentina. El sitio web del ReNATRA no sólo posee la opción de inscribirse, revisar su registro y generar contactos, sino también brinda el contexto por región de los oficios que se pueden encontrar en cada una de ellas. Por lo mismo, entrega una descripción sociocultural ligada al oficio, lo que convierte este espacio en una herramienta de trabajo y aprendizaje.

se realizaron producciones de distintas regiones del país mostrando sus identidades productivas, que es una manera de crear sentido, con pensamiento local, son manifestaciones culturales que transmiten autenticidad y tradición son parte de la historia.

El diseño textil artesanal refleja diversidad cultural de sus habitantes, rasgos de grafismos y texturas en sus tejidos, que en la actualidad se empieza a denotar una identidad textil local, por medio de la creación de redes de mercados artesanales en lugares estratégicos que se relacionan con el turismo, con la aplicación de políticas públicas que fomentan el turismo interno, programas como (MATRA), ReNATRA, ONG, sumado a la co-creación entre diseñadores y artesanos. En este sentido surgen Empresas como Matriarca, Áurea, Curatoria, Thaní que logran que estos productos penetren en el mercado.

Por su parte, ante el impacto ambiental que la industrialización ha provocado al planeta, este tipo de producciones toman cada vez mayor auge debido a que ofrecen una alternativa de consumo responsable. Esto se debe a que sus métodos productivos se basan en el respeto y comunión con la naturaleza, en ese sentido, se convierten en alternativas para pensar nuestra disciplina desde una lógica proyectual con identidad cultural y respetuosa con el medioambiente.

PROSPECTIVA.

Frente al cambio climático que atraviesa nuestro planeta, emerge en la sociedad la necesidad de consumo de productos responsables y la revalorización de lo artesanal en contraposición al consumo masivo. En ese sentido se propone un proyecto de diseño articulando el saber académico con las técnicas ancestrales de estas comunidades.

Turismo con identidad.

La propuesta consiste en co-diseñar con las distintas comunidades hoteles y viviendas con tejidos. Se trata de un proyecto de estructuración turística donde las experiencias y saberes de estas comunidades se vean fortalecidos, donde surja lo regional, lo local, para preservar su patrimonio intangible.

La idea se basa en que existe un auge de consumidores que buscan experiencias nuevas de turismo, en hoteles no tradicionales, que les interesa el contacto con la naturaleza, el cuidado del medio ambiente, consume productos étnicos, exóticos y asiste a eventos culturales. Después de la pandemia covid-19 esto se vio reflejado en nuestro país el consumo de turismos alternativo impulsado con la implementación de programas de políticas públicas que fomentan el turismo interno.

Este producto nacería y emergería de saberes ancestrales que son la manifestación tangible del patrimonio cultural. Por medio de estos ambientes el objetivo es evocar recuerdos vinculados a la cultura y tradición, se intenta crear un nexo con el consumidor, viajar al pasado de los pueblos nativos por medio de estos hoteles, viviendas y carpas tejidas.

Las tipologías de ambientes dependerían del lugar en donde estarían emplazados, puede ser en el impenetrable chaco salteño, en la Patagonia, en el litoral o en la puna Jujeña.

La conformación del cuerpo principal se confeccionará con distintas técnicas ancestrales de tejidos, se tendrá que proveer donde estén emplazadas para acceder a los materiales (fibras vegetales) para realizar los distintos tipos de tejidos que se van a utilizar, las estructuras a utilizar son de tracción, compresión, plegadas, hiperbólicas, que son las encargadas de sostener los distintos tipo de tejidos que arman los distintos ambientes, van a estar sujeto a la variedad de tipologías adecuado al territorio.

Para su difusión utilizaremos medios digitales en circuitos de ecologistas, ONG, cuidados de medio ambiente, desde el Estado promoviendo a través de programas de preservación de los recursos para las futuras generación, trabajando en el presente con proyección a futuro.

Prospectiva

Referencias.

Badaracco, V. (2012). *Rescate de saberes ancestrales en comunidades etnográficas y criollas de la provincia de Salta.* Textilería wichí, p. 128-136. 1ª Ed. Consejo Federal de Inversiones.
Cifuente, A. (2019). *Formosa apuesta a la producción de fibra de chaguar.* **Instituto Nacional de Tecnología Industrial. Asistencia Regional. https://www.inti.gob.ar/noticias/21-asistencia-regional/1339-formosa-apuesta-a-la-produccion-de-fibra-de-chaguar**

Fiadone. (2017). *Simbología mapuche en territorio tehuelche*. 1ª Ed. Maizal.

Garcia Gualda, S. M. (2013). *El tejido como herramienta de negociación identitaria y transformación política de las mujeres mapuche*. De Prácticas Y Discursos, 2(2), 1-13. https://doi.org/10.30972/dpd.22736

González, V (2020). *Acerca de Qom Alphi, todas las mujeres Qom: Mujeres tejedoras.* Revista biodiversidad. https://www.biodiversidadla.org/Recomendamos/Qom-Alphi-todas-las-mujeres-Qom-Mujeres-tejedoras

Hickey, M. (2012*). Las reformas neoliberales y el presidencialismo en Argentina (1989-1992).* Economía. Revista de Ciencias Políticas, N°17. P.1 https://www.revcienciapolitica.com.ar/num17art6.php
Ministerio de Educación de Presidencia de la Nación. (2011) La Modalidad de Educación Intercultural Bilingüe en el sistema educativo argentino.

Rapoport, M. (2018*). ¡¿Qué sentido tiene?¡.* En, Hecho en Argentina. Reflexiones en torno a las identidades del diseño industrial local. Bianchi, Pablo y Sangunetti Marco (compiladores). Ed. UNRaf. Santa Fe, Argentina.

Ungaro, P. (2018). *Cambalache: diseño, identidad y cuero.* En Hecho en Argentina: reflexiones en torno a las identidades del diseño local. Pablo Bianchi; Marco Sanguinetti. 1ª ed. Rafaela: Ediciones.

Vetach,N & Filereto,G. (2022). *Mujeres qom de Santa Fe fundaron una cooperativa de cestería.* Presente. https://agenciapresentes.org/2022/03/23/mujeres-qom-de-santa-fe-fundaron-una-cooperativa-de-cesteria/

LA APLICACIÓN DE LA PAREIDOLIA EN EL DISEÑO DE LAS ÓPTICAS DE LOS AUTOMÓVILES DE LAS MARCAS LÍDERES DE VENTAS EN ARGENTINA

Morena Tolazzi - Mariano Aguyaro

Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Artes. Laboratorio de Investigación y Desarrollo en Diseño Industrial (LIDDI)

Resumen

La pareidolia es un fenómeno psicológico mediante el cual las personas reconocemos imágenes familiares como caras, objetos o animales en diferentes objetos o formas aleatorias. Este fenómeno se da cuando el cerebro intenta interpretar formas y patrones vagos como algo familiar y con sentido. Por ejemplo, encontrar imágenes en las nubes, en manchas de tinta o caras en diferentes objetos naturales o artificiales. Uno de los casos más significativos que cumplen de manera muy clara con este fenómeno son las ópticas de los automóviles. Debido a su disposición simétrica en el frente del vehículo es muy común que se reconozcan en ellos diferentes tipos de rostros. A partir de esta concepción, en el marco de la cátedra Historia del Diseño Industrial de la Facultad de Artes, se desarrolló un trabajo de investigación sobre cómo a lo largo del tiempo este recurso se utilizó como estrategia para humanizar a los vehículos generando empatía con los consumidores. En ese sentido, se analizó las expresiones y emociones más comunes presentadas por los vehículos a lo largo de la historia, haciendo foco en las marcas líderes de ventas en Argentina.

Palabras clave

Diseño, historia, pareidolia, ópticas, automóviles.

La pareidolia en el Diseño Automotriz: La mirada de los Autos

¿Qué tan común es encontrar caras en lugares dónde no las hay, dónde la organización espacial de ciertas formas lleva a la idea de que un objeto inanimado no solo tiene ojos y una boca, sino también llegar a dotarlo de una expresión?

El fenómeno de la pareidolia ha sido reconocido y discutido a lo largo de la historia por diferentes pensadores, filósofos, psicólogos, neurocientíficos, artistas y escritores, incluso antes de que se acuñara el término (Blanco. 2023). Sin embargo, fue Karl Ludwig Kahlbaum (1866) el primero en utilizar y definir el término "pareidolia" para describir la tendencia humana a percibir formas reconocibles, especialmente rostros, en patrones aleatorios o ambiguos. En su trabajo, explica que la pareidolia es un ejemplo de cómo la mente humana busca y encuentra significados donde no los hay, como ver caras en las nubes o formas en las manchas de tinta. Consideraba este fenómeno como una manifestación de la capacidad del cerebro para imponer orden y sentido a los datos sensoriales caóticos. Posteriormente numerosos investigadores se han aproximado al significado de la pareidolia. Uno de ellos es el estudio de Liu et al. (2014), quienes describen el fenómeno como "una ilusión perceptiva de caras no existentes". Además, afirman que "ocurre cuando un estímulo visual externo dispara percepciones de entidades que no son reales (...) sugiriendo que nuestro sistema visual está altamente preparado para percibir caras, probablemente dada la importancia de ellas en nuestra sociedad."

En el diseño automotriz, la pareidolia se manifiesta cuando los elementos de un vehículo, como los faros, la parrilla y el parachoques, se organizan de manera tal que parecen formar un rostro con su respectiva expresión. Esta percepción puede influir en cómo los consumidores perciben la personalidad o el "carácter" de un vehículo.

La función principal de las ópticas siempre fue la de proporcionar la iluminación más eficiente para el camino al momento de conducir de noche o en condiciones de baja visibilidad. Estas incluyen varios tipos de luces y dispositivos que mejoran la visibilidad y la seguridad, donde existen diferentes tipos de faros, como los halógenos, LED y xenón. Estos faros, tienen la particularidad de emitir diferentes tipos de luces, como son las altas que son más potentes y de mayor alcance para ver más lejos en la ruta, o las bajas que se utilizan para iluminar el camino sin deslumbrar a otros conductores que vienen en dirección contraria. Por otra parte, cuentan con luces intermitentes que son las de señalización que indican las intenciones del conductor de girar o cambiar de carril, también se utilizan para señalar situaciones de emergencia. Entonces, debido a su disposición simétrica en el frente del vehículo sumado a que permiten la visualización del camino y comunicarse con otras personas, provocan que se perciban en ellos diferentes tipos de rostros. De esta manera, los diseñadores de automóviles utilizan la pareidolia para asignarle al vehículo cierta personalidad a partir de la mirada y expresión generada a través del diseño de las ópticas.

En este sentido, los faros se mantuvieron morfológicamente similares hasta mediados del siglo XX. Sin embargo, junto con los avances tecnológicos surgieron nuevas posibilidades en cuanto a su variación morfológica y su disposición en el frente del automóvil. Bajo este contexto, las propuestas de diseño en las ópticas crecieron exponencialmente. Es decir, estos diseños no son casuales; se planifican cuidadosamente para evocar emociones específicas en los consumidores y diferenciar los modelos de la competencia. La percepción de un "rostro" en un vehículo puede hacer que los conductores se sientan más conectados emocionalmente con su auto. (Chapman. 2015)

De esta manera, este trabajo resume cómo este fenómeno fue utilizado como recurso de diseño en las ópticas de los automóviles por parte de las marcas líderes de venta en Argentina. Se analizó el camino que han tomado hasta el día de hoy, atravesado por numerosas fases que podrán o no ser similares dependiendo la marca y origen de ese vehículo. A su vez, se podrá ver cuánto han perdurado en el tiempo estas elecciones de diseño, cuáles han sido más fructíferas y cuales no han logrado el suficiente éxito como para permanecer. Quedando en evidencia, a su vez, como han tomado un paralelismo con las ocurrencias a lo largo de su

trayecto, demostrando que, a medida que avanza su tecnología aplicada, avanza el mensaje que dejan a sus potenciales usuarios.

-Los cambios conceptuales en las ópticas a lo largo del tiempo.

Para dicha investigación se comenzó planteando una línea de tiempo para analizar la pareidolia en los modelos de autos de las principales marcas de Argentina. Se toma como inicio la década de 1950, un tiempo antes en el que se implementarán los faros halógenos. Se consideraron las emociones más comunes presentadas por los vehículos a lo largo del tiempo dentro de este recorte histórico, utilizando como referencia al naturalista inglés Charles Darwin (1872). Bajo este criterio se consideraron cuatro clasificaciones principales. En primer lugar, la sorpresa, caracterizada por la elevación de las cejas, la apertura desorbitada de los párpados y la caída de la mandíbula. En segundo lugar, la seriedad, cuya mirada muestra ojos entrecerrados y cejas juntas. Luego, la tristeza, con su mirada de cejas caídas hacia el interior, y comisuras bajas. Por último, se consideró como categoría la mirada desafiante, demostrada por un ceño fruncido, tensión en los párpados inferiores y una proyección hacia delante. Cada una de estas categorías fue dividida en cinco subcategorías, correspondientes a las cinco marcas cuyos mercados son los más prominentes en Argentina, que a su vez coinciden con los cinco polos de mayor producción automovilística a nivel global. Toyota, para Japón; Fiat, para Italia; Volkswagen para Alemania; Renault para Francia y Chevrolet para Estados Unidos.

Las limitaciones tecnológicas a lo largo de la historia del automóvil fueron clave para el desarrollo de la implementación de la pareidolia en este campo, y es así como los primeros acercamientos a una variación morfológica de las ópticas se logran a partir de la implementación de los faros halógenos alrededor de la década de 1960.

A pesar de que cada una de estas empresas nace desde puntos diferentes del planeta, sujetas a su propia cultura y estructuras comerciales, no fue suficiente para explorar la variación enorme de posibilidades que el constante desarrollo tecnológico permite incluso hasta el día de hoy. Es por esta razón que a lo largo de la historia los cambios que se distinguen son paulatinos y uniformes, dando a entender que las elecciones de diseño trascienden las barreras regionales y son afectadas a nivel global. Esto se contrapone ante cómo diferentes culturas perciben las características faciales de distintas maneras. (Choi. 2008). Esto lleva a la conclusión de que los avances y los cambios tan radicales en los diseños de los faros son una consecuencia de los avances en su tecnología, y su morfología un reflejo de una sociedad que cambia de manera más rápida cuanto más tiempo haya pasado, representado en la adquisición gradual de una mirada cada vez más imponente conforme avanza el tiempo.

Es por esto que en el momento en el que la tecnología limitaba la iluminación del vehículo a ser únicamente de superficie circular, los automóviles mostraban una expresión de sorpresa, resultando hasta amable bajo la mirada de quien estuviera observando. Cuando se comienzan a desarrollar las luces con tecnología halógena, las ópticas toman una forma rectangular que terminaría representando una expresión mucho más seria que sus antecesoras. En la década de 1990, la implementación de las luces con tecnología HID permitió que las posibilidades se ampliarán enormemente, aunque las tendencias marcaron un claro camino hacia las expresiones de carácter más agresivo, fenómeno que se sigue profundizando hasta el día de hoy.

Estos cambios de estas percepciones claramente no solo afectan la mirada del frente del vehículo, sino que también afectan la percepción del automóvil en su totalidad, ya que las decisiones de diseño en las demás partes del vehículo terminan girando alrededor de la forma de sus ópticas. Es decir, que el diseño del vehículo se ve traccionado por la expresión e identidad que cada marca decide otorgarle a cada modelo de auto.

-La mirada de los autos como conexión con los usuarios.

Siguiendo a Martin Juez (2002), podría considerarse a las ópticas de los automóviles como una prótesis[1] de extensión de la personalidad, sujeto a los estereotipos de persona modelo de su correspondiente época. Es decir, que mas allá de iluminar el camino, las ópticas cumplen una función simbólica, tal como es presentada por Bernhard Bürdek (1994), en presentar a otras personas algún rasgo emocional que el conductor desea mostrar. Una extensión del subconsciente que muestra un avatar de lo que más uno desea ser para ser juzgado como el conductor quiere.

Desde una perspectiva antropológica, el avatar puede entenderse como una extensión de la identidad del usuario en el mundo virtual. A través del avatar, las personas pueden expresar aspectos de su personalidad, identidad cultural o aspiraciones de manera simbólica (Boellstorff. 2008). Los avatares no sólo representan la apariencia física del usuario, sino que también pueden transmitir mensajes sobre sus preferencias estéticas, ideológicas y sociales. Por su parte Jung (1968), lo define como la “máscara” que el individuo muestra al mundo exterior, la fachada social que se utiliza para adaptarse a las expectativas y normas sociales, y que puede diferir significativamente de la verdadera naturaleza interior del individuo. En ese sentido, la idea de que los autos son avatares de quienes los conducen implica considerar cómo los vehículos son utilizados y percibidos como extensiones o representaciones de la identidad personal.

Para dar cuenta de esta posición, se parte del supuesto de que las marcas utilizan el fenómeno de la pareidolia aplicada al diseño de las ópticas como estrategia para que los conductores se sientan más conectados emocionalmente con su vehículo. Es decir, para influenciar el consumo de sus productos otorgando a los compradores la posibilidad de sentirse identificados con el vehículo, tomándolo como una extensión de su personalidad y, en algunos casos, generar una representación de la persona que desearía que los demás interpretaran de él.

Se trata de un recurso de diseño capaz de fomentar la humanización del vehículo, con el objetivo de generar empatía para con el usuario/conductor y aquellos que más adelante se vinculen con él en el ámbito vial. Es una forma de buscar una percepción específica del comprador por parte de todos aquellos que interactúen con él, incluso cuando no sea un reflejo real de su personalidad, sino más bien lo que el comprador quiere que un tercero entienda de él.

Por su parte, se sostiene que la innovación funcional del automóvil deja de tener un rol fundamental en la elección de un vehículo, mientras que el automóvil sea capaz de exaltar a través de sus faros, aunque sea de manera falsa, una mayor eficiencia en su función comparado con su competencia comercial. Esto significa que, a través de su expresión, el vehículo denota ciertas prestaciones (como potencia y velocidad) que no necesariamente se corresponden con la realidad. Sin embargo, el tipo de expresión que transmite el auto es más influyente en las decisiones de compra que las prestaciones que ofrece el mismo.

1 El diseño es fundamentalmente una prótesis (del griego próthesis: "colocar delante"). La mayoría de los objetos, herramientas o instrumentos no son más que prótesis para multiplicar nuestras capacidades y subsanar nuestras carencias, cualesquiera que sean éstas. Juez (2002).

-Análisis de casos.

Para analizar con más detalle los efectos de la pareidolia en el diseño automotriz, se han tomado cinco casos significativos que formaron parte de la historia desde la década de 1950.

CASO 1: Renault Dauphine. Fecha: 1956

Renault Dauphine (1956)

En primer lugar, se ha estudiado el caso del Renault Dauphine, diseñado en el año 1956 y producido en Argentina entre las décadas de 1960 y 1970. Fue reconocido por ser un modelo económico y de buena autonomía con respecto a otros en el mercado. Además, su diseño combina líneas rectas y curvas para conformar una morfología que marca claramente la división entre sus tres partes principales (sector baúl, habitáculo y motor, los cuales se encontraban invertidos en comparación a los modelos producidos hoy en día).

La producción en Argentina llegó en el año 1960 gracias a la empresa IKA[2]. Para esta época, la cantidad de autos a nivel nacional era alrededor de 1 cada 33 habitantes, una cifra considerada insuficiente. Con pocos años, la planta consiguió ser la de mayor participación local, estando destinada a la producción de vehículos como la Estanciera, o el Kaiser Carabela, aunque el Renault Dauphine fue el primer modelo de esta marca en el país.

Para el diseño de este vehículo, Renault trabajó en colaboración con firmas de diseño italianas, epicentro de los remanentes del auge del Bel Design para aquel momento, influenciando algunas de las elecciones de diseño para este vehículo.

Se distingue de este modelo ópticas de superficie circular, igual que los demás automóviles de su época por cuestiones prácticas y facilidad de obtención de repuestos. La decisión de diseño sobre las luces de este modelo se encuentra sujeta a limitaciones funcionales más que estéticas, donde la expresión generada por este vehículo una consecuencia de su contexto, más que una acción intencional.

La percepción que se logra de esta tipología de luces es la mirada de asombro, dándole al vehículo una percepción amigable, acorde al concepto bajo el cual era comercializado. Siendo así, es posible considerar que la expresión generada por el automóvil sea tomada en cuenta ajustándose a las limitaciones productivas del contexto, no solo utilizando la expresión

2 Industrias Kaiser Argentina S.A. fue un fabricante argentino de automóviles que operó en el país entre mediados de la década de 1950 y fines de la década de 1970.

que inevitablemente genera la morfología de las ópticas de superficie circular, sino también acentuándola.

Podría decirse que la aplicación de la pareidolia como estrategia de generación de empatía en este modelo resulta alinearse con las prestaciones que se le han aplicado al vehículo. Tratándose éste de un modelo familiar y amigable para el transporte de al menos cuatro personas, la mirada emitida por el frente del automóvil resulta ser de carácter amistoso, causando una empatía en los usuarios que lleven a la consideración de este vehículo como un miembro más de la familia, un compañero de aventuras.

CASO 2: Fiat 147 . Fecha: 1976

Fiat 147
(1976)

El Fiat 147 se trata de un diseño de la empresa italiana producido entre los años 1976 y 1997 aunque se ha comenzado a producir y comercializar en Argentina a partir del año 1982. Se trató de un modelo únicamente producido por Argentina y Brasil, pero que aún así se corresponde con las tendencias estéticas de otros vehículos contemporáneos.

El diseño de este auto nace bajo la demanda de autos pequeños en el mercado, ya que los existentes en aquel momento tenían más de una década comercializándose. Este modelo fue uno de los autos más exitosos en Argentina, volviéndose en el año 1989 el coche más vendido del año en su versión Spazio.

Para el contexto de la década de 1980, el arte y el diseño estaban tomando el rumbo del posmodernismo y el minimalismo, donde la forma comenzaría a reducirse a morfologías más puras. Esto se vio reflejado en el diseño automotriz tras el abandono de las formas curvas que habían estado prevaleciendo durante décadas en esta área. Esto se puede ver tanto en las elecciones de diseño de las ópticas como también del resto del vehículo.

En este modelo pueden distinguirse ópticas con una mirada más seria. Esta tipología se caracteriza por sus faros donde predominan las líneas rectas y paralelas al suelo. Esta constante coincide, si se lo analiza según la percepción que da la pareidolia, con ojos entrecerrados y un semblante rígido y formal, características propias de este tipo de expresiones faciales en los humanos.

Este modelo, al igual que el anterior, corresponde a una tecnología sellada, y con una variedad de modelos para las ópticas muy reducido, siendo alrededor de once las alternativas que existían, pero que mantendrían la misma morfología por cuestiones de tendencias de la época.

Los modelos que circulaban durante estos tiempos dejaron de emitir una mirada ingenua e

inocente como lo hacían sus antecesores. Este cambio tan radical también es capaz de cambiar el mensaje del conductor hacia el resto de quienes interactúen de manera directa o indirecta con el vehículo.

Esto se resume en que este modelo, contrario al Renault Dauphine, tiene una presentación mucho menos amigable. El Fiat 147 fue diseñado para ser un modelo compacto, por lo que los espacios interiores también se verían reducidos. Si se toma en consideración esto, junto con el uso de las luminarias de superficie expuesta rectangular y el uso de las líneas rectas y ángulos más agudos de su carrocería, podría no percibirse como un vehículo destinado al uso familiar.

El uso de formas más austeras junto con la expresión distante y seria del automóvil generan una sensación de frialdad en el usuario, que podrían poner al conductor en una posición de mayor determinación en la calle.

CASO 3: Volkswagen Polo Classic (Polo de tercera generación). Fecha: 1996

Volkswagen Polo Classic (1996)

El caso del Volkswagen Polo Classic, o Polo de tercera generación. Este fue lanzado en el año 1996, a la vez que ha sido lanzado en su país de origen, Alemania, algo que sucedía por primera vez en la historia argentina, presentándose en los mercados hasta el año 2008. Este modelo llegó a exportarse a México y Brasil, aunque en ninguno de ellos ha conseguido la popularidad que tuvo en Argentina.

Su diseño toma rasgos del SEAT Ibiza de segunda generación, y estaba pensado para ser un vehículo con gama inferior a otros automóviles comercializándose de la misma empresa, como el Golf. La toma de decisiones en cuanto a la producción de este modelo en Argentina llevó a que se diferenciara del diseño comercializado en Europa, volviéndolo un vehículo completamente argentino.

Debido al exponencial crecimiento de las morfologías posibles en el diseño de las ópticas, debieron abandonarse tecnologías costosas para ser reemplazadas por alternativas que, a su vez, permitieran esta variación morfológica de fácil producción.

Es por esto que, a diferencia de los casos anteriores, se abandona el vidrio para ser reemplazado por piezas completamente plásticas. Con este tipo de material, se pueden aplicar procesos alternativos para generar morfologías únicas y encastrables, lo cual ha incentivado el abandono de las morfologías estandarizadas y así generar un mensaje más claro en el diseño del vehículo.

Las ópticas de este vehículo presentan características poco comunes en comparación a otros vehículos. Estos están diseñados con una superficie expuesta muy similar a aquellas con forma rectangular. Sin embargo, su alargamiento y hundimiento de las esquinas exteriores apuntaría a una percepción más bien triste.

Este diseño gracias a las facilidades tecnológicas que se habían dado anteriormente permitió generar un vehículo más ajustado a las tendencias de diseño de la época. Sin embargo, este modelo junto con otros pocos de su contemporaneidad tiene la peculiar característica de no poseer una expresión facial que transmita sensaciones positivas (como el Renault Dauphine), o de superioridad (como el Fiat 147).

El Polo Classic es un caso con una particularidad muy interesante de analizar ya que, como se ha dicho anteriormente, son solo unos pocos vehículos capaces de generar este tipo de percepción con la mirada, y en muchos de estos casos se ha reflejado en la cantidad de ventas generadas, obligando a numerosos modelos a ser modificados con muy poco tiempo en el mercado. Aun así, este no fue el destino del Volkswagen Polo, ya que, a pesar de haber fracasado en el mercado brasilero, en Argentina se trata de un modelo que ha tenido un buen nivel de ventas.

CASO 4: Chevrolet Corsa Classic (Corsa de primera generación). Fecha: 1997

Chevrolet Corsa Classic (1997)

El siguiente caso tenido en cuenta es el del Chevrolet Corsa Classic. Se trata de la primera generación de la línea Corsa, un automóvil de Chevrolet producido en Argentina, Brasil y México para América Latina. Su diseño, sin embargo, está basado en el Opel Corsa, un vehículo alemán. Su primera presentación se llevó a cabo en Brasil en el año 1993, sin embargo, la producción en Argentina llegaría para el año 1997. Su estancia tan longeva en el mercado (de diecinueve años, hasta el 2016). Este vehículo tiene el récord de ser el modelo con la mayor cantidad de unidades producidas en Argentina, llegando a más de novecientos mil. Además, también se trata del modelo con mayor patentamiento en el país, llegando a los quinientos mil.

La clasificación de este modelo bajo los parámetros tenidos en cuenta durante este análisis lleva a la conclusión de que pueden distinguirse dos tipos de miradas en él. Por un lado, el uso de faros curvilíneos y con tendencia a lograr una superficie circular lo llevaría a la clasificación de éste como un vehículo sorprendido, alegre, al igual que el caso analizado anteriormente, el Renault Dauphine.

Sin embargo, comparte, a su vez, semejanzas con un tipo de mirada más bien desafiante. Esto se denota por el hundimiento hacia el centro en el lado superior de la superficie expuesta de las ópticas.

Tras el análisis de las tendencias de la época, este ejemplo de ópticas podría definirse como de transición, ya que representan una de las primeras miradas que presentan características de la tipología desafiante, demostrando que se trata de un mundo nuevo que está pronto a desarrollarse.

Para este momento en la historia de las ópticas, los alcances tecnológicos ya permitían una posibilidad de morfologías aplicadas a los faros casi ilimitada, es por esto que la calidad de la tecnología que se utilizó para generar estas ópticas ha quedado de lado en pos de una mayor variedad de su forma. Esto también significaría que el mensaje emitido gracias a la pareidolia puede ser más directo y claro.

El Corsa Classic se trata de un vehículo medianamente compacto que, a pesar de estar pensado para un uso familiar, esta no sería la principal elección de un comprador potencial (es por esta razón que luego salieron al mercado versiones más amplias del modelo). Teniendo en cuenta esto, junto con la elección de dotar al vehículo con una mirada ágil pero con cierta suavidad, podría decirse que este diseño atacaba más bien a un público juvenil, alineándose al estilo de la época, demostrando independencia, libertad y simpatía.

CASO 5: Toyota Corolla (Corolla de decimosegunda generación). Fecha: 2023

Toyota Corolla (2023)

El quinto caso analizado es el del Toyota Corolla de decimosegunda generación, lanzado en el año 2023. La línea Corolla representa la serie de mayores ventas a nivel global, se ha producido desde el año 1966. Actualmente es traído desde Brasil, y tiene características diferenciales a su modelo comercializado en el resto del mundo que vuelven a este un diseño local. En Argentina, la marca se posiciona como la de mayor cantidad de ventas desde hace ya dos años.

Para su análisis, es necesario tener en cuenta el contexto en el que se lo analiza, ya que para esta época la sociedad se encuentra sumida por el uso constante de nuevas tecnologías, el aumento de la eficiencia de la comunicación y el comercio llevaron a una latente necesidad de constante velocidad, donde todo es instantáneo.

Dadas las tendencias de la época y del modelo, más la consideración de la morfología de las ópticas de este vehículo, se puede deducir que pertenece a la tipología de los vehículos de

mirada plenamente desafiantes. Esto se logra mediante el uso de ópticas estiradas en su sentido longitudinal, con un levantamiento de la esquina superior externa y la esquina inferior interna apuntando hacia abajo, representando una proyección hacia delante.

La tecnología aplicada a la producción de estas ópticas continúa con la metodología de los dos casos anteriores, donde tres partes principales (casco, parábola y lente) creadas en plástico se encastran junto con el paquete tecnológico de iluminación.

Sin embargo, se ha incorporado la novedad de las luminarias LED. Estas producen quince veces más luz que aquellas ópticas de faros halógenos, generando un sistema más eficiente ante condiciones que requieran un uso de luz de mayor intensidad. Además, la aplicación de las luces LED en la óptica aportan, además de los beneficios ya descritos, la posibilidad de acentuar detalles de la óptica, y la posibilidad perpetuar el mensaje que se le he querido dar en su diseño.

El mensaje que da este producto se alinea con el concepto social de la necesidad de la constante velocidad, utilizando no solo las ópticas, sino todo el diseño del vehículo a la par de este ideal. Esta ha sido una de las razones por las cuales este modelo se ha posicionado muy bien en el mercado.

Para ayudar con el mensaje de velocidad, se ha aplicado en el diseño de la expresión de este vehículo el enojo, desafío, representando la sensación de poder obtener todo lo que el conductor quiera.

En resumen, el Toyota Corolla es una gran representación de los cambios en el diseño de ópticas de automóviles, siendo este uno de los más fieles a su tipología.

Por otro lado, se puede distinguir en el diseño la idea ya descrita de querer mostrarse como un auto veloz y agresivo. Esto genera, tanto en el conductor del propio automóvil como en los conductores de otros vehículos y los peatones una sensación de intimidación.

-Conclusiones.

A lo largo de este análisis, se ha confirmado que las tecnologías de cada época limitaban la exploración morfológica hasta cierto punto, pero su avance dio lugar a que de a poco el diseño de las ópticas pasarán a tener mayor posibilidad de juego con el mensaje. Esto también les permitió volverse uno de los factores más distintivos de un automóvil, mientras que anteriormente se hacía uso de otros recursos, como la carrocería.

El uso de la pareidolia en el diseño automotriz como representación del conductor queda evidenciada en todos los casos analizados. a que en cada uno de ellos se ha intentado (hasta donde las limitaciones tecnológicas lo han permitido) emular diferentes expresiones propias del ser humano, generando dos tipos de reacciones diferentes. En primer lugar, el conductor del vehículo deja de mostrarse al mundo como tal. Cuando está dentro del vehículo, comienza a mostrarse al mundo con la cara del automóvil como si fuera la suya. Como extensión, otro tipo de reacción se genera tanto en los peatones y otros conductores, que al ver el automóvil no consideran al conductor como una persona en sí, sino al propio vehículo como una entidad propia, que se predispone a la calle de la manera en la que se presenta su diseño.

Por su parte, la construcción de una mirada en el frente de un vehículo no funciona únicamente con las ópticas, ya que otros recursos del frente del automóvil ayudan con las demás partes de la cara, recursos que no están presentes en los diseños más antiguos. Esto, sumado a que la primera intención de la inclusión de un segundo punto de iluminación se da a causa de la necesidad de una mayor cantidad de luz lleva a que ésta no haya sido la intención original. Sin embargo, con los avances tecnológicos colocar una segunda óptica dejó de ser necesaria. Aun así, permaneció en el diseño a lo largo de todos los casos, es decir, de al menos los últimos setenta años. Esto indica que, a pesar de no haber sido la intención inicial, la aplicación de la pareidolia en el diseño no fue intencional, pero sí quedó como una característica distintiva de los vehículos de ese momento en adelante.

El uso de pareidolia en el diseño automotriz se ha convertido en una de las principales estrategias de marketing. El uso de este recurso permite a las empresas conectarse emocionalmente con los futuros compradores. Un auto que parece tener una cara amigable puede atraer a compradores que buscan un vehículo accesible y fácil de manejar, mientras que un diseño con una expresión más agresiva puede atraer a aquellos interesados en coches deportivos y de alto rendimiento. Es decir, que la decisión de compra está más influenciada por la expresión del auto más que por sus prestaciones (lo que no quiere decir que estas últimas no se tengan en cuenta).

La utilización de la pareidolia en el diseño automotriz no solo mejora la estética del vehículo, sino que también juega un papel crucial en la percepción del consumidor y en la identidad de la marca.

-Prospectiva.

Teniendo en cuenta el objeto de estudio y las tendencias de diseño que se han dado en los últimos setenta años, se propone una idea de producto que se alinee con la continuidad del camino que los diseños vienen tomando. Esto significa llegar a la posibilidad de una mirada aún más fría y desafiante, pero aun así permitiéndole al usuario decidir qué tipo de emoción quiere expresar mediante su vehículo. Esta idea toma como arquetipo la máscara, una forma de demostrar emociones mediante una piel extra capaz de generar diferentes tipos de lectura dependiendo de su diseño. Además, utilizará recursos conceptuales como la customización y la simplicidad visual.

En cuanto a estética, la tendencia a los productos visualmente limpios, combinado con una estética hi-tech dominarán el mercado en objetos que demuestren nuevas tecnologías, siguiendo con la tendencia que sigue dándose hoy en día, pudiendo así colocarse en el mercado a nivel global.

Estas ópticas le permitirán al usuario elegir cómo customizar la apariencia del frente de su automóvil, siendo posible elegir la forma de los puntos de iluminación mediante opciones del sistema operativo propio del vehículo.

Esta pantalla diseñada ocupará gran parte del frente del vehículo para permitir un mayor espacio de customización. Sus funciones indicativas recaen únicamente con la configuración general del vehículo, y la integración directa con el paquete tecnológico del producto se encuentra desensamblando el panel en sí, lo cual podría llegar a requerir una mano de obra más especializada.

Simbólicamente, este producto evoca el uso de alta tecnología, la sensación de estar utilizando un vehículo del futuro, predisponiendo de manera positiva al usuario respecto al automóvil. Se tratará de una tecnología hi-tech que, a pesar de estar insertada en la sociedad gracias a la prevalencia de tecnologías similares en el campo de la robótica, suponen un diferencial con respecto a su competencia en el área automotriz.

- Referencias

Blanco, F (2023, 6 de Noviembre). Vemos rostros que no existen, así es la pareilodia. https://quieromasciencia.com/vemos-rostros-que-no-existen-asi-es-la-pareilodia/

Boellstorff, T. (2008). *Coming of Age in Second Life: An Anthropologist Explores the Virtually Human*. Princeton University Press.

Bürdek, B. E. (1994). *Diseño. Historia, teoría y práctica del diseño industrial*. Barcelona: GG.

Charles Q. Choi. (19 de agosto de 2008). *Face Recognition Varies by Culture*. [El reconocimiento facial varía por cultura]. LiveScience.

https://www.livescience.com/5057-face-recognition-varies-culture.html.

Chapman, J. (2005). *Diseño emocionalmente duradero: Objetos, experiencias y empatía*. Barcelona: Earthscan. (Traducción del inglés).

Darwin, Charles. (1872). *La expresión de las emociones en el hombre y en los animales*. Reino Unido. Ed. John Murray.

Juez, M. (2002). *Contribuciones para una antropología del diseño*. Barcelona: Gedisa.. Gedisa.

Jung, Carl G. (1968). *The Archetypes and The Collective Unconscious*. [Los arquetipos y lo inconsciente colectivo]. Princeton University Press.

Liu, J., Li, J., Feng, L., Li, L., Tian, J., & Lee, K. (2014). Seeing Jesus in toast: Neural and behavioral correlates of face pareidolia. *Cortex*, *53*, 60-77. https://doi.org/10.1016/j.cortex.2014.01.013

Norman, D. (2005). *El diseño emocional: Por qué nos gustan (o no) los objetos cotidianos*. Barcelona: Paidos Iberica Ediciones S.A.

Kahlbaum, Karl (1866). Die Sinnesdelirien: Eine Monographie.[El delirio sensorial: una monografía]. Berlin: Hirschwald.

EL DISEÑO DE LOS ASIENTOS EN LOS TRENES ARGENTINOS DEL AMBA. PROXEMIA EN EL TRANSPORTE PÚBLICO COMO MATERIALIZACIÓN DEL DISCURSO POLÍTICO. DESDE 1930 HASTA LA ACTUALIDAD

Antonela Scarponi - Mariano Aguyaro

Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Artes. Laboratorio de Investigación y Desarrollo en Diseño Industrial (LIDDI)

Resumen

La proxemia (o proxémica) refiere al empleo que el ser humano hace del espacio, tanto personal como social, público como privado, y la percepción que tiene del mismo más allá de los elementos tangibles. Asimismo, estudia al espacio como instrumento de producción de mensajes y determinación de territorios y relaciones individuales y colectivas.

Este concepto se analizará especialmente a través de los asientos de los trenes, elementos diseñados para ubicar dentro de los vagones a los usuarios y brindar una experiencia de viaje determinada, y pensados para considerar cuestiones como la comodidad, la seguridad y la eficiencia en términos de capacidad de carga. Entonces, dado que la implementación de los diferentes elementos que constituyen esta vivencia de viaje depende de la proyección y ejecución de ciertas políticas públicas, se evaluaron también los diferentes discursos políticos subyacentes a la proxemia en los vagones a lo largo del tiempo.

Para dicho estudio, realizado en el marco de la cátedra Historia del Diseño Industrial de la Facultad de Artes, se hizo un recorte que abarca los trenes del Área Metropolitana de Buenos Aires (AMBA) en el periodo comprendido desde 1930 hasta la actualidad.

Palabras clave

Diseño, proxemia, asientos, trenes, políticas públicas.

Introducción

Según Hall (1959), el espacio, junto con el tiempo, es un instrumento de producción de mensajes cuya configuración define los territorios individuales y colectivos, la seguridad y la defensa, sin recurrir necesariamente a la comunicación mediada por palabras. Años más tarde, en la misma línea, acuña el término proxémica (del latín *proximus* = *prope*: cerca y *ximus*: como máximo) en referencia a las observaciones y teorías interrelacionadas del empleo que el hombre hace del espacio, tanto personal como social, y la percepción que tiene del mismo más allá de lo tangible (Hall, 1972).

Estas teorías resultan aplicables tanto al escenario privado como público, incluyendo dentro de este último los espacios destinados a la salud estatal, la recreación y el acceso a la cultura, las viviendas sociales, las escuelas, universidades, el sistema de transporte público, entre otros.

Bajo este concepto, en el marco de la Cátedra de Historia del Diseño Industrial de la Facultad de Artes, se desarrolló un trabajo de investigación anual donde se analizaron los diferentes

discursos políticos subyacentes a la proxemia en los vagones de los trenes a lo largo del tiempo. Para ello se analizaron antecedentes, comprendidos en un recorte histórico desde 1930 hasta la actualidad y ordenados en una línea de tiempo con su correspondiente contexto sociocultural, político, económico y tecno-productivo, reflexionando acerca de su incidencia directa e indirecta sobre el producto. Entonces, dado que la provisión del servicio transporte público depende del estado, en ese contexto en particular se consideraron cuestiones relacionadas a los gobiernos por los que atravesó el país durante el periodo elegido, la política pública en relación al transporte ferroviario durante cada etapa y la evolución en la gestión del servicio, con el objetivo de percibir cómo ese discurso aparece en los asientos de los trenes. "Los sucesivos gobiernos crearon regulaciones, las incumplieron, crearon empresas públicas, estatizaron privadas y privatizaron; es decir, fueron buscando diversas estrategias para gestionar el transporte" (Rascovan, 2017).

En el AMBA (Área Metropolitana de Buenos Aires), los trenes de pasajeros se constituyen como una parte fundamental del sistema de transporte público provincial. Sus asientos, cuya razón de ser es la de ubicar, de una forma específica dentro de los vagones, a los usuarios que viajan diariamente, requieren ser configurados desde una perspectiva que atienda las premisas de la comodidad y seguridad para el pasajero, la durabilidad ante el uso constante y la eficiencia en términos de capacidad de carga.

Es aquí donde radica entonces la importancia de su diseño y disposición espacial, que además de hacer a su función práctica, constituyen la vivencia del recorrido. Sus colores, materiales y disposiciones se vuelven elementos estratégicos para comunicar mensajes, proponer una conducta, reflejar la identidad visual del ente a cargo del servicio o incluso transmitir aspectos de la política pública.

Por lo tanto en este trabajo se han estudiado, no solamente los aspectos estéticos, funcionales, tecnológicos y ergonómicos de los asientos en diferentes décadas, sino también se indaga en cómo ha sido su estructuración dentro de los trenes de corta distancia del AMBA a lo largo de la historia, que interacción social se plantea en este espacio, de qué manera se relacionan los pasajeros con el entorno, si se genera o no sentido de pertenencia y cuál es el discurso político subyacente en la implementación de ciertos asientos y su correspondiente distribución dentro de los vagones.

El servicio ferroviario en el contexto local

Durante la década del 40, la política ferroviaria tuvo un lugar preponderante en la agenda pública argentina. La nacionalización del servicio, en 1948, fue un reflejo de ello y comenzó a hacerse más evidente en años posteriores, mayormente en los trenes de larga distancia.

Con el transcurso del tiempo, y hacia fines de los 90, los clásicos asientos grupales de cuero fueron siendo reemplazados paulatinamente por asientos individuales, principalmente en los trenes del AMBA, ya que las distancias recorridas por estos vehículos interurbanos no requerían los mismos niveles de comodidad que sí eran necesarios para un viaje más extenso. A su vez, los vagones fueron aumentando progresivamente la capacidad de pasajeros transportados y haciendo que los espacios de ingreso y egreso, así como todas las zonas comunes, se volvieran más amplios y luminosos.

En los primeros años de la década del 2000 se apreciaron los mayores cambios. El ingreso a un nuevo milenio sumado a la incorporación de coches eléctricos, implicó que la estética interior del transporte ferroviario se diseñara o pensara en consecuencia mediante espacios y elementos que reflejasen liviandad, ligereza, agilidad. El desplazamiento silencioso pero rápido que proponía ahora este nuevo modo de propulsión tenía que evidenciarse en cada rincón del vagón.

En simultáneo, se aplicaron medidas para la modernización y seguridad ferroviaria, así como también para la extensión de los km de vías.

Hicieron su aparición en el servicio la tecnología digital (voz informando las estaciones dentro de los vagones, pantallas con anuncios, luces led que se prenden o apagan en un plano del recorrido dentro del vagón) y el diseño interactivo (ya no había más un guardia que cortaba un boleto sino que ahora el propio usuario -con una tarjeta- pagaba su pasaje interactuando con una máquina). También, se hizo más evidente el uso de formas limpias y líneas simples reflejando la estética de la tecnología avanzada (una sensación de anticipación hacia el futuro, globalización del diseño), dando cuenta de una revitalización y mejora del servicio a través de la introducción de innovaciones como de reformas.

Se utilizaron colores claros, asociados a dispositivos tecnológicos como el blanco, el azul, el plateado, el gris, y se combinaron nuevas tecnologías y materiales en la producción: textiles para zonas de apoyo, metal para apoyabrazos, etc.

Asimismo, se tuvo en cuenta a una diversidad de usuarios mayor lo que se manifestó en espacios exclusivos para pasajeros con discapacidades motrices o vagones específicos para quienes viajasen con bicicleta, antes inexistentes, lo que expresa en simultáneo, una postura política asociada a la heterogeneidad, la pluralidad y la inclusión.

Acercándonos a 2010, se compraron nuevos coches, se remodelaron otros y se introdujeron medidas en relación a la seguridad de los pasajeros, la interfaz del producto para con el usuario y la circulación de éstos. Al comienzo, el conjunto de medidas se fue implementando de manera aislada en cada una de las líneas (reflejado en la diferencia entre los asientos de una y otra, los colores utilizados, el diseño interior de los vagones, había una línea con asientos rojos, otra azules, etc.) pero, más adelante, esta política de transporte comenzó a ser pensada de manera integral por lo que se pudo apreciar posteriormente, en diferentes líneas, la utilización de los mismos recursos.

Si bien hubo varias etapas en las que el servicio estuvo privatizado, por el descuido en la comodidad, seguridad, puntualidad y frecuencia del servicio el transporte ferroviario volvió siempre a manos estatales. Y es recién en estos momentos cuando éste se pensó de forma unificada en términos de diseño, centrándose en la experiencia del usuario, su bienestar y satisfacción. Esto nos lleva a concluir que, si bien la decisión de concesionar se toma en pos de mejorar la calidad del servicio, no forma parte de los intereses principales de las empresas privadas contribuir a pensar al tren como un elemento de identidad nacional, o como una política de estado, o poniendo al usuario en el centro.

Los discursos políticos en el diseño de los asientos de trenes de pasajeros

A partir del análisis de la línea de tiempo, se plantea el supuesto de que debido a que el transporte ferroviario argentino del AMBA depende de una política pública, ideada e implementada por el gobierno de turno, la concepción del espacio dentro del vagón es un reflejo de su discurso político.

Este discurso se manifiesta tanto en el diseño del asiento como en la propuesta de conducta, comportamiento y actitudes específicas en ese espacio público abarcando desde del tipo de asiento elegido para una línea y su disposición en los vagones, hasta la funcionalidad que adquieran, sus tecnologías de producción, su morfología y el universo simbólico al que apelen, cuestiones estrechamente vinculadas con los objetivos y medidas adoptadas por cada gobierno en relación con el transporte público.

En el afán -o no- de mejorar la calidad del servicio, garantizar la seguridad de los pasajeros, promover la accesibilidad y fomentar el uso del transporte público, el estado determinará, por medio de normativas y estándares, la forma en que se asignen los recursos y se configuren estos espacios contemplando, en mayor o menor medida según cada gobierno, la distribución y comodidad de los asientos, la circulación, la interacción de los usuarios con el espacio y entre ellos, la accesibilidad para personas con discapacidad, la ergonomía, ventilación e iluminación, la incorporación de tecnologías de información y comunicación. En este sentido, los vagones se

convierten en transmisores de estas decisiones hacia la población y constructores de la imagen que el gobierno procura transmitir a la sociedad.

Por su parte, y haciendo foco en cada modelo de gestión, es posible apreciar que durante los periodos de privatización del transporte ferroviario, el diseño se centrará principalmente en la eficiencia económica, descuidando otros aspectos más relacionados con la comodidad, la seguridad del usuario, la puntualidad y frecuencia del servicio. Para gran parte de la población, el tren se constituye como el único medio de transporte para trasladarse lo que implica que -en ese contexto- no tenga competencia y las empresas privadas, actuando a su favor, prioricen el rédito económico sobre el ofrecimiento de un servicio de calidad.

En cambio, bajo gestión estatal, el enfoque hará más hincapié en la experiencia del usuario favoreciendo su bienestar y satisfacción a través de espacios de circulación más amplios, limpios y luminosos, instalaciones para diversos tipos de usuarios, información sobre el servicio durante todo el trayecto, unificación de las formas de pago y control de boletos, etc.

Esto se debe a que este conjunto de decisiones forma parte de una política pública diseñada y planificada desde el estado y, por consiguiente, reflejan el discurso político del partido que gobierna en cada momento.

Análisis de casos

Caso 1: Asientos de cuero, 1970-1980, usado en vagones Toshiba de las líneas Roca y Urquiza.

Vagones Toshiba de las líneas Roca y Urquiza. 1970-1980

Se trata de un tipo de asiento rebatible para dos o más personas conformado mediante piezas volumétricas rellenas de goma espuma y recubiertas en cuerina. Esto, junto a su disposición en los vagones enfrentados unos con otros, generaba un entorno confortable e íntimo haciéndolos comparables con sillones domésticos y permaneciendo positivamente en el recuerdo de los usuarios hasta el día de hoy.

Es posible decir que el discurso político de esta época se evidencia en el hecho de proporcionar a la clase social que utilizaba el tren una comodidad con la que tal vez en sus hogares no contaban. Estos asientos remitían a sofás de cuero, propios de un ambiente que no era común en todas las viviendas: el living. Asimismo, eran apreciables en los trenes de larga distancia, a los cuales no accedía la mayoría de la población. Comenzaba así a popularizarse un mayor nivel de comodidad, propio de un grupo reducido, impulsado por la nacionalización del servicio del ´48 y la instalación en Córdoba de la primera fábrica de material rodante de LATAM, Fiat Materfer,

en el ´58. Sin embargo, estas mejoras durarían poco por las medidas políticas tomadas por los gobiernos de facto de fines de los ´50 y la implementación del Plan Larkin en el ´59, sucesos que desencadenarían, además, la clausura de ramales, la interrupción en la planificación de vías y el despido de empleados ferroviarios.

Cabe mencionar también que este modelo de asiento está en estrecha relación con el tipo de servicio ofrecido. Su volumetría y disposición transmiten la sensación de pesadez, lentitud, detenimiento, características comparables con la velocidad que podían alcanzar estos vehículos en aquel entonces, a pesar de las mejoras que comenzaban a implementarse, y con el tipo de viaje realizado, más como una experiencia en sí misma que como un medio para llegar a un destino final.

Caso 2: Asientos antivandálicos,1995-2007, usados en vagones de la línea Roca durante su concesión a la empresa privada Metropolitano.

Línea Roca, concesión Empresa Metropolitano. 1995-2007

Hablamos de los asientos utilizados en los ramales electrificados en ese momento (Constitución a Ezeiza o a Glew) durante los años 1995-2007. Se trata de una única pieza volumétrica para dos personas constituida de forma simple en chapa plegada y soldada, sin texturas, relieves ni diferencia de colores que determinen áreas de contacto, accionamiento y/o funcionamiento. Simbólicamente para los pasajeros tienen connotaciones negativas, siendo caracterizados por ellos mismos como "feos", "asientos de lata", "asientos de cárceles" y remitiendo a experiencias poco agradables en relación a su materialidad combinada con las temperaturas extremas del verano y del invierno.

Considerando experiencias anteriores, estos asientos estaban concebidos desde la seguridad y la durabilidad dado que, al tener material de reventa limitado, ya no eran vandalizados (o no tanto como ocurría con modelos previos). Y si bien eran más incómodos, los pasajeros gozaban de cierta tranquilidad porque se reducía la delincuencia y el vandalismo dentro de los vagones. Aun así, no contemplaban otras demandas públicas relacionadas con el confort y es por ello que fue un diseño que no gozó de éxito, porque estaba pensado para dar respuesta principalmente a solo una pequeña parte de las demandas.

Durante este periodo gobernará la Argentina Carlos Menem, quién lo hará por dos mandatos consecutivos. Su gestión de gobierno se caracterizará, entre otras cosas, por la privatización de diversas empresas estatales y un régimen monetario de convertibilidad con el dólar. El transporte ferroviario "a diferencia de otros servicios públicos, fue el primero en el cual el Estado cumplió una regulación pasiva y una supervisión mínima de los actores privados, en manos de

quienes quedó la planificación del sistema. Esto fue llevando a que algunos grupos empresarios acumulasen muchas sociedades; a que las trazas fueran modificadas sobre las necesidades de las empresas y no como resultado de una planificación o demanda de los usuarios; y a renovaciones automáticas de permisos de explotación, en lugar de por concurso público de ofertas" (Rascovan, 2017).

Caso 3: Asientos grises rotomoldeados, 2000, usados en vagones Toshiba de la línea Roca.

Vagones Toshiba de la línea Roca. 2000

Son asientos plásticos, producidos por rotomoldeo por la empresa alemana Grammer. Están sostenidos y fijados al piso mediante estructuras metálicas.

Su tecnología de producción, en comparación a asientos anteriores, puede leerse como moderna e innovadora. La terminación superficial que habilita este modo de producción (con cierta rugosidad, sin detalles finos) nos da la pauta de que está pensado como un producto durable, resistente, difícil de romper, de calidad, comparable con espacios de circulación y uso masivo como juegos de plazas, asientos de estadios deportivos, salas de espera, paradas de colectivo. También nos habla de un cambio en la concepción de la ergonomía y la comodidad del pasajero. El confort que propiciaba la superficie de apoyo y respaldo mullido de los asientos de décadas anteriores se transforma.

Durante los primeros años de la década del 2000, Argentina se enfrentó a los efectos de la crisis económica iniciada en los años ‘90. La devaluación del peso argentino, el corralito bancario y el descontento social llevaron a protestas como los “cacerolazos” y saqueos, siendo reprimidos y dejando un importante saldo de muertos y detenidos. La renuncia de Fernando de la Rúa en diciembre de 2001 desencadenó una sucesión presidencial (Rodríguez, 2021) que culminó con la presidencia en 2003 Néstor Kirchner quien implementó medidas para estabilizar la situación, incluyendo subsidios en transporte y energía, nacionalización de Aerolíneas Argentinas y acciones para mejorar el sector ferroviario. Estos nuevos asientos individuales sugerirán, entonces, una nueva noción de orden y conducta específica lo que puede asociarse a un discurso político que priorizase el orden, el control, la inmovilidad, lo individual aunque, en simultáneo, la ampliación del servicio a más usuarios. La dinámica conversacional que promovían los antiguos asientos ya no se manifiesta. Ahora se trata de espacios de tránsito, representan un área de paso para cada vez más personas, evidenciado también en su constitución laminar y su "despegue" del piso.

Caso 4: Asientos dobles, 2006-2013, usados en vagones Toshiba del tren PUMA v1 del tren doble piso de la Línea Sarmiento.

Vagones Toshiba del tren Puma V1, línea Sarmiento. 2006-2013

Estos trenes de doble piso se implementarán con el objetivo de aumentar la capacidad de transporte de pasajeros en un solo viaje y la frecuencia de los vehículos[1], reclamo ya recurrente de los viajeros posterior a los efectos de la privatización de los años 90. Y si bien en el momento de inauguración de este transporte el servicio estaba concesionado a una empresa privada, es posible apreciar que en este caso sí se consideraron los deseos y necesidades del pasajero. Los asientos ofrecían cualidades ergonómicas, los vagones mantenían una estética cuidada y limpia, se proporcionaba información a través de pantallas modernas y se lograba efectivamente una mayor capacidad para el transporte. Las zonas de apoyo de los asientos estaban delimitadas y constituidas mediante cuerina sobre el plástico resultando, además de indicativas (Burdek, 1994), fáciles de higienizar.

Esto marca una diferencia con casos anteriores de concesión y vale resaltar que el discurso político que se manifestará acá se centrará en asegurar al pasajero que, incluso bajo este modelo de gestión que anteriormente había fracasado, se atenderían sus requerimientos y necesidades de manera concreta.

Aun así, y a pesar de estas mejoras, fue un modelo de administración que no se sostuvo en el tiempo por los numerosos siniestros ferroviarios acontecidos posteriormente, en adición a que el servicio, aunque de vagones limpios, cómodos y agradables, no lograba la velocidad y frecuencia requerida por una masa de usuarios cada vez mayor y la circulación dentro de ellos no resultaba ágil.

1 "Además, denunciaron que durante 2006 y 2007 han habido varios casos de personas que murieron por viajar en los estribos a causa de la "superpoblación" que hay en los vagones", (AUNO, 2008).

Caso 5: Asientos grises y azules, 2015, usados en vagones de la línea Roca y posteriormente en demás líneas.

Línea Roca.
2015-actualidad

Asientos utilizados en los nuevos vagones del Tren Roca, inaugurados en el año 2015, comprados a la empresa china CSR Qingdao Sifang Locomotive & Rolling Stock Co. Ltd., más conocida como CSR Sifang o CRRC Sifang, fabricante de material ferroviario perteneciente a CRRC Corporation.

Durante el segundo mandato presidencial de Cristina Fernández de Kirchner (2011-2015) se implementa la SUBE y se reestatizan los trenes de larga distancia hacia Córdoba y Tucumán (2014), bajo la dirección de Florencio Randazzo. Esto refleja un interés político en el transporte ferroviario público. Sin embargo, entre 2011 y 2013, la línea Sarmiento, concesionada a Trenes de Buenos Aires (TBA), experimenta varios siniestros, generando discusión sobre las condiciones de concesión y el estado de los trenes en Argentina.

Estas situaciones moverán el transporte ferroviario hacia los primeros lugares de la agenda gubernamental evidenciando esto en la posterior modernización de los vehículos, muchos de ellos ahora eléctricos, y por consiguiente de sus asientos. Se trata de asientos plásticos construidos mediante rotomoldeo aunque cuentan, también, con partes realizadas mediante inyección. Es posible apreciar que, conforme se actualiza el producto, empiezan a intervenir diferentes procesos tecnológicos según cada una de las partes componentes, dando como resultado un producto pensado de manera integral pero sin descuidar sus respectivas piezas.

Cabe aclarar, también, que el diseño de los asientos en estos trenes debía estar alineado con el nuevo tipo de transporte que se estaba proponiendo. La implementación de los trenes eléctricos representaba un avance tecnológico en cuanto a la duración, frecuencia, seguridad y calidad del servicio, por ende todos los elementos constituyentes del interior de un vagón debían acompañar estas ideas de velocidad, liviandad y ligereza. También, se utilizarán los colores gris, azul y el amarillo, los cuales, además de estar directamente asociadas con la tecnología (principalmente el gris y el azul), también pueden vincularse a los colores de la bandera argentina en el afán de transmitir una ideología en relación a la industria o crecimiento nacional.

A nivel discursivo, esta gestión de gobierno mostrará una clara intención de mejora y trabajo en el sistema de transporte ferroviario pero, principalmente, que el estado puede ser moderno y eficiente, cualidades que históricamente se le endilgaron al sector privado en detrimento a las formas que toma lo público. "Quizá de forma paralela a otros procesos en Argentina, el transporte no ha tenido una única lógica, sino que ha ido adaptándose al lugar que el Estado ocupó en la sociedad" (Rascovan, 2017). O al que le dieron los diferentes grupos partidarios se podría agregar.

Conclusiones

Cabe aclarar acá que este trabajo no pretende plantear la dicotomía *Estado: bueno, Privado: malo* porque bajo ambos modelos de gestión se pueden encontrar, en simultáneo, puntos positivos y puntos negativos. De hecho, quien concede la explotación de estos servicios a empresas privadas es el mismo estado y de él depende el control sobre ellas. Y si bien esto no le quita responsabilidad a la prestataria, tampoco el Estado resulta exento.

El objetivo es evaluar en qué medida un producto de diseño industrial, en este caso un asiento de tren, puede ser reflejo de una política de gobierno, o cómo un discurso político se materializa para el usuario final.

Analizando el caso 5 es posible extraer que se trata de una gestión de gobierno interesada en responder a las demandas del grupo social que utiliza el ferrocarril, no solo porque este grupo se va volviendo cada vez más importante en términos numéricos y sería necio no atenderlo, sino porque también cree/propone la idea de estado presente. Independientemente de la clase social en la que una persona haya nacido (y que de forma obligada tenga que usar un medio de transporte por sobre otro por una cuestión meramente económica), también cuenta con el derecho a disfrutar y hacer uso de espacios y servicios eficaces. "Así, quienes por su posición en la estructura social tienen acceso a mejores condiciones de existencia, también acceden a mejores condiciones en cuanto a calidad y confort en sus formas de desplazamiento, en tanto que aquellos más relegados, tienden a constituirse en demanda cautiva de los modos de transporte más degradados" (Pérez, 2014). En simultáneo, este caso mostrará en términos discursivos, que lo propuesto por el estado también puede ser tan eficiente, moderno y agradable estéticamente como cualquier espacio de índole privada, y que la única distinción que debería haber entre ambos modelos de gestión es quien los lleva adelante.

Asimismo, el discurso aquí propuesto abraza la diversidad y las diferencias reflejándolo en vagones con sectores especiales para bicicletas, sillas de rueda e, incluso, otros que combinan estas instalaciones y asientos comunes, reforzando aún más la idea de la convivencia en la disparidad. En adición, cabe mencionar los mensajes que se transmiten a través de pantallas dentro del tren en relación a la limpieza y el cuidado. "Porque el tren es tuyo" rezan, invitando al usuario a apropiarse simbólicamente de ese transporte.

El caso 2, por su parte, viene a mostrar una de las versiones no tan buenas que ha tenido la gestión privada del servicio ferroviario, con asientos incómodos, fríos (o muy calientes en verano), sin cuidado por la estética ni la ergonomía, en vagones oscuros con poca o nula información para el pasajero, de espacios comunes estrechos y sin atender la heterogeneidad de los viajeros. Es posible decir que el discurso acá estuvo más relacionado con la eficiencia del transporte en términos de recaudación económica, ofreciendo una atención mínima a las necesidades de quienes lo utilicen. El caso 4 contribuye en parte a esta apreciación, aunque cabe la distinción de que su diseño incorporó muchas más demandas de los usuarios, más allá de las propias empresariales, en comparación a como lo hizo Metropolitano.

Aun así, en ambas situaciones, los contratos de concesión tuvieron que rescindirse porque las empresas no cumplían con las condiciones establecidas oportunamente, lo que redundaba en la prestación de un servicio de mala calidad, poca frecuencia, retrasos, vagones vandalizados, poco cuidado por la estética y la ergonomía.

En relación al aspecto contextual inmediato es posible confirmar que, efectivamente, el elemento determinante para la experiencia de viaje, así como también para la satisfacción y seguridad del pasajero, es el asiento, quien justamente es el elemento que más modificaciones sufre a lo largo de los años. Los restantes elementos acompañan y/o contribuyen pero desde un lugar secundario. Esta afirmación tiene lugar gracias al análisis de los casos 1 y 3 en los que es posible ver que la superficie de apoyo para equipaje y los agarres para pasajeros de pie se mantuvieron iguales a lo largo de las décadas y el principal cambio se dio en los asientos.

En términos estéticos-formales, el caso 5, el más moderno e influenciado por cuestiones globales, pone de manifiesto cualidades comparables con la de los vehículos ferroviarios de otros países dándonos la pauta de que, incluso en diferentes culturas, regiones y puntos geográficos, hay elementos que revisten cierta neutralidad y posibilitan ser usados en todo el mundo y bajo diversos modelos e ideologías de gestión: azul en los tapizados, estampados con patrones pequeños y abstractos.

Refiriéndonos particularmente al aspecto tecnológico, se podría suponer que bajo una gestión estatal se utilizarían procesos productivos que, además de ser rentables económicamente, atendieran la posibilidad de una producción nacional y la obtención de un producto ergonómico y confortable, mientras que las empresas privadas priorizarían la maximización de los beneficios, independientemente de si la producción es o no argentina. No obstante, la comparación entre los casos 4 y 5 refuta esta creencia y nos permite decir que, independientemente quien gestione, en primer lugar se busca satisfacer las demandas y exigencias de la población, mientras que, en una segunda instancia, se considera la tecnología para lograrlo.

Por otra parte, en lo que respecta al aspecto funcional se observa que, conforme aumentaba el número de pasajeros y se diversificaban sus demandas, se hacía necesario encontrar nuevas formas de satisfacerlas. Aunque los antiguos asientos grupales de cuerina ofrecían un alto nivel de confort y comodidad, no lograban responder a estas nuevas exigencias de capacidad, duración y diversidad. En consecuencia, comenzaron a aparecer numerosas versiones de asientos individuales, perfeccionadas a lo largo de los años en su forma, materialidad y color, en el afán de adaptarse a la heterogeneidad de reclamos. Éstos fueron acompañados por los restantes elementos del vagón, la estética general del mismo, los estándares de seguridad para el cerrado de puertas y la aparición de sectores exclusivos para viajeros con necesidades específicas.

Lo colectivo y el modo de vinculación que habilitaban los primeros asientos tomaba ahora una nueva forma, caracterizada por la posibilidad de responder a más demandas a través de múltiples aspectos que formaban parte de un diseño integral.

Estos ejemplos nos demuestran la estrecha relación que existe entre un discurso político y el diseño del vagón de un tren, particularmente de sus asientos.

Prospectiva

Hay numerosas zonas geográficas, tanto en la Provincia de Buenos Aires como a lo largo y ancho de todo el país, en las que oportunamente supo haber una estación ferroviaria activa y actualmente, por diversas decisiones gubernamentales, el ramal ha sido cerrado dejando a sus comunidades sin un medio de transporte esencial e influyendo de forma negativa en la vida cotidiana social, económica y cultural de la comunidad.

Agrupaciones de vecinos de algunos de estos lugares se congregan con frecuencia para discutir el asunto y elevar el reclamo por su vuelta a las autoridades. También, llevan adelante acciones comunitarias para el mantenimiento de las vías y, en algunos casos, desarrollan medios de transporte ligeros que les permiten recorrerlas y acercarse a otros poblados para trabajar, vender su producción local o asistir a eventos sociales y culturales.

Para dar respuesta a esta demanda se propone el desarrollo de vehículos ferroviarios (esto incluye trenes de corta distancia pero también zorras de vía) que lleguen a dichas regiones y puedan tener múltiples usos (paseo, traslado al trabajo o escuela, traslado para venta de productos o arreglo de vías, etc.), pensados principalmente para adaptarse a demandas diversas. Se plantea que sus asientos se diseñen con carácter modular y con una alta intervención del usuario al momento de ser usados. Éstos podrán "armar" su propio vagón dependiendo de lo que requieran hacer. El objetivo es que este asiento pueda amoldarse a las diferentes necesidades que surjan en los viajeros (traslado de personas, productos y/o herramientas).

El hecho de que el usuario tenga una alta intervención en el momento del uso del producto genera una alta conexión con el objeto y una mayor identificación. Poder armar el vagón a su gusto no solamente convierte el usuario en un consumidor sino también en un prosumidor, en alguien que produce en simultáneo a que consume, lo que dota al producto, espacio y situación, de un sentido y una identidad propia. Y esto, consecuentemente, también hace que el usuario cuide más el producto y se vincule con él más profundamente.

Asimismo, la posibilidad de crear este ambiente a su gusto y necesidad remite a épocas en las que los asientos de los vagones podían rebatirse para un lado o para el otro permitiéndole al usuario la posibilidad de crear un micro mundo a su gusto dentro del tren, cualidad valorada positivamente por quienes conocieron aquellos trenes.

Se trataría de asientos plásticos rotomoldeados en fábricas de la provincia de Buenos Aires, pudiendo fabricarse con las capacidades de la industria nacional para responder una demanda estrictamente local. Podrían encastrarse, girarse, ponerse, sacarse sobre una estructura metálica.

Quién diseñara este producto podría convertirse en proveedor del estado y la comunicación hacia sus futuros usuarios la haría el correspondiente grupo político/partidario que ejerza su gestión en ese momento. Formaría parte de la comunicación y/o propaganda oficial y usarían canales digitales del correspondiente Ministerio u organismo a cargo.

Referencias

AUNO. Agencia Universitaria de Noticias. (2008). *“Las exigencias de los pasajeros del Roca al Gobierno”*.

https://auno.org.ar/las-exigencias-de-los-pasajeros-del-roca-al-gobier

Bürdek, B. E. (1994). *Diseño. Historia, teoría y práctica del diseño industrial*. Barcelona: GG.

Cine en Movimiento. (11 de marzo de 2014). *“El Tren Blanco” (Año 2004 - Dir: Nahuel Garcia, Sheila Perez y Ramiro Garcia).* [Archivo de Vídeo]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=7wbXB63snbY

Hall, E. T. (1959). “*El lenguaje silencioso”*. Doubleday.

Hall, E. T. (1972). "*La dimensión oculta"*. Doubleday.

Juez, M. (2002). *Contribuciones para una antropología del diseño*. Barcelona: Gedisa. Gedisa.

Norman, D. (2005). *El diseño emocional: Por qué nos gustan (o no) los objetos cotidianos*. Barcelona: Paidos Iberica Ediciones S.A.

Perez, V (2014). *"Viajar en la ciudad. Movilidad, padecimiento y disconformidad entre los pasajeros de transporte ferroviario del área metropolitana de Buenos Aires"*. Argumentos. Publicación del Instituto de Investigaciones Gino Germani Facultad de Ciencias Sociales. Universidad de Buenos Aires.

PIUBAT. (s.f.). *Transporte Urbano e Interurbano en la Argentina*. https://cytuba.rec.uba.ar/piubat/SiteAssets/Documentos%20del%20sitio/PUBLICACIONES/PIUBAT_Transporte%20Urbano%20e%20Interurbano%20en%20la%20Argentina.pdf

Rodríguez, M. (2021). "*Crisis del 2001 en Argentina: los 5 presidentes que hubo en 11 días"*. Página 12. https://www.pagina12.com.ar/389232-crisis-del-2001-en-argentina-los-5-presidentes-que-hubo-en-1

SAPIENOSIS: EL CAUTIVERIO DE LA VIDA HUMANA INVESTIGACIÓN EN ARTES

Lautaro Contreras - Sofía Delle Donne

Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Artes

Resumen

Se propone un proyecto de investigación en artes que consiste en una instalación que crea un paralelismo con el estilo de vida acelerado y caótico de los humanos en la urbe. Se busca enfatizar los efectos negativos en la salud que promueve este modo de vida. La instalación consiste en tres cuartos que recrean los distintos momentos durante el día de una persona: su tránsito por la ciudad, su estadio en la casa y su paso por el trabajo. Las cualidades heurísticas de la obra recaen en el tránsito del individuo a través de las diferentes habitaciones, poniendo su cuerpo activamente en la realización de actividades multisensoriales que se le indican en cada espacio, lo que hace que el sujeto se adentre al pequeño universo bajos los tiempos y reglas que éste impone, al plantear un juego exigente y estresante para quien lo recorra.

Palabras clave

Arte y conocimiento, Epistemología de las Artes, Investigación en Artes, proceso creativo, instalación.

La investigación en artes se presenta, en el marco de la cursada de Epistemología de las Artes (FDA-UNLP), como una oportunidad para articular la producción artística con la reflexión teórica y como su puesta en acto desde un proceso creativo (Belen, 2019; Belen & Delle Donne, 2024).

El método de acreditación de la materia prevé varias instancias de evaluación. Una de ellas es el trabajo práctico final grupal, el cual consiste en la realización de un proyecto de investigación comprendido en los términos ya descritos[1]. Como los integrantes de los equipos son previamente designados por el docente a cargo de la comisión, se logra una composición interdisciplinar ya que se garantiza la participación de estudiantes que cursen diferentes carreras y orientaciones. En este caso, el grupo estuvo compuesto por tres estudiantes de Artes Plásticas (dos de orientación Dibujo y uno de Pintura), uno de Diseño Multimedial y otro de Artes Audiovisuales. Como el trabajo demanda un desarrollo procesual a lo largo de la cursada la constitución grupal tiende a modificarse a medida que la materia avanza[2].

En este trabajo se eligió la calidad de vida de los humanos que viven en urbanizaciones como temática. Mediante un juego de palabras, este recorte temático se denomina "zoocosis en humanos". La creación del juego de palabras deriva de una serie de estudios sobre el Comportamiento Anormal Repetitivo en animales (ARB) (Guzmán Martínez, 2018), el cual es un trastorno que se manifiesta en animales en cautividad y se genera principalmente en consecuencia al medio en el que habitan. La creación del término "Zoocosis" se formuló a partir de

1 Aquí figura un solo integrante porque los demás no participarán de las Jornadas. Sin embargo, estuvieron de acuerdo en que se publique el presente trabajo.

2 A modo de ejemplo, en este caso, el estudiante de Diseño Multimedia no pudo continuar la cursada. Por lo tanto, la composición de saberes puestos en juego se vio afectada.

la necesidad de extraer una definición que sea capaz de ser comprendida dentro de las ciencias humanas especializadas en el campo de la salud mental, con la finalidad de poder crear un paralelismo que permita comprender mejor el comportamiento de las criaturas en cautividad. Este estudio en los animales permite ampliar el panorama en relación con las condiciones en que se desencadenan diferentes trastornos o patologías mentales en los humanos, al crear un paralelismo que toma como un factor fundamental el medio que habitan, desarrollando de esta manera el término "zoocosis en humanos". El proceso artístico seleccionado para realizar esta investigación es la instalación. Y se ha recurrido a la exageración de ciertos aspectos de la rutina de las personas como estrategia productiva.

Como el trabajo demanda un esfuerzo en volver operativos los conceptos teóricos, se deja de lado el énfasis discursivo-explicativo. Pero esto es solo con el objetivo de volcar la energía (en una cursada corta, de duración cuatrimestral) a la vinculación de la práctica artística con conceptos teóricos, para poder vislumbrar el rasgo epistémico de la tríada artista-obra-público.

En el presente artículo realizamos un trabajo de redacción del sistema de fichado que forma parte del trabajo práctico final. Esta sección del proyecto de investigación permite a los estudiantes relevar, organizar y seleccionar aspectos de la bibliografía que les resulten relevantes para vincular con su práctica artística. De esta manera se espera que el proceso productivo se enriquezca mediante un diálogo entre lo leído y lo estudiado, con aquellas decisiones más operativas. En definitiva, la base de este ejercicio se sustenta en que "las reflexiones conceptuales se vuelven material para pensar instancias productivas. Esto propicia el encuentro entre lo diferenciado tradicionalmente como teoría y práctica" (Belen & Delle Donne, 2024, p. 33).

Ya que se utilizan fichas que relevan las clases teóricas y prácticas, distinguen entre unidades y bloques y demás aspectos relativos a las clases, aquí lo presentaremos redactado para que su lectura sea más ágil. Debajo de este apartado se encontrará el esquema operacional que es el eje vertebrador de la investigación, ya que en él se organizan los objetivos, actividades, resultados e indicadores. Además, esperamos que luego de la explicación de los conceptos teóricos seleccionados y puestos en diálogo con la sistematización de la producción artística, se haga más evidente la inclusión de los términos en dicho esquema[3].

Operativización de conceptos:

La obra de arte en la contemporaneidad se puede situar en un marco de complejidad que requiere de una construcción epistémica donde se tenga en cuenta la diversidad, la relacionalidad y la situacionalidad del ser humano proactivo, que a partir de una acción específica genera experiencias que contienen aspectos receptivos e interpretativos infundidos en una dimensión simbólica de la realidad. Por ello aquí se considera este tipo de experiencias como **situadas** en una operatoria constructiva creativa que se sistematiza en un proyecto de investigación en artes que contempla lo operativo y proyecta un marco heurístico de la incertidumbre.

Esta perspectiva epistemológica se puede sustentar desde el concepto de ontología evanescente elaborado por Goodman (Belén, 2009), el cual señala que no existe una realidad en sí, sino que la realidad es una construcción a la que se accede mediante sistemas simbólicos. Es así cómo se generan simultáneamente distintas versiones de la realidad tales como la planteada por nuestra obra, la cual no solo refleja una realidad, sino que la complejiza y debate con el fin de criticarla. A su vez, el planteamiento de esta instalación posee un carácter intrínsecamente transformador, lo que Dewey (2008) llama experiencia estética. Esto debido a que la experiencia creada otorga la capacidad creativa para la resolución de situaciones, lo que implica que al vivenciarla uno logra obtener un conocimiento que concede la competencia de transformar su realidad.

3 El trabajo práctico final consiste en otros dos esquemas más además del mencionado: también se desarrolla una rúbrica como instrumento de autoevaluación potencial y un cronograma que permite adjudicar el tiempo de realización a las actividades planificadas.

Convengamos que, desde un marco epistemológico, la obra aquí sistematizada posee valor epistémico, ya que por medio de un lenguaje propio logra interpelar al receptor. En términos de Castoriadis (1986, 1992), logra ser una ventana al caos que se abre a los espectadores para dar forma al abismo basándose en la reflexión y transformación, mientras crea nuevos sentidos entre la sociedad instituyente y la instituida. Es así como, pese a no ser capaz de conceptualizar la experiencia, logra transformar nuestra percepción del mundo.

Al sistematizar el trabajo creativo se rescata la idea de Benjamin (2004) de producir a través de la técnica un proceso artístico que integre al espectador y lo vuelva parte de la obra, haciéndolo cocreador por el solo hecho de implementar su cuerpo en su desarrollo con el objetivo de modificar las relaciones sociales de producción. Por ello, en la instalación, se plantea una reestructuración del lenguaje cotidiano que permite organizar y orientar al receptor para que pueda desarrollarse como productor.

Consideramos que estamos produciendo una imagen metafórica (Oliveras, 2021) de la vida urbana, con componentes que construyen nuevos aspectos y perspectivas del mundo, hacia una mediación discursiva que vincula los objetos representados por un mecanismo semiótico, emergiendo con ello una nueva **verdad y un conocimiento** más objetivo. Al utilizar la **retórica** como procedimiento creativo se genera otra dimensión de nuestras vidas, enriquecida.

La obra de arte como constructora de mundo a partir del lenguaje poético trae al ser, desoculta la verdad. El artista, al crear, las posibilidades de comprensión y el público interpreta dentro de sus parámetros de lenguaje y cultura, desde sus prejuicios y con base en la tradición (Gadamer, 1986). Se da entonces una relación, un diálogo estético-hermenéutico, que es el que se busca en esta instalación. Una propuesta de autorreflexión mediada por la interacción, entendiendo la obra como una expresión, como un fragmento social, histórico y cultural.

Esquema operacional:

ETAPAS DEL PROYECTO	ESQUEMA OPERACIONAL
PRE PRODUCCIÓN	OBJETIVOS ESPECÍFICOS
	Crear un espacio que logre expresar por medio de recursos retóricos padecimientos que se experimentan en la "zoocosis en humanos". Manufacturar una instalación que resulte eficiente en cuanto a las capacidades de interacción y uso del espacio y del tiempo en cada actividad para el usuario. Desarrollar un sistema de acciones que organicen a las actividades de modo tal que mantengan un eje en la creación de pluralidades. Estructurar una instalación que se sirva de las cualidades relacionales y situacionales arraigadas al momento historiográfico en el cual se desarrolla.
	ACTIVIDADES

	Evaluación de los potenciales lugares en los cuales poder emplazar la obra, adecuándose al público deseado. Esquematización de potenciales configuraciones de la instalación en relación a la época o tendencias del momento. Publicación y difusión a través de redes de la propuesta de la instalación.
	RESULTADOS
	Concretar un convenio con un espacio cultural para la circulación artística de la obra y su instalación. Planificación de la instalación con posibles recorridos. Creación de afiches y publicaciones para sitios culturales y redes sociales.
	INDICADORES
	Se define la construcción de habitaciones interactivas y perceptivas que enriquecen la experiencia. Se propone experimentar la comprensión de un sistema metafórico y retórico en la construcción de sentidos y subjetividades. Se aprueba la concurrencia con futuros participantes consumidores de la obra.
PRODUCCIÓN	OBJETIVOS ESPECÍFICOS
	Establecer un paralelismo con la vida que experimentan cotidianamente las personas por medio del uso de metáforas y retóricas que enfaticen aquellas características que se buscan cuestionar. Explotar las capacidades hermenéuticas de la obra con la participación activa del receptor. Expresar de un fragmento histórico, social y cultural que englobe al sujeto contemporáneo. Exagerar el uso de los sistemas simbólicos bajo una sistematización de las experiencias que se producen en el espacio.
	ACTIVIDADES

Conclusiones

A modo de conclusión, el trabajo se vio enriquecido enormemente debido a la integración paulatina de conceptos que permitieron una transformación constante de la instalación a lo largo de su desarrollo. Creando una resolución de los espacios más eficientes en función de los objetivos que se plantearon. Por lo tanto, entendemos a la instalación como obra con capacidades epistémicas. Además, la investigación en artes permite la sistematización de las acciones y proyectar aquellas enfocadas en promover transformaciones en los usuarios. Relacionar los conceptos teóricos y operativizarlos en la investigación-instalación dio espacio a que se pudieran tomar acciones más conscientes en cuanto al motivo y origen de las decisiones plásticas que se implementan, desde querer producir grietas en la realidad de los usuarios hasta establecer acciones claras que dieran lugar a una co-creación de la obra.

Bibliografía:

Belen, P. S. (2009). Acerca de la reflexión de Nelson Goodman en torno al vínculo entre el arte y el conocimiento y de su importancia en las investigaciones de Howard Gardner. *Revista Ensayos, Historia y teoría del arte*, (16), pp. 18-41.

Belén, P. S. (2019) Epistemología de las artes. La dimensión epistémica desde la creatividad proyectiva y la recepción interactiva http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/80476

Belen, P. S., & Delle Donne, S. (2024). Investigación en artes: implicancias epistémicas y pedagógicas en la formación de grado. En C. A. Gil Corredor & V. González Roblero (Coords.), *Lindes del Arte* (pp. 17-37). Unicach. http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/167636

Benjamin, W. (2004). *El autor como productor*. Itaca.

Castoriadis, C. (2005). Lo imaginario: la creación del dominio histórico-social. En *Los dominios del hombre: las encrucijadas del laberinto* (pp. 64-77). Gedisa.

Castoriadis, C. (2008). Ventana al caos. En *Ventana al Caos* (pp. 109-135). Fondo de Cultura Económica.

Dewey, J. (2008). Cómo tener una experiencia. En *El Arte como experiencia* (pp. 41-66). Paidós.

Gadamer, H.-G. (1986). Estética y hermenéutica. En *Estética y hermenéutica* (pp. 55-62). Paidós.

Guzmán Martínez, G. (2018). Zoochosis: qué es y cómo aparece en animales capturados. *Psicología y mente*. https://psicologiaymente.com/clinica/zoochosis

Oliveras, E. (2021). La imagen metafórica, ¿Qué es la metáfora plástica?, Metáforas denotativas, connotativas y asociativas, Metáfora y verdad. En *La metáfora en el arte. Fundamentos y manifestaciones en el siglo XXI* (pp. 53-59, 113-128, 129-138, 179-193). Paidós.

TRAZOS DE LUZ EN LA OSCURIDAD: HABRÁ MEMORIA MIENTRAS LOS LÁPICES SIGAN ESCRIBIENDO

Juan Lutz - Solange Mateos - Hosanna Rojas - Pilar Luna - Héctor Docters

Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Artes

Resumen

Este trabajo busca analizar la manera en la que la obra “Los Lápices Siguen Escribiendo” (La Plata, 2021) de Pilar Luna explora la memoria sobre la última dictadura cívico-militar en la Argentina, y busca incluir al espectador en su rol performativo, volviéndolo un sujeto activo que al mismo tiempo que se apropia del dispositivo lo construye. En su dimensión formal la obra pretende volver visibles los discursos censurados, mientras que en su desarrollo performativo pretende devolverles, quizá prestarles, el cuerpo a quienes fueron desaparecidos.

Palabras clave

Instalaciones interactivas, arte y memoria, performatividad, representación.

Introducción:

A la instalación se entra de a un espectador a la vez, este al entrar se encuentra en un cuarto oscuro, al fondo solo se ven unas luces que parecen pender de lápices únicamente iluminados por el poco brillo emitido por los leds. Al acercarse a las luces, mientras los ojos se van acostumbrando a la oscuridad, una figura humana se reconoce en el piso, sosteniendo una cámara que apunta hacia la obra. Sin consigna ni limitación, el espectador se encuentra frente a los lápices, y se ve invitado a manipularlos, sólo con la referencia de las fotos que se ven en el pasillo antes de ingresar, en un intento de generar figuras lumínicas que la cámara pueda registrar con su exposición extendida. Cada lápiz representa a un estudiante desaparecido en el siniestro conocido como la noche de los lápices el 16 de septiembre de 1976, en el contexto de la última dictadura cívico-militar en Argentina.

La obra parte de una idea sencilla, volvernos cuerpo-canal para darles la voz a quienes fueron detenidos y desaparecidos en la noche de los lápices, como si el lápiz pudiera convertirse en cuerpo y representación del desaparecido, si tomamos como ancla de la idea de representación las ideas de Eduardo Grüner (2004), a la vez que el espectador al mover los lápices se transformara en una especie de médium, para así reproducir los discursos, los reclamos silenciados, censurados. Pero los lápices están interconectados por la tira de luces led, por lo cual es imposible moverlos individualmente, en vez de eso, cada vez que movemos uno, el resto se mueve por consecuencia, como una onda o una marea, un cuerpo común, que articula un discurso polifónico. Las fotografías que registran los movimientos de los lápices con una larga exposición, capturan lo escrito por todos los lápices en simultáneo, el dibujo que crean los lápices es un dibujo comunitario, como el sueño y la lucha de los desaparecidos, nos recuerda que la lucha nunca fue por un fin, por una voz individual, sino que el individuo se funde en la masa en las luchas colectivas.

Figura 1: Pilar Luna, *Los lápices siguen escribiendo* (2021)

Este trabajo apunta a analizar la forma en la que la obra se muestra como un dispositivo de representación, siguiendo las ideas de Jaques Ranciere, capaz de darle un cuerpo, una forma a lo ausente, y la importancia que tiene esta representación en contextos en los que lo desaparecido necesita de esta materialización, como lo es el pueblo argentino en su historia reciente. También se abordará, teniendo como punto de partida los trabajos de Silvina Valesini, como este espectador que se vuelve un canal-medium, ingresa en los terrenos de la performatividad al poner su cuerpo en pos de la materialización de la obra, y como en la relación que se genera entre la cámara, la obra y el espectador se da un momento de suma presencia, en la que lo representado no solamente nos trae las voces del pasado, sino que las vuelve hoy, cuerpo, materia.

La instalación como dispositivo de representación:

Esta obra inicia asociando el objeto material lápiz, al elemento simbólico asociado a la noche de los lápices, el lápiz como estudiante, como desaparecido. Esta operación metonímica vuelve al objeto un representante del sujeto representado, desaparecido, ausente, como teoriza Grüner (2004). Es importante pensar que nunca se podría producir la superposición representante-representado, porque su condición de existencia es la ausencia del representado, en este caso del desaparecido.

Comprender las implicancias de representar es esencial para entender a Rancière y su búsqueda de dispositivos que hagan visible el horror sin reproducir la pasividad del espectador al enfrentarse con lo intolerable. Si la generación de imágenes del horror termina suscribiendo

al mismo sistema que genera esas realidades, ¿Cómo lo mostramos? ¿Cómo denunciamos los horrores y buscamos una respuesta activa y política de los espectadores de las imágenes sin producir rechazo y culpa en éste? Ranciere (2008) encuentra las respuestas en el arte con su cualidad ficcional, ya que este construye nuevas realidades, nuevas formas de articular y relacionar palabras, formas, tiempos y lugares, nuevos sentidos comunes desde donde mirar la realidad. Gracias a esto, el dispositivo artístico consigue ya no reproducir al espectador como consumidor pasivo de la imagen, sino que genera la acción en el espectador y lo vuelve un actor político implicado con la causa que se expone en la imagen. Este espectador activo entonces ya no es culpable del horror que le muestra la obra, sino que es respuesta, militancia.

Si empezamos a pensar en este espectador en relación al dispositivo artístico donde se inscribe esta obra, la instalación, esta nos parece ideal para llevar a cabo la activación de este espectador, ya que como explora Silvina Valesini (2016)

> La colaboración del espectador incluye, necesariamente, un comportamiento corporal: la percepción aprehende objetos en el espacio, lo que involucra referencias táctiles, cinestésicas y proxémicas. (...) Pero el individuo no sólo construye y otorga una envoltura figurativa al lugar, sino que también, habitándolo, lo dota de un propósito particular y de un valor simbólico. (p.116)

La instalación se configura así como un espacio tiempo de nuevas relaciones entre las palabras y las formas visibles, capaz de generar nuevos sentidos y relatos. En la obra, además surge una distancia temporal entre el hacer la imagen y el verla, el espectador que participa en este dibujo lumínico al mover los lápices, no ve el producto de su hacer sino hasta luego de su participación cuando las fotos son compartidas por lo que en el momento el espectador es puro presente, movimiento, acción, política.
Valesini (2016) con respecto a este punto, sostiene que la instalación es un espacio político porque siempre implica una toma de decisión, la cual es necesariamente política. La instalación para ella es un espacio finito y cerrado de presencia, que articula en sí mismo los significados de los objetos presentados mediante su dispositivo o mediante el texto, como sería en este caso el título. Titular la obra “Los Lápices Siguen Escribiendo”, lo convierte en un significante que tiñe la obra completa, el espectador que esté informado sobre la noche de los lápices y conozca sus consignas, se remitirá inmediatamente a este hecho al ver los lápices, al ver las luces, ya el lápiz no será solamente el lápiz, sino una representación de aquella noche, de aquel desaparecido.

La apertura del rol del espectador hacia la performatividad:

Esta instalación, además, nos remite al trabajo de Valesini & Valent (2024), sobre la performatividad en las artes visuales, categoría que «nos permite poner en una nueva perspectiva las lógicas tradicionales de representación alterando sus mecanismos aprendidos.» (p. 165), la representación en el arte visual quizá no sea reemplazable, pero en la performatividad encontramos la forma de que la representación tradicional conviva y se transforme con la incorporación de la presencia y la acción en el momento de la obra, que goza de un tiempo y lugar específicos con los que se relaciona de manera codependiente el artista y el público. Este público es un público corporeizado, móvil, capaz de relacionarse en presencia con la obra y llevar a cabo enunciados performativos, que no se limitan a describir una realidad sino a crearla, en este caso el generar el movimiento en los lápices no describe una realidad pretérita, sino que crea nuevos discursos y realidades que no podrían existir sin su acción.
En el caso de esta obra, el espectador es un sujeto activo, que habita la obra y que interactúa con ella, lo que nos lleva al espectador corporeizado, en acción y movimiento. El cuerpo se articula con el espacio-tiempo y en ese momento lo visual-objeto de las artes plásticas deviene en evento performativo, la instalación nos arroja a un momento de presencia en el que la vida se hace presente en el arte, podemos hacer un corto inciso en José Jimenez J. (2006), que nos habla de la necesidad de reactivar el ritual y la ceremonia en las obras, como una suerte de resistencia a la mass media y al consumo constante de imágenes en el espectáculo.

Este espectador activo que se involucra en la obra, al poder interactuar con ella tiene la posibilidad de ser parte de la construcción del sentido de la obra, ya no es un espectador pasivo, receptivo, el que a lo sumo puede analizar y completar teóricamente el sentido de la obra, sino que aquí es su cuerpo en un espacio-tiempo particular quien crea los sentidos y las imágenes, es un actor que mueve los lápices y que crea las imágenes junto al fotógrafo y a las luces.
Es el espectador quien activa la obra y le permite ser, es éste quien empuja los lápices, quien los mueve y genera así las representaciones de estas voces desaparecidas. Este cuerpo como médium que participa e interviene, que se vuelve actor político al poner su cuerpo en movimiento y actuar es, a la par, transformado y transformante en el transcurso de sus acciones.

El arte como catalizador de la memoria:

Para que esta obra nos hable de la memoria tenemos que volver a la representación, y quizá antes tengamos que traer las ideas de Nelly Richard (2005) en la búsqueda de un arte crítico en América Latina que no sea simplemente una documentalización sociológica de nuestro contexto sin un trabajo en la forma plástica o estética. El arte crítico, para Richard, debe trabajar a favor de la subjetivización más que de la identificación, que en este caso sería la identificación con el campo de la lucha por los DDHH y la militancia por los desaparecidos, para así impedir la clausura de la identidad y de la representación, manteniendo sus formas como ambiguas, fluctuantes, indeterminadas. En “Los lápices siguen escribiendo”, el discurso no se da de antemano ni hay más explicación del contexto que el mismo título, el sentido poético se construye mediante la materialidad y la participación del público, por lo que hay una búsqueda de una poética significante que construya el sentido de la obra en el presente en el que esta está siendo.
La obra también podría ser un catalizador de la memoria en el sentido en que está nos permite seguir elaborando la memoria colectiva partiendo de las ideas de Grüner con respecto a la necesidad de salir de la representación para volver a lo representado. Pero este giro a lo representado se vuelve imposible en situaciones en las que esto nos es negado: cuando no hay cuerpo, no hay verdad ni justicia, sólo ocultamiento, ausencia y silencio. Creemos que la representación se vuelve imperativa para este movimiento de volver visible lo invisible, para mostrar lo oculto, lo desaparecido, para volver presentes las ausencias y seguir reclamando por sus apariciones. La representación entonces se vuelve una bandera de lucha, y crear representaciones es seguir encendiendo fuegos, hogueras que se multiplican para dar luz a la oscuridad, mientras haya representaciones, sabremos que hay vacios que llenar con presencia.
La inclusión de la performatividad y del cuerpo del público en la obra genera un vínculo entre este y la memoria evocada, se vuelve incluso el espectador un representante, al prestar su cuerpo a la construcción de la imagen, este mismo representa al desaparecido y lo lleva consigo al compartir su experiencia y mantener viva la memoria de quienes nos faltan, de quienes todavía no aparecen para apropiarse de su lugar y reemplazar a los representantes en su propia vida.

Conclusiones:

Podemos concluir en que esta obra utiliza los recursos de la representación, la instalación y la performatividad para incluir al público en la construcción de un sentido identitario abierto, flexible y subjetivo que sea capaz de reclamar por la memoria y por los desaparecidos sin caer en el rechazo que genera el horror de la imagen intolerable, del horror espectacularizado, sino que se vuelva un sujeto activo y reflexivo de lucha. El vínculo entre los lápices y el espectador, entre las luces que dibujan en la fotografía, se vuelve íntimo y el espectador deja una parte de sí en cada foto, presta sus manos, su cuerpo, y se vuelve entonces un representante, una parte más del engranaje de la obra, que se multiplica y que crece con cada participación, prestando su cuerpo y contribuyendo con la memoria colectiva. La memoria se cataliza así al no ser la obra una imagen consumible, sino una creadora de imágenes, de palabras escritas, de dibujos hechos por las luces que no podemos traducir, sino contemplar y participar en su creación, esperando quizá en algún momento volver a escuchar esas voces y completar esos sentidos.

Referencias bibliográficas:

Grüner, E. (2004), El conflicto de la(s) identidad(es) y el debate de la representación: La relación entre la historia del arte y la crisis de lo político en una teoría crítica de la cultura. *La Puerta,* (1), 58-64. http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/19994

Jiménez, J (2006) *Teoría del arte*. Tecnós, Madrid, 3o reimpresión.

Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires, Bordes/Manantia, pp. 85-104

RICHARD, Nelly, (2005), "El régimen crítico estético del arte en el contexto de la diversidad cultural y sus políticas de identidad", en: Marchán Fiz, S (Coord.), *Real/virtual en la estética y la teoría de las artes* (pp. 115-126). Barcelona, Paidós.

Valesini, S. (2014). Lo político en la obra transitable. En S.García y P. Belén (Comps.), *La representación de lo indecible en el arte popular latinoamericano* (pp. 113-126). Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata. https://doi.org/10.35537/10915/58571

Valesini, S. y Valent, G. (2024), El giro performativo en las artes visuales*: discusiones sobre la producción de presencia y el acontecimiento en el espacio liminal*. En Orestes Silveira, I y Erivaldo Dantas, J (Comps.) *Escritas Diversas: visualidades e narrativas artísticas* São Paulo, Paulus.

IDENTIDADES PLURALES
LO POLÍTICO EN LA DIVERSIDAD DE LOS CUERPOS

María Laura Rica - María Florencia Monforte - Melisa Rúa - Héctor Docters
Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Artes

Resumen

A lo largo de la historia y la cultura, a veces más evidente otras solapadamente, pareciera que no todos los cuerpos resultan dignos de ser mostrados.
Cuerpos Libres es una Instalación, una obra colectiva compuesta de piezas escultóricas trabajadas en cerámica, vidrio y la combinación de ambas -mediante las técnicas de termo-fusión y termo-modelado- montadas sobre tacos de madera rústica, con distintas disposiciones y alturas en el espacio, que dialogan formalmente entre ellas; se produce un juego entre lo lleno y lo vacío, lo abierto y lo cerrado, las luces y sombras, entre lo translúcido, la transparencia y la opacidad.
La obra de María Laura Rica y Fernanda Puigmartin, representa la convivencia de las diferentes corporalidades, las figuras/cuerpos se presentan a-géneros, con diferencias y particularidades.
Culturalmente, nos encontramos signados por una estandarización de lo bello, como una dictadura latente de lo hegemónico, un juzgado social y un ruido interno cultural que nos dicta lo que es digno de ver, lo que puede agradar y ser mostrado, y en el otro extremo, lo que no, lo que debe taparse, esconderse, ser invisibilizado.
Este trabajo pretende mostrar, de una forma sugerente y poética, la convivencia de diferentes corporalidades, que, aunque todas tienen distinta forma, las une una misma materialidad y una estética general compartida. Las piezas cerámicas representan la diversidad de cuerpos coexistiendo en un mismo espacio, vinculándose y dialogando entre sí.
De esta manera, lo que se intenta es ejercitar una mirada alejada de los cánones de belleza establecidos social e históricamente, o, dicho de otra forma: que visualmente la obra permita, en su conjunto, que la diferencia de estos cuerpos/formas se naturalice y conviva armónicamente.

Palabras clave

Cuerpos, identidad, visible-invisible, diversidad, política.

Cuerpos Libres

"La historia de las artes visuales en su relato sobre la representación de los cuerpos dejó por fuera identidades disidentes a la norma heteropatriarcal. Su construcción institucionalizada escindió cuerpos que importan de otros que no, siendo funcional al sistema hegemónico capitalista y colonial también en el ámbito educativo. Operar de forma binaria, en los mecanismos de su escritura y en la inscripción de género de los cuerpos, reprodujo una imagen moralizante con la que subjetivamos socialmente nuestra corporalidad. Los activismos contemporáneos desactivaron la norma incluso entre teoría y práctica, y la ley de Educación Sexual Integral habilitó otras posibilidades de existencia".

María Noel Correbo
Los cuerpos que no de la historia del arte

"Metamorfosis"

Las personas adoptamos posiciones dentro de la sociedad y en cada ámbito en el que nos vinculamos e intervenimos cotidianamente. A la hora de organizar una exposición, los artistas también asumen posicionamientos concretos; respecto de la organización formal, el contenido, el recorrido de las obras, y la intencionalidad que se pretende mostrar o sugerir. Para Georges Didi-Huberman (2006) el dispositivo de exposición es el resultado de un trabajo de producción y por tanto se trata de un acto político, una toma de postura dentro de la sociedad.
La Obra "Cuerpos Libres" muestra la pluralidad de los cuerpos, la variedad en sus múltiples formas y transformaciones, las diversas morfologías de los mismos, poniendo en cuestión los cánones estéticos y hegemónicos establecidos social e históricamente.
La propuesta deja entrever que en la actualidad la industria de la belleza refuerza estereotipos que imponen, en la sensibilidad y el gusto colectivo, una estética de la repetición; una estética del cómo vestir, cómo ser, cómo actuar, cómo oler, cómo pensar. Una estética impuesta, que nos dice qué cuerpos son válidos, y cuáles no, qué cuerpos son para mostrar, y cuáles no, qué cuerpos son aceptables y cuáles no, ¿qué cuerpos? siempre en términos de interrogatorio.
Esta exposición apunta a generar una reflexión crítica en el espectador, apela a la recepción de un mensaje que despierte interrogantes, pretende interpelar al público de manera activa y crítica. La obra de las artistas platenses reivindica el papel activo del receptor y su intervención como carácter determinante en ella, como parte fundamental para la materialización de la misma, considerándolo parte integrante de la obra.
La obra analizada, invita -y exige- ser vista con una mirada reflexiva y crítica, que al menos nos lleve a indagar sobre las esculturas antropomorfas disímiles que están conviviendo en un mismo espacio habitable y armónico, y se despliegan libremente en el dispositivo artístico.

Figura 1: María Laura Rica y Fernanda Puigmartin, *Cuerpos Libres* (2022)

“El lado oscuro de la luna”

La obra, se estructura en una deliberación entre lo visible y lo invisible, se articula entre la forma que muestra y sugiere, y el contenido. La palabra y la escritura aportan otros caminos posibles, esto no es que dan explicaciones o sirven de afirmaciones a su público, sino que se enmarcan en una poética de punto de partida, la de los cuerpos múltiples, que sugieren bifurcaciones, o abren un abanico de sentidos, mediante la obra en su totalidad. Esto refleja lo que describe Eduardo Gruner (2004), que “en toda representación se pone en juego una paradójica dialéctica entre presencia y ausencia” (Gruner, 2004, p. 61), entre lo visible y lo invisible, donde lo invisible es parte constitutiva de lo visible.
El caso de la obra de las artistas que analizamos, pueden dar cuenta de la articulación entre lo visible y lo invisible, presencia y ausencia. En principio, la materialidad de las piezas, la arcilla, la cerámica, connota lo moldeable, lo modelable de esos cuerpos, que sugiere que han sido creados y modificados por la mano de quien las ha creado, pero a su vez connota lo transformado de esos cuerpos por las vivencias de los mismos, en una sociedad que cataloga/encasilla, que juzga, que interpela sus subjetividades, bajo presión de una sociedad de consumo y de la industria de la belleza. Al mismo tiempo, estas piezas de cerámica muestran cómo se transforma y resignifica la condición o asociación utilitaria del material.
Así mismo algunas piezas contienen vidrio, un material que se caracteriza por lo transparente y se le atribuye frecuentemente condición de fragilidad, material que nace gracias a un proceso que en su origen contiene a la arena. Si bien puede pensarse la fragilidad de alguno de esos cuerpos translúcidos, también sugiere un arduo proceso de mutación, a través del cual, esos cuerpos pudieron abrirse camino hacia su transformación y su crecimiento. Esta obra se fundamenta en las múltiples capas de sentido que se construyen mediante las esculturas y sus materialidades, sumado a las palabras que aparecen en algunos textos que acompañan a las mismas.
Para Jacques Ranciére (2010), la imagen es un juego complejo de relaciones entre lo visible y lo invisible, lo visible y la palabra, lo dicho y lo no dicho.
Entendemos que es fundamental construir a través del arte otro tipo de imágenes, que no son las explícitas o denotadas, otras realidades, otras maneras de mostrar, otros dispositivos. Las artistas articulan imagen, acción y palabra, diseñan otras maneras de decir, configuran otras maneras de lo decible, lo visible y lo pensable.

“Fanky”

En la obra de las artistas platenses, los espectadores son parte constitutiva de la misma, a través de sus propias articulaciones y reflexiones le dan el sentido. En esta obra tridimensional, las esculturas no están ligadas al plano, sino que son pensadas como recorribles, se vuelven exentas, cuyos puntos de vista frontales y erguidos, permiten dimensionar las posturas de esos cuerpos que se levantan y despegan del suelo, mediante estructuras de madera rústica, que actúan como pedestales de figuras heroicas, triunfantes.
Cuerpos que orgullosos de ser lo que son, se exponen y se muestran ante el público espectador como figuras totémicas, figuras ejemplares, figuras emblemáticas. Didi-Huberman (2006) propone el concepto de *Denkraum* al que se refiere como “un espacio para el pensamiento” (Didi-Huberman, 2006, p. 27), y plantea que en determinados ámbitos es el espectador el que, enfrentado a las distintas relaciones posibles que propone la muestra, debe construir las determinaciones. Esta exposición abre el juego a diversas lecturas, permitiendo múltiples reflexiones a ser leídas por cada espectador, tanto en su dimensión conceptual como desde sus componentes físicos y materiales.

“Desprender del sur”

Como toda imagen o experiencia artística, es preciso tener en cuenta el contexto en el que fueron creadas las mismas. Esta obra pertenece a dos artistas de la Facultad de Artes de la

Universidad de La Plata, de la Provincia de Buenos Aires, y al país Argentina. La obra recobra más fuerza aún, inscribiéndose en un contexto latinoamericano.
Es importante reivindicar el contexto, pero al mismo tiempo, entendemos que es fundamental poder correrno s de algunos lugares o binarismos, como plantea Nelly Richard (2006) y adoptar otras posiciones.
Existe un fuerte debate que debemos seguir dando como productores artísticos -en relación a la marcada distinción entre centro y periferia y a lo que se supone debemos dedicarnos meramente a ilustrar- desde nuestro contexto de referencia; entendido este último como la localidad de producción, el sitio enunciativo, la particularidad histórico-social de una trama de intereses artísticos y culturales que especifican el valor situacional y posicional de cada dinámica de arte.
En la obra analizada se puede conjugar, por un lado, lo formal a través de la materialidad, la disposición de los elementos y el emplazamiento, y lo específico de sus significados, es decir, al contenido expresado en ella, como crítica hacia los cánones hegemónicos de la belleza y la mirada sobre los cuerpos. La obra propone varias lecturas políticas, aunque no se agota en ese polo de referencia del significado, no queda anclada pura y exclusivamente a la denuncia política, o a la política del significado.
La obra de las artistas platenses articula, se desplaza continuamente entre los dos lugares, abandona la mera ilustración de contexto, refuerza lo formal acompañado del contenido, potencia su poética desplazándose entre lo estético y lo político, produciendo un arte crítico que indaga otras zonas de la representación, y esto les permite a las artistas intervenir críticamente en esta coyuntura puntual.
En una sociedad basada en el consumo excesivo, sometida a las tecnologías representacionales, que exige qué cuerpos tener, qué vestir y cómo pensar, donde se nos impone la inclusión y la exclusión a través de la modelación de nuestras subjetividades, en este contexto no muy alentador, el arte tiene la posibilidad de convertirse en el lugar que levante el estandarte de la lucha para la reivindicación de la pluralidad de los cuerpos, la diversidad y la multiplicidad.

Referencias bibliográficas

Correbo, Maria Noel. “Los cuerpos que no de la historia del arte”. Octante, n° 4, Revista Facultad de Artes, UNLP, La Plata, 22 de agosto de 2019. Disponible en:https://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/93211/Documento_completo.pdf-PDFA.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Didi-Huberman, Georges. “La exposición como máquina de guerra”. Minerva 16, Revista del Círculo de Bellas Artes. Madrid, 2011. Disponible en: http://www.revistaminerva.com/articulo.php?id=44

Grüner, Eduardo, “El conflicto de las identidades y el debate de la representación”. En: La Puerta FBA, La Plata, 1° edición, 2004.

Rancière, Jacques, “La imagen intolerable”. En: El espectador emancipado. Ed. Manantial, Buenos Aires, 2010.

Richard, Nelly, “El régimen crítico-estético del arte en el contexto de la diversidad cultural y sus políticas de identidad”. En: Real/Virtual en la estética y la teoría de las artes. Simón Marchán Fiz (compilador), Paidós Ibérica, Barcelona, 2006.