



ARTILUGIO
REVISTA

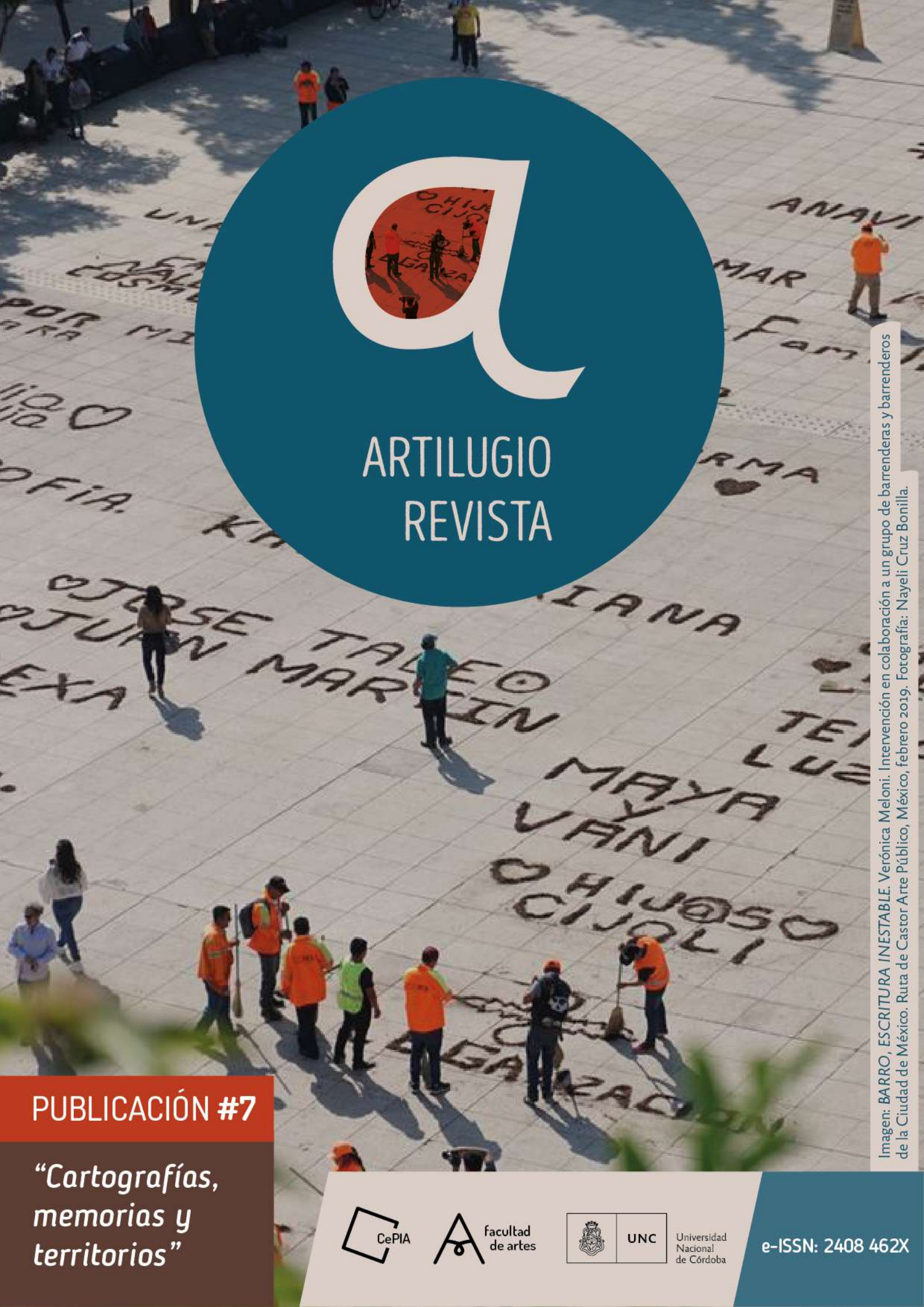


Imagen: BARRO, ESCRITURA INESTABLE. Verónica Meloni. Intervención en colaboración a un grupo de barrenderas y barrenderos de la Ciudad de México. Ruta de Castor Arte Público, México, febrero 2019. Fotografía: Nayeli Cruz Bonilla.

PUBLICACIÓN #7

“Cartografías,
memorias y
territorios”



Universidad Nacional de Córdoba

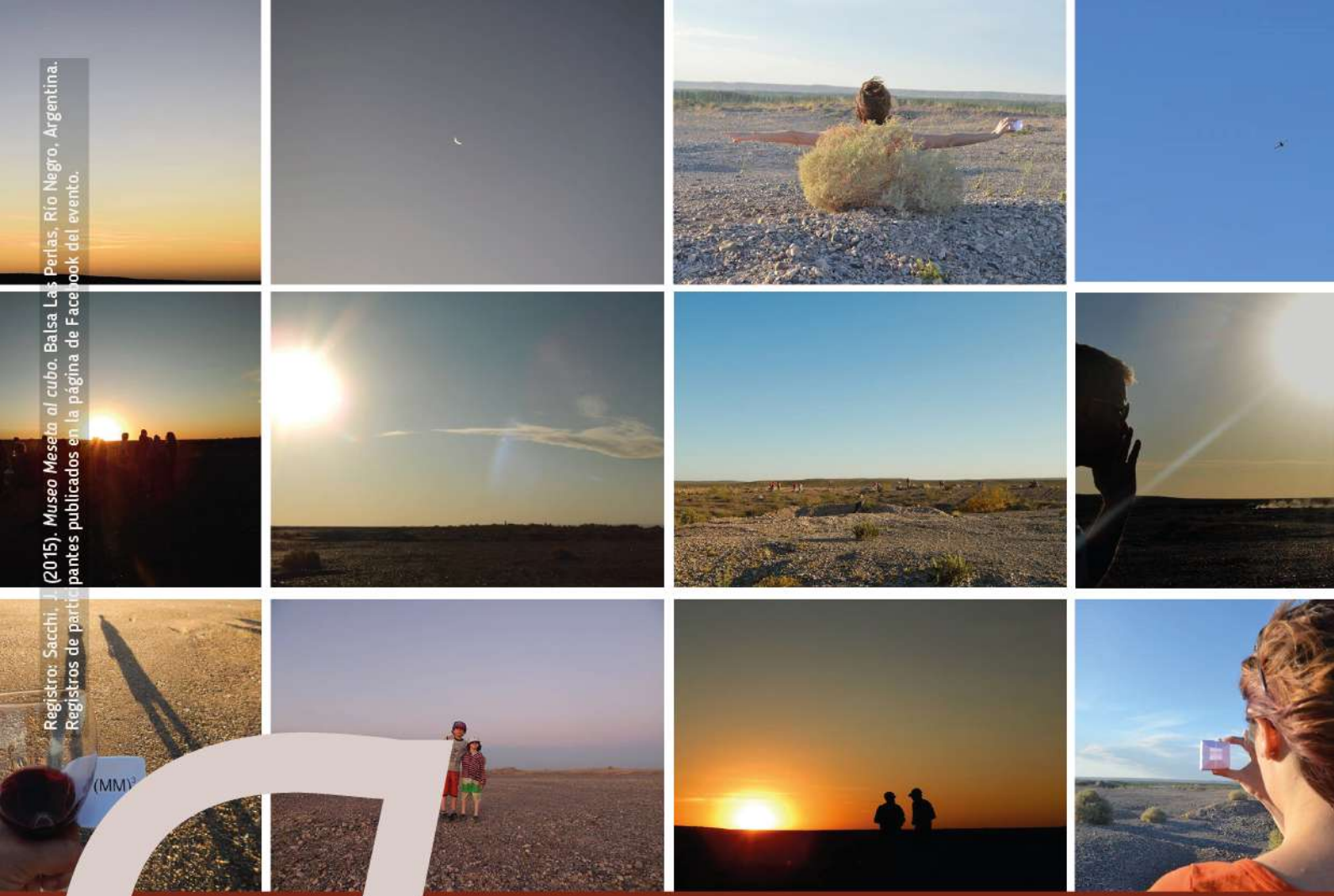
e-ISSN: 2408 462X

Índice

NOTA EDITORIAL #7	pág. 5
REFLEXIONES / ARTÍCULOS	pág. 11
· <i>Interferencias Monumentales: activismos sobre figuras públicas</i> ~ Ana Laura Axat y Julia Cisneros	pág. 12
· <i>Habitar con el circo. Prácticas espaciales y resonancias artísticas a partir de Rosario (Argentina)</i> ~ Sebastián Godoy	pág. 30
· <i>Entretejer caminos y memorias. Acciones poéticas de Proyecto Hermosura en Cura Malal</i> ~ María Eugenia Rasic, Mercedes Resch, Nilda Rosemberg y Verónica Suanno	pág. 47
· <i>¿Qué hacer? Mapa ensayo N° 1. Tejidos entre mapas, territorios y archivos</i> ~ María Julia Tamagnini	pág. 67
· <i>Tras las huellas del territorio – Reflexiones sobre Ferrovianos y Curapaligüe, memorias del desierto</i> ~ María Constanza Curatitoli	pág. 81
· <i>La meseta como paisaje. Emancipación sensible del territorio norpatagónico en la obra de Julieta Sacchi</i> ~ Gustavo Javier Cabrera	pág. 96
· <i>La deconstrucción representativa del “paisaje”. Una apuesta biopolítica desde el artivismo serrano contemporáneo</i> ~ Natalia Estarellas	pág. 115
· <i>Cartografía de un barrio que danza</i> ~ Noelia Belén Casella	pág. 137
· <i>Cuerpo, territorio y memorias en Light years away de Edurne Rubio</i> ~ Diana Delgado-Ureña Díez	pág. 152
· <i>Memoria digital: Jams de Black Music de Buenos Aires. Trayectoria y particularidades del caso Afromama</i> ~ Emiliano Vargas	pág. 169
· <i>Archivo fotográfico y memoria visual: El caso de José La Vía en el “Museo Histórico de San Luis”</i> ~ Carlos Andrés González	pág. 191
· <i>Memorias de la cultura rock en las provincias argentinas</i> ~ Román Eduardo Mayorá	pág. 206
· <i>Interpelaciones de la memoria. Cómo se recuerda en museos, escuelas y juicios</i> ~ María Virginia Saint Bonnet	pág. 226
· <i>La construcción de memoria en la obra de Graciela Sacco y Marie Orensanz</i> ~ Valentina Bolcatto	pág. 238
· <i>El relato autobio(otro)gráfico</i> ~ Lucrecia Requena y Jean Luiz Palavicini	pág. 253
DOSSIER	pág. 265
· <i>Un ejercicio de posmemoria Acerca de «Aparecer», del Colectivo Insurgentes</i> ~ María Victoria Dahbar	pág. 266
· <i>Sembrar a la deriva. La revolución de la mala hierba en Los Asperones</i> ~ Eugenio Rivas Herencia y María Rivas Herencia	pág. 283
· <i>Una cartografía del cuerpo: Formas e ideas en la obra de Daniel García</i> ~ Manuel Alejandro Quaranta	pág. 301
· <i>Dibujar América: las Ecuaciones cartográficas de Anna Bella Geiger</i> ~ Malena Mazzitelli Masticchio y Verónica Hollman	pág. 319

· <i>No nos une el amor sino el espanto: Re-mapear la escena teatral de la última dictadura argentina</i> ~ Lorena Verzero	pág. 335
DIÁLOGOS	pág. 354
· <i>Diálogos #7: Cartografías, memorias y territorios</i> ~ Pablo Méndez, María Mauvesin, Andrea Cosacov y Sebastián Verea	pág. 355
SEGUIMIENTOS	pág. 365
· <i>Imaginario vivos: corporalidades y palabras en la práctica danzada. Notas de experiencia en el danzar</i> ~ Viviana Fernández, Ana Castro Merlo, Florencia Stalldecker, Belén Ghioldi, Rocío Eiden y Julieta Garrone	pág. 366
INDETERMINACIÓN	pág. 390
· <i>(F)osario</i> ~ Alejandro Dayan Saldívar Chávez	pág. 391
· <i>Retorno, reconstrucción y reconocimiento del paisaje a través del proyecto fotográfico</i> ~ Alicia Palacios-Ferri	pág. 399
· <i>Elemental. Poética musical de una montaña</i> ~ Martín Matus Lerner	pág. 411
· <i>Dispositivo para domar la intemperie</i> ~ Gustavo Javier Cabrera	pág. 422
INFORMACIÓN EDITORIAL #7	pág. 432

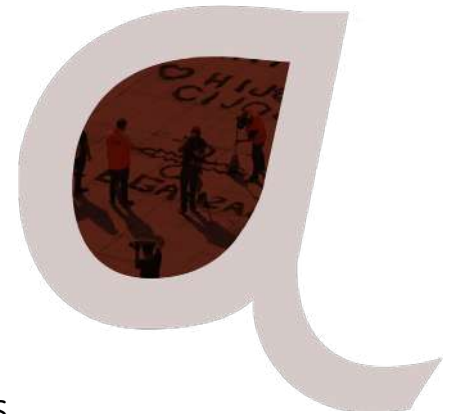
(2015). Museo Meseña al cubo. Balsa Las Perlas, Río Negro, Argentina.
Registros de participantes publicados en la página de Facebook del evento.



g

NOTA EDITORIAL

Nota editorial #7: Cartografías, memorias y territorios



Editorial #7: Cartographies, memories and territories



Carolina Cismondi

Directora asociada y Editora - Revista Artilugio
Universidad Nacional de Córdoba
Córdoba, Argentina.
carolinacismondi@artes.unc.edu.ar



Sofía Menoyo

Miembro del Comité Editorial - Revista Artilugio
Universidad Nacional de Córdoba
Córdoba, Argentina.
sofia.menoyo515@gmail.com



Marcela Yaya

Miembro del Comité Editorial - Revista Artilugio
Universidad Nacional de Córdoba
Córdoba, Argentina.
myaya@artes.unc.edu.ar



ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s2408462x/az4hi8cm3>

Este número surge de la necesidad de recuperar las artes situadas que asumen su tiempo y espacio como coordenadas de un hacer y un pensar singular. Si a finales del siglo pasado las artes y las ciencias debían encajar en paradigmas generales de conocimiento, el milenio de la posverdad nos enfrenta a la irremediable necesidad de asumir nuestro punto de vista para dar sentido a nuestros discursos.

Con este objetivo, abrimos la convocatoria a pensar cómo se vinculan las prácticas artísticas con su entorno, invitando a observar procesos de trabajo y creación habitados por espacios, tiempos, texturas, corpúscos, momentos históricos, relaciones culturales, modos sociales. De esta manera, las diferentes experiencias, prácticas, acciones y reflexiones que recoge esta publicación dan cuenta del amplio repertorio en que ese vínculo con lo que nos habita y habitamos se

sucede. Intervenir un monumento público, resignificar con la presencia corporal un lugar, reescribir la memoria social, dibujar nuevos mapas, rediseñar los paisajes típicos, construir un archivo de los olvidos, registrar los invisibles del tiempo, todas estrategias y operaciones poéticas que nos acercan formas de ver, estar y entender el mundo. Percepciones afectivas y políticas que se vuelven trazo y material reflexivo para reconocer, reinterpretar, deconstruir y reconstruir nuestra vida en común.

En la sección **REFLEXIONES** compartimos quince artículos de investigadorxs de Argentina y España que aportan miradas situadas sobre casos artísticos recientes que interpelan el vínculo entre las memorias y los territorios. De este modo, la problemática del espacio público aparece movilizada en los artículos: “Interferencias Monumentales: activismos sobre figuras públicas” (Axat y Cisneros) y “La deconstrucción representativa del “paisaje”. Una apuesta biopolítica desde el artivismo serrano contemporáneo” (Estarellas). Una interpelación sensible de los espacios que habitamos circula en “Entretejer caminos y memorias. Acciones poéticas de *Proyecto Hermosura* en Cura Malal” (Rasic, Resch, Rosemberg, Suanno); “La meseta como paisaje. Emancipación sensible del territorio norpatagónico en la obra de Julieta Sacchi” (Cabrerá); “¿Qué hacer? Mapa ensayo N° 1. Tejidos entre mapas, territorios y archivos” (Tamagnini) y “Tras las huellas del territorio: Reflexiones sobre Ferrovianos y Curapaligüe, memorias del desierto” (Curatitoli). La cartografía aparece como estrategia de vinculación en prácticas consideradas menores como en “Habitar con el circo. Prácticas

espaciales y resonancias artísticas a partir de Rosario” (Godoy) y “Cartografía de un barrio que danza” (Casella). La memoria como construcción social y subjetiva aparece tensionada en “Cuerpo, territorio y memorias en *Light years away* de Edurne Rubio” (Delgado-Ureña Díez); “La construcción de memoria en la obra de Graciela Sacco y Marie Orensanz” (Bolcatto) y, particularmente en su despliegue narrativo e identitario, en “Memoria digital: Jams de Black Music de Buenos Aires. Trayectoria y particularidades del caso Afromama” (Vargas); “Interpelaciones de la memoria. Cómo se recuerda en museos, escuelas y juicios” (Saint Bonnet) y “El relato autobio(otro) gráfico” (Requena y Palavicini). Por último, el rol institucional en la construcción de memorias en las provincias es recuperado en “Archivo fotográfico y memoria visual: El caso de José La Vía en el ‘Museo Histórico de San Luis’” (González) y “Memorias de la cultura rock en las provincias argentinas” (Mayorá).

En la sección **DOSSIER** invitamos a publicar cinco artículos que ponen en juego la cartografía de diversas maneras permitiendo accionares teóricos que multiplican las formas posibles de habitar, representar y repensar los vínculos entre las prácticas artísticas, las memorias y los territorios.

En el caso del rosarino **Manuel Quaranta**, nos invita a revisar la cartografía como aparato crítico para pensar la vasta y heterogénea obra del artista también rosarino Daniel García, permitiendo recorrer sus dibujos, pinturas, fotografías, textos donde explora las formas posibles e imposibles del cuerpo, de los cuerpos.

Desde La Plata y Buenos Aires, las investigadoras **Malena Mazzitelli Mastricchio y Verónica Hollman** acercan los límites entre los usos científicos y artísticos de los mapas como instrumentos para comprender el espacio como una construcción social. Así nos proponen analizar el dibujo cartográfico de la artista brasilera Anna Bella Geiger como procedimiento de revisión y ampliación de los modos de pensar Latinoamérica en su resignificación visual y geoespacial.

En un desplazamiento hacia España, nos encontramos con **Eugenio y María Rivas** quienes reflexionan desde la cartografía errática del deambular a pie, en la acción artística en el Barrio Los Asperones de Málaga. A partir de propuestas urbanísticas que señalan la necesidad de un trazado ecológico, solidario, próximo y participativo, su acción de *sembrar a la deriva* se desarrolla como una estrategia de cuidado y participación comunitaria que permite desordenar lo establecido y construir sentidos colectivos.

Ya de vuelta en Buenos Aires, **Lorena Verzero** nos convida una propuesta cartográfica para re-mapear los vínculos entre prácticas teatrales en la última dictadura militar argentina, revisando la historiografía legitimada. La investigadora analiza testimonios de grupos de teatro de la resistencia y encuentra similitudes con el teatro considerado central en cuanto a la ocupación de las mismas zonas urbanas y en el uso de la metáfora como procedimiento estético que permite subvertir el control.

El último artículo de esta sección nos trae hasta la Córdoba de 2009, con motivo de un aniversario de la dictadura, cuando el colectivo *Insur-*

gentes realiza una intervención artística que, desde una mirada anacrónica, le permite pensar a **María Victoria Dahbar** la categoría de *posmemoria*. La investigadora cordobesa plantea aquí un ejercicio exploratorio tensionando la pregunta con lo actual y la relación afectiva con el pasado.

En esta edición de **DIÁLOGOS**, nos propusimos nutrir el eje temático de la revista con las experiencias de artistas y colectivos que accionan en vínculo con sus territorios, motivadxs por la angustia de un mundo en destrucción. Por ello, invitamos a investigadorxs y artistas que provienen de campos disciplinares diversos: **Pablo Méndez** es artista visual y curador, **María Mauvesin** es teatrera de *Les yuyeres* y educadora popular, **Andrea Cosacov** es bióloga y militante de *Arde Córdoba*, y **Sebastián Vereá** es compositor y artista multimedia.

El encuentro, realizado de manera virtual, parte de una invitación reflexiva sobre los diálogos y debates que aparecen en ese campo de relaciones, entre lo social y lo artístico, lo colectivo y lo singular. En esa tensión múltiple de la denuncia, la acción poética, la ficcionalización de mundos posibles y la reconstrucción social, sus prácticas artísticas tejen lazos sensibles con los conflictos socioambientales, que nos interpelan de manera urgente. El diálogo se despliega sobre poéticas alrededor de diferentes imaginarios del *antropoceno* –medida del tiempo para el destructivo paso de la humanidad por el planeta–, y lxs dialogantes argumentan sobre las potencialidades del arte en el abordaje de los conflictos socioambientales. El intercambio abre a repensar

un arte militante como generador de comunidades, como posibilidad de encuentro y escucha.

La sección **INDETERMINACIÓN** nos interpela particularmente en este contexto al pensar la producción artística en tiempos pandémicos. En esta oportunidad se presentaron artistas de variadas procedencias, aportando miradas sobre el eje propuesto, construyendo otros modos posibles de habitar el mundo, de hacer mundos, otros mundos que coexisten simultáneamente.

Desde México **Alejandro Dayan Saldívar Chávez** con “(F)osario” muestra una serie de imágenes de violencia y las entierra en zonas georreferenciadas de la República Mexicana. La documentación fotográfica presenta el acto de enterrar en un paisaje desolado, testigo de pérdidas que no deben ser olvidadas.

Dos artistas argentinos interaccionan con los paisajes que habitan: **Martín Matus Lerner** (Quilmes) presenta “*Elemental*. Poética musical de una montaña”, una intervención sonora realizada a partir de un sistema digital que captura en tiempo real parámetros ambientales y como resultado compone música electrónica. Las piezas musicales presentadas invitan a escuchar sonidos de la naturaleza y a atender a su producción performática, activando la memoria sonora de una experiencia. Por su parte, **Gustavo Cabrera** (Río Negro) en “Dispositivo para domar la intemperie” nos invita a flexionar sobre los códigos establecidos por la modernidad en torno a los temas, soportes y espacios de exhibición del dibujo. A partir de un elemento básico como un plato, las imágenes del Río Negro viajan cartografiando un

recorrido visual que nos interroga sobre la forma, las representaciones, los sentidos de lo utilitario, el paisaje y las relaciones que establecemos con la naturaleza.

Desde España **Alicia Palacios-Ferri** con “Retorno, reconstrucción y reconocimiento del paisaje a través del proyecto fotográfico” nos lleva a pensar cómo vemos el lugar en el que crecimos. La construcción del presente parte de recuerdos del pasado y va generando imágenes para el futuro, donde lo que parecía estático y plano abre la posibilidad a un paisaje cambiante e infinito. La obra nos lleva a revisar nuestros propios espacios y a repensar su valor histórico y cultural, no solo desde lo individual sino desde lo colectivo en nuestros territorios.

Por último, en la sección **SEGUIMIENTOS** invitamos al proyecto de investigación Archivo e imaginarios vivos. El cuerpo habitado que danza (CePIA 2018-2021) a reflexionar sobre su propio proceso de trabajo, revisitando sus registros y bitácoras. El artículo que aquí compartimos explora las consignas de un entrenamiento físico y sensible desarrollado por el grupo de investigadoras y bailarinas, preguntándose por la capacidad motivadora de la palabra en situación y observando las recurrencias del decir en su voluntad de describir, poetizar y generar experiencias en otros cuerpos. **Viviana Fernández, Ana Castro Merlo, Florencia Stalldecker, Belén Ghioldi, Rocío Eiden y Julieta Garrone** reflexionan también en un posfacio sobre los vínculos entre la pandemia y la práctica danzada, en cuanto la alteración espacial y mediada del encuentro con otros cuerpos sintientes, afectados por un contexto insólito

que permite resituar la atención en la capacidad autoregenerativa del movimiento de la vida.

En esta séptima edición de la *Revista AR-TILUGIO* se nos hace imprescindible dar valor a la urdimbre que tejen los distintos artículos, las diferentes obras, los diálogos. Un entramado que hace evidente prácticas e investigaciones artísticas movilizadas por su entorno, inquietas por la reconfiguración de los territorios sensibles e interesadas en el ejercicio presente de hacer y pensar con otrxs para la construcción del nosotrxs. En este momento colectivo en el que nos invade el dolor de la incertidumbre y las pérdidas, las prácticas artísticas aportan sus saberes colectivos, sus metodologías colaborativas, sus culturas ancestrales, sus memorias polifónicas y se disponen a reconfigurar y activar modos de estar presentes, de hacer lo común, de contagiar la conmoción.

Cómo citar este artículo:

Cismondi, C.; Menoyo, S. y Yaya, M. (2021). Nota editorial #7: Cartografías, memorias y territorios. *Artilugio Revista*, (7). Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ART/article/view/34543>

Imagen: Rasic, M. E. (2020). Fragmento de vías del ferrocarril Rosario a Puerto Belgrano sobre el paisaje rural y serrano de Coronel Suárez. Buenos Aires, Argentina.



g

REFLEXIONES

Interferencias monumentales: activismos sobre figuras públicas

Monumental Interferences: activisms in public figures



Ana Laura Axat

Universidad Nacional de La Plata

La Plata, Argentina

anaxat4@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-9470-0865>



Julia Cisneros

Universidad Nacional de Córdoba /

Universidad Nacional de La Plata

La Plata, Argentina

julia_cisneros@hotmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-4140-623X>

Recibido: 19/02/2021 - Aceptado con modificaciones: 10/06/2021



ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s2408462x/b574rv4yr>

Resumen

Este trabajo indaga sobre activismos artísticos que intervienen de forma crítica símbolos coloniales como estatuas y monumentos, creando acciones efímeras disruptivas que funcionan como *interferencias* en el espacio público. Abordaremos distintas estrategias que asumen las intervenciones sobre las figuras monumentales; y, a partir de dos casos, analizamos la potencia de estas prácticas en el espacio público y la comunidad. Reseñamos

Palabras claves

Monumento, Patrimonio, Activismo, Participación.

Artilugio, número 7, 2021 / Sección Reflexiones / ISSN 2408-462X (electrónico)

<https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ART>

Centro de Producción e Investigación en Artes, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba. Argentina.



en primera instancia la intervención sobre la estatua de Isabel la Católica en La Paz, Bolivia, por parte del movimiento Mujeres Creando –rebautizada como “La chola Globalizada”– y distintas acciones sobre monumentos a Julio Argentino Roca realizadas entre los años 2003 y 2020 en Argentina.

Abstract

This study investigates about decolonial artistic practices that question symbols displayed in public spaces. This is done by interventions of monumental figures, and by this the transformation of ephemeral poetics are activated and function as interference in public spaces. On one hand we go through the different ways that interventions in monuments and statues assume; and on the other hand, taking into account two cases, we analyse the power of this actions over public space and the community. In first instance, we review the intervention in the statue of Isabel la Católica in La Paz, Bolivia, done by the movement “Mujeres Creando” –which was renamed “La chola Globalizada” after the intervention– and different actions performed over the monument of Julio Roca, done between 2003 and 2020 in Argentina.

Key words

Monument, Heritage, Activism, Participation.

No sufrimos un olvido de la historia normativa, sino un borrado sistemático de la historia de opresión y resistencia.

No necesitamos más estatuas. No pidamos mármol o metal para llenar esos pedestales. Subamos a ellos y contemos nuestras propias historias de supervivencia y liberación.

Paul B. Preciado (2020)

INTRODUCCIÓN

En el año de la pandemia, a pesar de las medidas de distanciamiento social y confinamiento decretadas en el mundo, asistimos a manifestaciones en el espacio público que centraron sus reclamos contra la violencia ejercida por el colonialismo y en denuncia contra el patriarcado. Un elemento de la gramática urbana se convirtió en protagonista de estas luchas: las estatuas. Los procedimientos utilizados para intervenirlas fueron varios; en muchos casos se trató de materiales efímeros en contraste con la perdurabilidad del mármol, tal es el caso del *graffiti*, el papel, la tela o bien distintos activismos lumínicos. En otros casos, la operación fue más radical: se practicaron amputaciones, inmersiones en lagos o directamente la quema del monumento. Por ejemplo, la estatua de Cristóbal Colón en La Paz, Bolivia fue intervenida el 12 de octubre de 2020 con pintura roja, con el símbolo de una chacana y una calavera en su pedestal. En Boston, Estados Unidos, hacia el mes de junio, Colón había sido decapitado. A partir de estas intervenciones nos preguntamos

¿qué sentidos disputa la apropiación de estos monumentos?, ¿mediante qué estrategias interpelan el discurso hegemónico?, ¿qué narrativas históricas discuten?, ¿qué tensiones evidencian en la cartografía urbana?, ¿cómo lo hacen? y ¿en qué momentos/contextos se activan estas intervenciones? Este trabajo reflexiona en torno a dos casos donde se evidencian estos interrogantes: en primer lugar, la experiencia propuesta por Mujeres Creando¹ (MC) sobre la estatua de Isabel La Católica en La Paz, Bolivia, en 2020; y por otra parte, una serie de intervenciones en torno al monumento de Julio Argentino Roca realizadas en Argentina entre 2003 y 2020.

El emplazamiento de esculturas monumentales en los paseos y parques contribuyó en latinoamérica a fortalecer un concepto de urbanización liberal y colonial promoviendo determinados próceres y relatos hegemónicos (Gutiérrez Viñuales, 2004). Las intervenciones contemporáneas sobre estos monumentos representan un acto de sublevación ante el relato construido en torno a estos símbolos, personificados en figuras que encarnan una historia de opresión y violencia. Volver sobre ellos implica desnaturalizar la omnisciencia de estos objetos escultóricos mediante intervenciones poéticas que cuestionan su sentido.

Caracterizamos, por su modo disruptivo y contestatario, como decoloniales las acciones que analizamos en el este escrito, en tanto que presentan desde lo procedimental estrategias que

¹ Movimiento de activismo feminista y anarquista de Bolivia, activo desde 1992 con sede en La Paz y Santa Cruz.

interpelan una concepción eurocéntrica del arte al desmarcarse de su tradición autorreferencial, a través de experiencias transdisciplinarias que se implican en lo político (Melendo e Isidori, 2016). Estas presentan formas de acción disruptivas que contraponen prácticas efímeras comunitarias con las representaciones que “monumentalizan” figuras, cuestionando los criterios de representación. Asimismo, como veremos, recuperan y revalorizan a través de diferentes recursos elementos identitarios de la tradición de los pueblos originarios, planteando una visión crítica sobre el presente.

Las acciones de Mujeres Creando se proponen desde un feminismo despatriarcal que discute la hegemonía de representación, planteando una matriz de producción propia como práctica anticolonial (Galindo, 2018). Sus intervenciones crean irrupciones en el espacio público que operan simbólicamente transformando el contexto como estrategias para visibilizar formas de opresión y desigualdad.

INTERFERENCIAS

La controversia sobre las figuras emplazadas en el espacio público no es algo nuevo. En 1966, la ecléctica y popular revista *Panorama* publicaba un artículo titulado “El hospital de la gloria”. Con tono humorístico abordaba el problema del “vandalismo” sobre los próceres de las plazas. Los encargados de recomponer manos, cabezas, alas, ornamentos y lanzas de las esta-

tuas rotas de la ciudad de Buenos Aires trabajaban en la sección de Parques y Paseos Públicos. La nota identificaba cinco tipos de “agresiones” sobre los monumentos: los censuran, roban, ensucian, rompen o explotan. Entre los motivos: la moral, la política, el amor.

Nadie se salva de las afrentas y de la destrucción. Hasta San Martín fué víctima de atentados. En una plaza suburbana donde se retiraron los bustos de Perón y Evita, obcecados militantes de la Juventud Peronista procedieron a quitar un tercer busto, el de San Martín aclarando en un cartel que “Si Perón y Evita no pueden estar aquí, tampoco va a estar San Martín” (El hospital de la gloria, 1966, p. 51).

El 5 de marzo de 1956, el Decreto-ley 4161 que proscribió al peronismo obligaba a retirar todos los monumentos, estatuas y bustos emplazados en el espacio público que representaban las figuras de Evita y Perón. La autodenominada Revolución Libertadora se encargó de eliminar hasta los bustos ubicados en la cima del Aconcagua emplazados dos años antes. También mandó a destruir parte del conjunto escultórico que Leon Tomasi había concretado para “El justicialista”. Curiosamente una de estas esculturas, el *Monumento a la independencia económica*, se reformuló para convertirse en el *Hombre de Mar* emplazado en la ciudad de Mar del Plata, Argentina.

Retomando el artículo de *Panorama*, el periodista se detiene finalmente en el valor histórico y político de estos monumentos así como las tensiones que provocan e indica:

Otros próceres que suelen visitar el taller son Rivadavia, Moreno y Mitre, todos del sector liberal, ya que la rama caudillista y nacionalista de la historia no tiene monumentos; tal vez por eso, sus seguidores se desquitan ensuciando los de sus adversarios. Sarmiento encabeza cómodamente el ránking de los atentados (p. 51).

La disputa por los sentidos que imponen estos cuerpos de piedra y metal tiene una larga historia que opera directamente en la gramática urbana. A partir de la preeminencia y visibilidad de determinados personajes (denominados como el “sector liberal” en el artículo citado) en contraposición a la ausencia de otros se construyen tramas discursivas que impactan en el espacio social.

Desde una mirada sociológica crítica, la noción de *patrimonio* implica que los bienes reunidos en la historia de una cultura no pertenecen realmente a toda la sociedad, aunque parezcan ser de todos y estar a su disposición. Las formas en que se transmite el saber y la herencia cultural en las sociedades –mediante instituciones como la escuela o los museos– evidencia que la apropiación de los bienes culturales y patrimoniales es desigual. Al respecto, como indica García Canclini (1999), la capacidad diferenciada para vincularse con el patrimonio se origina primero en la desigual participación de los grupos sociales en la conformación de ese objeto de valor o bien común. El autor entiende que:

La reformulación del patrimonio en términos de capital cultural tiene la ventaja de no presentarlo como un conjunto de bienes estables neutros, con valores y sentidos fijos, sino como un proceso social que, como en el otro capital,

se acumula, se renueva, produce rendimientos que los diversos sectores se apropian de forma desigual (p. 18).

Preciado (2020), en su artículo “When Statues Fall” [Cuando caen las estatuas], entiende que la destrucción de los monumentos es un proceso de resignificación material del espacio urbano que:

(...) genera caos pero también alegría política y finalmente justicia. Una revolución no es solo una suplantación de los modos de gobierno, sino también un colapso de los modos de representación, una sacudida del universo semiótico, un reordenamiento de cuerpos y voces. Es importante que estos momentos de intervención, crítica y desamparo no sean criminalizados sino acogidos como gestos de subjetivación política de quienes han sido y son objetivados por las técnicas del gobierno patriarcal y colonial. Una característica de una democracia radical es su capacidad para entender la reinterpretación crítica de su propia historia como fuente de creatividad y emancipación colectiva, en lugar de apresurarse a homogeneizar voces y contener la disidencia (p. 16)².

El arqueólogo e historiador Gonzales Ruibal³ señala en una entrevista reciente que la mayor parte de las estatuas de confederados en Estados Unidos no se levantaron durante o después de la Guerra de Secesión, sino entre los años de 1910-1920 y entre 1950-1960; años de lucha por los derechos civiles en los que la población

² Texto original en inglés. Traducción de las autoras.

³ Ver: Zas Marcos, M. (2020, 17 de junio). *El derribo violento de estatuas reabre un debate histórico: «El espacio público es para el homenaje»* [entrevista a A. González Ruibal]. Conversación sobre la Historia. Recuperado el 2021, 8 de junio de <https://conversacionsobrehistoria.info/2020/06/17/el-derribo-violento-de-estatuas-reabre-un-debate-historico-el-espacio-publico-es-para-el-homenaje/>.

afroamericana empezaba a organizarse contra el racismo. Así, el propósito de materializar estas representaciones en el espacio público se vincula con la defensa y consolidación, desde lo simbólico, de un sistema de opresión. Si los gobiernos conservadores y de derecha protegen estos monumentos y condenan los ataques, sin acceder a debatir e intercambiar con las comunidades por sus reclamos, es precisamente porque estas estatuas son una parte simbólica constitutiva de la narrativa patriarcal-colonial que promueven con sus políticas.

Las intervenciones a monumentos que reafirman el colonialismo y el patriarcado irrumpen en el espacio público generando prácticas colectivas decolonizantes y antipatriarcales, crean modos de participación ciudadana que disputan sentido a los poderes hegemónicos. Estos activismos artísticos⁴ proponen diálogos entre vecinos/as, organizaciones y colectivos de arte.

En líneas generales, podemos identificar dos grandes formas de intervención crítica sobre estos monumentos públicos, por un lado el derribo o destrucción de las esculturas y por otro, aquellas acciones que intervienen de manera efímera las estatuas, resignificándolas a través de diferentes procedimientos. En ambos casos se trata de formas de acción más o menos organizadas, más o menos resonantes políticamente. Nos interesa aquí analizar algunos ejemplos

dentro de la segunda caracterización con la intención de reflexionar sobre la potencia simbólica de ciertas estrategias de intervención en el espacio público. Entendemos que estas interpelan las cartografías urbanas y la historia, promueven debates e “interferencias” contraponiendo y creando otros significados y otras memorias posibles para pensar lo común.

Nos detendremos en este trabajo en dos intervenciones que implican formas de acción y colaboración: por un lado “Nuestros sueños no caben en sus urnas. La plaza de la chola globalizada”, acontecimiento que tuvo lugar en 2020 en La Paz, Bolivia. Por otro, en una serie de acciones realizadas en torno a los monumentos de Julio Argentino Roca en la ciudad de Buenos Aires y en Bariloche, Argentina respectivamente.

LA CHOLA GLOBALIZADA

“Nuestros sueños no caben en sus urnas” fue una acción convocada por Maria Galindo⁵, realizada conjuntamente por el movimiento MC y otras organizaciones⁶. Se llevó a cabo en el año 2020 en La Paz, Bolivia, con un clima de tensión social y política en la semana previa a

4 Ana Longoni (2010) define los *activismos artísticos* como aquellas “producciones y acciones, muchas veces colectivas, que abrevan en recursos artísticos con la voluntad de tomar posición e incidir de alguna forma en el territorio de lo político” (p. 90).

5 Cofundadora y referente del movimiento Mujeres Creando.

6 La Organización Matriz de las trabajadoras sexuales de El Alto, Omespro-Organización de Mujeres en situación de prostitución de La Paz y otras mujeres que participaron de forma autónoma.



Imagen 1: Mujeres Creando (2020, 12 de octubre). *Nuestros sueños no caben en sus urnas*. La Paz, Bolivia. La plaza Isabel La Católica fue rebautizada como “Plaza de la Chola globalizada”⁹.

las elecciones generales⁷, el 12 de octubre, Día de la Descolonización⁸.

Este colectivo irrumpió en la plaza Isabel La Católica y realizó una intervención a la estatua de la reina. Los días previos, MC invitó a las mujeres a movilizarse desde la casa central del movimiento *La Virgen de los Deseos*, bajo la

consigna-*graffiti* electoral “Nuestros sueños no caben en sus urnas”. Se convocó a concurrir con carteles que propusieran consignas en las que se reclamara al estado las deudas pendientes con los derechos de las mujeres. Al grito colectivo de “Nunca más nos vamos a callar” el colectivo irrumpió el Día de la Descolonización en la plaza portando carteles con consignas como “luchar hoy significa no morir mañana”.

La primera acción que realizaron fue intervenir con los carteles las rejas que circundan el monumento; se procedió luego a vestir la estatua con ropas características de las cholos: pollera, sombrero y aguayo¹⁰. Los objetos utilizados (po-

7 En esos días se vivía un clima de violencia y amedrentamiento social por parte del gobierno de facto de Jeanine Añez. La presidenta convocó a elecciones, debido a las presiones por las numerosas manifestaciones que denunciaban las violaciones a los derechos humanos en su administración y la pésima gestión de la pandemia del COVID que dejó numerosas víctimas fatales.

8 En esa fecha se festejaba desde 1915 el Día de la Raza como celebración de la “unión” entre España e Iberoamérica. En los últimos años, países como Argentina y Bolivia hacen un reconocimiento a los indígenas que fallecieron durante la colonización y el 12 de octubre pasa a celebrarse la Diversidad Cultural. En Bolivia, el Día de la Descolonización fue declarado por el Presidente Evo Morales Ayma en 2011.

9 Fotografía recuperada el 2021, 18 de junio de <https://www.pagina12.com.ar/298925-bolivia-el-colectivo-mujeres-creando-intervino-la-estatua-de?fbclid=IwAR2nefVKKSH3-HElFoobdVI9KoCiOrTsmK76kbJCQAI6hDH5KL-5PG0pEs>.

10 Registro de la experiencia recuperado el 2021, 17 de junio de <http://mujerescreando.org/nuestros-suenos-no-caben-en-sus-urnas-la-plaza-de-la-chola-globalizada/>.

lleras y dos mantas para el aguayo) tenían un valor simbólico especial en tanto fueron donadas a MC por dos de las oradoras del evento¹¹.

La base del monumento y la placa con el nombre de Isabel fueron intervenidos con pintura roja, en su lugar se colocó un cartel de cartón que rebautizó el sitio como “Plaza Chola Globalizada”. Luego de la intervención a la estatua, tres cholos integrantes del colectivo, pronunciaron discursos frente a las/los presentes e invitaron a otras mujeres a contar sus experiencias¹². Como cierre de la acción se propuso marchar hacia el Ministerio de Gobierno próximo a la plaza, para intervenir la fachada con carteles.

La intervención de la estatua se propuso como un ejercicio de deconstrucción simbólica sobre esa representación; la figura de la mujer noble, blanca, europea, emblema de la colonia es transformada y resignificada en la figura de la chola, no con la intención de erigir un nuevo estereotipo (la chola cosificada como objeto ornamental) sino como representación de las mujeres locales en su diversidad. De esta manera, se aglutina en esa figura un abanico complejo de pertenencias y condiciones sociales (Galindo, 2020). A la vez, la intervención propone replantear la connotación negativa de una práctica

cultural puesto que travestir de chola es visto como algo negativo en la sociedad boliviana, así lo explica Maria Galindo (2020):

Es importante entender que el acto de travestir de chola en Bolivia se lee como de humillación en código racista y machista: en los municipios del altiplano cuando un alcalde o dirigente es indeseable y corrupto se le viste de chola, en el cuartel cuando un soldado es desobediente o débil se le castiga poniéndole pollera. A la mujer amante que no es “públicamente pareja” se le llama la “chola de” (párr. 7).

Este ejercicio problematiza la construcción patriarcal, colonial y racista de lo abyecto, reivindicando la figura de la chola y sus prácticas: el uso de la pollera, el sombrero y el aguayo funciona como respuesta irónica al estereotipo de representación hegemónica impuesto por la mujer globalizada con estándares europeos. La “chola globalizada” alude a ese horizonte ilimitado, como señala Galindo “es la reivindicación del atrevimiento de la chola, la reivindicación de la chola inventada por sí misma que no es originaria porque es original” (párr. 9). Este gesto de revalorización de su figura está lejos de una concepción tradicionalista, la coloca en el centro como protagonista activa del presente.

DESMONUMENTALIZAR A ROCA

En 1940, fue emplazado en el Centro Cívico de Bariloche un monumento con la figura de bronce del General Julio Argentino Roca¹³. Al

11 Yolanda Mamani y Emiliana Quispe, mujeres muy queridas por el movimiento, participaron de la acción dando sus testimonios y donando prendas.

12 El monumento se transformó en una plataforma para alzar la voz de las cholos, las trabajadoras sexuales, las vendedoras del mercado, las mujeres trans y las trabajadoras del hogar. Las oradoras compartieron por turnos sus experiencias: “ser chola” o redefiniciones sobre el “ser mujer”, sus miradas sobre el rescate de la comida ancestral y la política de estado. También se las invitó a apropiarse de términos racistas como “salvajes” para resignificarlos, otorgarles otros sentidos como ejercicio de desobediencia.



Imagen 2: Mujeres Creando (2020, 12 de octubre). *Nuestros sueños no caben en sus urnas*. La Paz, Bolivia. La plaza Isabel La Católica fue rebautizada como “Plaza de la Chola globalizada”¹⁴.

año siguiente se ubicaron otras esculturas ecuestres que lo homenajearon, entre estas, una en la ciudad de Buenos Aires cercana a la casa de Gobierno. Con estos homenajes, el gobierno conservador de Castillo, se propuso sostener y reforzar a nivel nacional el relato histórico de la mal llamada “Campaña del desierto”¹⁵ liderada por Roca, que significó el genocidio de los pueblos

13 Recomendamos la lectura del artículo “Julio A. Roca y la “Conquista del desierto” monumentalización, patrimonio y usos del pasado durante las décadas de 1930 y 1940”. En él se desarrolla en extenso el proceso de inclusión de la narrativa histórica de la llamada “Campaña del desierto” por parte de las administraciones conservadoras. También recomendamos el artículo “Un desierto para la nación. La Patagonia en las narraciones del Estado de la Concordancia (1932-1943)” de Carlos Masotta.

14 Fotografía recuperada el 2021, 18 de junio de <https://www.bluradio.com/mundo/asi-queda-la-estatua-de-la-reina-isabel-tras-celebraciones-del-12-de-octubre-en-bolivia>.

originarios y la apropiación de sus tierras de la región pampeana y patagónica. Con el correr de los años estos y otros monumentos fueron intervenidos por manifestantes que expresaron su repudio hacia la representación de la figura de Roca. Muchas de las estatuas fueron reparadas, rodeadas de rejas e incluso custodiadas por las fuerzas de seguridad.

En los años posteriores al Bicentenario de la República Argentina, colectivos de activismo artístico, en colaboración con organizaciones y grupos de vecinos/as, produjeron intervenciones en diferentes sitios del país. El colectivo Grupo de Arte Callejero (GAC)¹⁶ realizó entre 2003 y 2005 una serie de acciones en torno al monumento de Roca emplazado en la ciudad de Buenos Aires: el cambio de denominación de la calle que recordaba al genocida, campañas de concientización sobre la temática, conversaciones y charlas abiertas al pie de la estatua de Roca (GAC, 2009). Con la creación de la Comisión Anti-Monumento a Julio Argentino Roca elaboraron el proyecto de ley¹⁷ que lleva el mismo nombre, donde exponen sus fundamentos que señalan la necesidad de

15 En “La Campaña del desierto (1870-1890): notas para una crítica historiográfica”, Diego Escolar, Claudia Salomón Tarquini y Julio E. Vezub (2015) señalan que “es inadecuado hablar de “Campaña” o “Conquista del Desierto” debido a que este rótulo tiene específicas connotaciones orientadas a instalar la noción de un espacio vacío y legitimar la invasión, la ocupación y la expropiación territorial de los indígenas que lo habitaban. Por otra parte, la mal denominada “Campaña” o “Conquista” tampoco se concretó mediante un solo evento sino en varios” (p. 224).

16 GRUPO DE ARTE CALLEJERO, colectivo formado en 1997 “a partir de la necesidad de crear un espacio donde lo político y lo artístico formen parte de un mismo mecanismo de producción” (GAC, 2009, p. 12).

17 Recuperado el 2021, 17 de junio de <https://archive.org/details/ComisionAntimonumentoJulioArgentinoRoca>.

“revisar los mecanismos mediante los cuales se establecen formas de simbolizar y se instituyen modelos que rigen la vida y la identidad de los pueblos” (GAC, 2009, p. 306). En el documento exponen también que “el ejercicio de la memoria es una necesidad que no se restringe a los crímenes de lesa humanidad ocurridos en las últimas décadas, sino que debe abarcar a toda nuestra historia y llegar hasta presente”¹⁸ (p. 307). El colectivo solicita que se consideren los reclamos en torno a otros genocidios, al señalar que “la figura de Roca es utilizada por los sectores retrógrados para rectificar su dominio” (p. 307) perpetuando la impunidad. El proyecto finaliza con la propuesta de siete puntos fundamentales entre los que se encuentran “el pedido de remoción y/o destrucción de todos los monumentos con la figura de Julio A. Roca, el reemplazo de denominación de plazas parques museos, escuelas y otros establecimientos que llevan el nombre del genocida” (p. 307) e interesantes iniciativas como revisar los manuales escolares de historia, retirar de circulación el billete de cien pesos y reemplazarlo por un diseño que refiera a los reclamos de los pueblos originarios¹⁹.

Las intervenciones directas realizadas en el monumento fueron de carácter efímero: *stencils* con la imagen de la estatua desplomándose de

su pedestal, grandes escarapelas colgadas del monumento con los nombres de las empresas que pueblan actualmente las tierras patagónicas y afiches que reclamaban a Benetton por el desalojo de familias mapuches de sus territorios. Este conjunto de acciones y estrategias conformó un gran dispositivo que permitió abordar la complejidad de la creación simbólica de una narrativa nacional. Las intervenciones se realizaron colectivamente como ejercicios de construcción de memoria que discuten la historia y visibilizan las consecuencias directas de la continuidad de estas políticas en el presente.

En 2012, Osvaldo Bayer²⁰ impulsó una campaña para “desmonumentar a Roca”²¹; en todo el país se llevaron a cabo iniciativas para quitar los homenajes que glorificaban al genocida. Finalmente el monumento ecuestre de la ciudad de Buenos Aires²² fue removido en 2014 y trasladado a la estancia “La larga”, propiedad de la familia Roca.

La plaza donde está ubicado el monumento a Roca en el Centro Cívico de Bariloche, desde 1990 se transformó en un lugar de acción por la memoria. Todos los 24 de marzo la comunidad se reúne en la renombrada popularmente “Plaza de los pañuelos” para conmemorar el Día de la

18 En referencia a la activa política de Derechos Humanos que llevaba adelante el entonces presidente Nestor Kirchner sobre los crímenes cometidos en la última dictadura cívico militar en Argentina.

19 El billete de cien pesos que reemplazó al de Roca llevó la figura de Eva Duarte de Perón. Se imprimió en 2012 durante el gobierno de Cristina Fernández de Kirchner.

20 Escritor y periodista que coordinó la edición del libro *Historia de la crueldad argentina* que trata sobre la figura de Julio Argentino Roca. El GAC colaboró con este libro en el capítulo “El antimonumento: resignificación de la memoria histórica”.

21 Recuperado el 2021, 17 de junio de <https://www.pagina12.com.ar/diario/contratapa/13-145745-2010-05-16.html>.

22 Ubicado en Av. Diagonal Sur y Perú, próximo a la casa de gobierno.

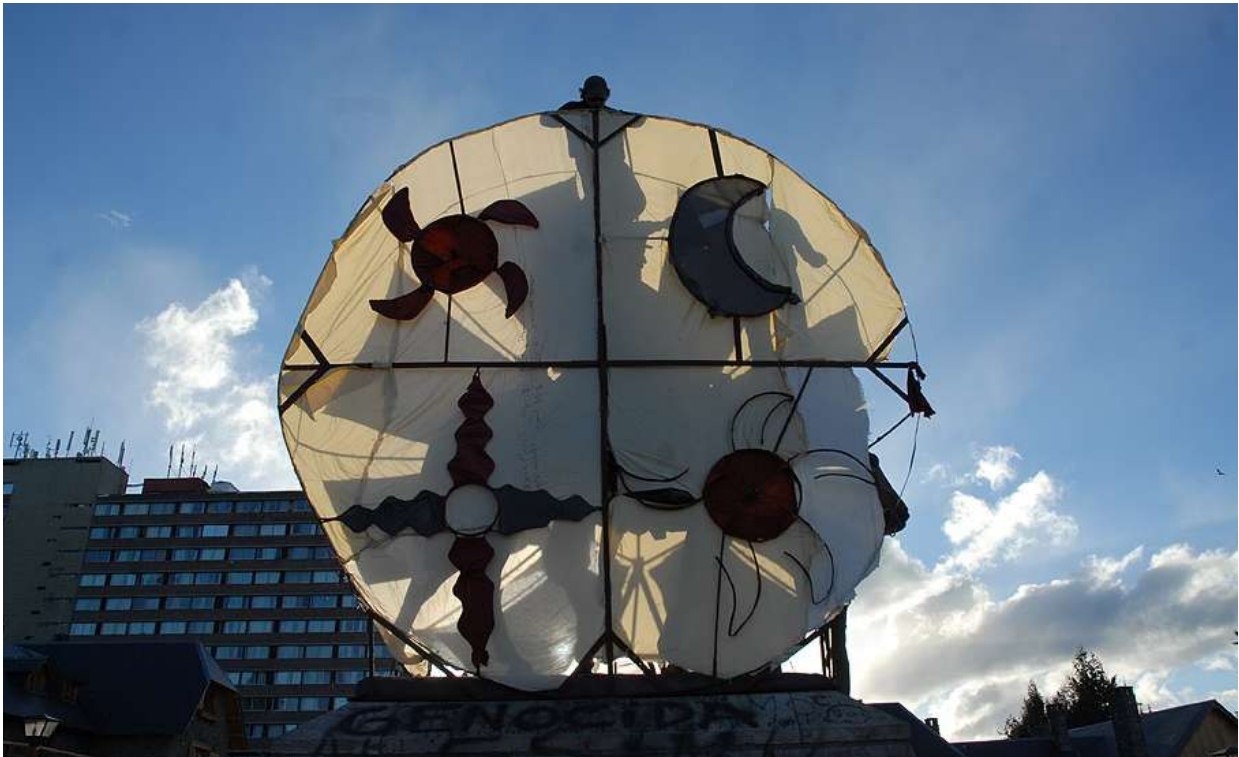


Imagen 3: Kulturnazo (2012, 11 y 12 de octubre). Intervención al Monumento de J. A. Roca. Bariloche, Argentina. Fotografía de A. Bartoliche²⁴.

Memoria. En esas jornadas se realizan pintadas de pañuelos blancos e imágenes del Kultrun²³ mapuche, símbolos que traen al presente dos genocidios y una lucha: la de la memoria por la verdad y la justicia.

El 11 de octubre, fecha en que los pueblos originarios celebran el “último día de libertad”, y el 12 de octubre (Día de la diversidad cultural americana²⁵) se realizan desde hace años intervenciones en torno al monumento de Roca por

parte de grupos de activistas e integrantes de la comunidad. En 2008, el grupo Kultrunazo junto a otras organizaciones realizó una intervención en la estatua de Roca: se la cubrió completamente con un Kultrún de tela gigante, provocando que la silueta de la escultura de bronce se viera a contraluz envuelta por la transparencia del objeto circular. Esta acción, que se repite año a año desde entonces, se realiza en el marco de una vigilia nocturna con actividades como una radio abierta, música y charlas para compartir la cosmovisión mapuche y su historia. Las acciones del 11 y 12 de octubre conforman una serie de intervenciones que reavivan los debates sobre la figura del genocida. A pesar del rechazo generalizado de estas comunidades, el monumento

²³ El kultrun (instrumento circular de madera y cuero) es el objeto emblemático sagrado de la cultura mapuche de un importante valor ceremonial. En torno a intervenciones contemporáneas sugerimos consultar el relevamiento realizado por Natalia Buch (2020): *Bronce y genocidio: historias de un monumento en disputa*.

²⁴ Fotografía recuperada el 2021, 18 de junio de <https://yenervista.com/2021/01/09/bariloche-intercultural/>.

²⁵ En el 2010, año del bicentenario, el gobierno de Cristina Fernández envió al Congreso un proyecto de ley para modificar el nombre de “Día de la Raza” por “Día de la Diversidad Cultural Americana”.



Imágenes 4 y 5: Kulturhazo (2012, 11 y 12 de octubre). Intervención al Monumento de J. A. Roca. Bariloche, Argentina. Fotografías de H. Pirato Mazza y A. Bartoliche²⁷.

permanece en el mismo lugar desde su emplazamiento en 1940²⁶.

POÉTICAS DE LO EFÍMERO

Las experiencias presentadas constituyen dispositivos que se estructuran en torno a redes comunitarias entre colectivos artísticos, organi-

zaciones y grupos de personas autoconvocadas. Se complementan con otras prácticas decoloniales como renombrar colectivamente calles o plazas²⁸. Estas operaciones simbólicas conectan pasado y presente disputando al poder un relato histórico y cuestionando la “honorabilidad” de estas figuras y de las políticas que representan. Las intervenciones proponen una articulación entre instituciones y comunidades operando desde lo artístico y lo político, y desdibujando los límites disciplinares a través de la apropiación de procedimientos y estrategias que conjugan diversas formas de hacer. Su potencia simbólica activa debates políticos y pone en circulación otros discursos, a través de su capacidad para colectivizar luchas y por su cualidad inventiva para crear otros modos de habitar el presente.

Identificamos en estas experiencias formas de intervenir que podríamos denominar *poéticas de lo efímero*, en relación a las estrategias performativas y las materialidades que se utilizan en el espacio público. Estas intervenciones-interfe-

26 Aunque los reclamos persisten, la Comisión Nacional de Monumentos, Museos y Lugares Históricos argumenta que el traslado del monumento es imposible dado su carácter de “Monumento Nacional”. Recomendamos al respecto la lectura de “Monumentos, memorialización y espacio público: reflexiones a propósito de la escultura de Juana Azurduy” de Pablo Ortemberg (2016).

27 Fotografía recuperada el 2021, 18 de junio de <https://www.agenciapacourondo.com.ar/cultura/bronze-y-genocidio-historias-de-un-monumento-en-disputa>.

28 Un ejemplo reciente es el de la Plaza Baquedano (militar que participó en la guerra del pacífico y en la ocupación de la Araucanía) de Santiago de Chile, popularmente conocida como Plaza Italia, fue renombrada como “Plaza Dignidad” a partir de las revueltas chilenas de 2019. Otro caso sucedió en Argentina en el año 2003, los vecinos del barrio de Floresta se organizaron y mediante una votación cambiaron el nombre de la Plaza Ramón Falcón por el nombre Che Guevara.

rencias proponen acontecimientos colectivos que alteran la significación de un lugar e invitan a experimentar ese espacio cotidiano con códigos críticos. Lo efímero está presente también en la materialidad empleada: cartón, pintura, telas, tejidos, papel y luz, son elementos que, desde su fragilidad, dialogan con el bronce y la piedra de las estatuas, preparadas para resistir la erosión del tiempo y la intemperie, dispuestas para ser inmortales. Las poéticas de lo efímero no intentan erigir nuevas monumentalidades y “figuras eternas” crean más bien formas abiertas, colectivas y transformables.

Según Preciado (2020), estas estatuas deben ser retiradas del espacio público porque son símbolos de la naturalización de las violencias patriarcales y coloniales. Consideramos que intervenciones como las de los monumentos a J. A. Roca y a la estatua de la Reina Isabel contribuyen a reflexionar con la comunidad creando memoria y vehiculizado demandas colectivas urgentes.



Nota de las autoras

“Interferencias Monumentales: activismo sobre figuras públicas” surge en torno al proyecto editorial Bruma del cual formamos parte junto a la ilustradora y diseñadora Pilar Romero. Bruma (@bruma.editora) es una plataforma de edición experimental iniciada en 2019 dedicada a la investigación artística. Para la colección GRITO –que compila registros de activismos en el espacio público– realizamos un fanzine denominado FIGURAS. Esta edición recupera registros de intervenciones sobre estatuas y propició la presente indagación.

Cómo citar este artículo:

Axat, A. y Cisneros, J. (2021). Interferencias monumentales: activismo sobre figuras públicas. *Artilugio Revista*, (7). Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ART/article/view/34544>

Referencias

- Bayer, O. (2010, 10 de mayo). Desmonumentar. *Página 12*. Recuperado el 2021, 8 de junio de <https://www.pagina12.com.ar/diario/contratapa/13-145745-2010-05-16.html>.
- Buch, N. (2020). *Bronce y genocidio: historias de un monumento en disputa*. APU. Agencia Paco Urondo. Recuperado el 2021, 8 de junio de <https://www.agenciapacourondo.com.ar/cultura/bronce-y-genocidio-historias-de-un-monumento-en-disputa>.
- Comisión Anti-monumento a Julio Argentino Roca (2004). Proyecto de ley de la comisión Anti-Monumento a Julio A. Roca. Recuperado el 2021, 8 de junio de <https://archive.org/details/ComisionAnti-monumentoAJulioArgentinoRoca/mode/2up>.
- Escolar, D., Salomón Tarquini, C. C. y Vezub, J. E. (2015). La “Campaña del desierto” (1870-1890): notas para una crítica historiográfica. En F. Lorenz (Comp.), *Guerras de la historia argentina* (pp. 223-247). Buenos Aires: Planeta.
- GAC colectivo (2009). *Pensamientos prácticas y acciones del GAC*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Galindo, M. (2018). *Feminismo urgente ¡a despatriarcar!*. Buenos Aires: La Vaca.
- Galindo, M. (2020). *De Reina de España a Chola globalizada. La acera de enfrente*. Mujeres Creando. Recuperado el 2021, 8 de junio de <http://mujerescreando.org/de-reina-de-espana-a-chola-globalizada-la-acera-de-enfrente/>.

- García Canclini, N. (1999) Los usos sociales del Patrimonio Cultural. En E. Aguilar Criado (Coord.), *Cuadernos Patrimonio Etnológico: nuevas perspectivas de estudio* (pp. 16-33). Sevilla: Junta de Andalucía.
- Gutiérrez Viñuales, R. (2004). *Monumento conmemorativo y espacio público en Iberoamérica*. Madrid: Cuadernos Arte Cátedra.
- Hospital de la Gloria* (1966, abril). *Panorama*, 35.
- Longoni, A. (2010). Tres coyunturas del activismo artístico. *Voces en el fénix*, (1), pp. 90-93. Recuperado el 2021, 8 de junio de https://www.vocesenelfenix.com/sites/default/files/pdf/16longoni_1.pdf
- Masotta, C. (2001, 19-23 de noviembre). *Un desierto para la nación. La Patagonia en las narraciones del Estado de la Concordancia (1932-1943)* [ponencia]. IV Congreso Chileno de Antropología. Colegio de Antropólogos de Chile A. G., Chile.
- Melendo, M. J. e Isidori, J. V. (2016). Aquí y ahora poéticas artísticas que desandan el canon. En M. E. Borsani y M. J. Melendo (Comp.), *Ejercicios decolonizantes II. Arte y experiencias estéticas desobedientes*. Buenos Aires: El signo.
- Mujeres Creando (2020). *Nuestros sueños no caben en sus urnas. La Plaza de la Chola Globalizada* [registro de la experiencia]. Mujeres creando. Recuperado el 2021, 8 de junio de <http://mujerescreando.org/nuestros-suenos-no-caben-en-sus-urnas-la-plaza-de-la-chola-globalizada/>.
- Ortemberg, P. (2016). Monumentos, memorialización y espacio público: reflexiones a propósito de la escultura de Juana Azurduy. *TAREA*, 3(3), pp. 96-125.
- Preciado, P. B. (2020). When Statues Fall. *Artforum*, 59(3). Recuperado el 2021, 8 de junio de <https://www.artforum.com/print/202009/paul-b-preciado-84375>.

Zas Marcos, M. (2020, 17 de junio). *El derribo violento de estatuas reabre un debate histórico: «El espacio público es para el homenaje»* [entrevista a A. González Ruibal]. Conversación sobre la Historia. Recuperado el 2021, 8 de junio de <https://conversationsobrehistoria.info/2020/06/17/el-derribo-violento-de-estatuas-reabre-un-debate-historico-el-espacio-publico-es-para-el-homenaje/>.

Biografía

Ana Axat

AUTORA

Profesora en Historia de las Artes Visuales, Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Maestranda en Estéticas Contemporáneas Latinoamericanas de UNDAV. Recibió la beca de Creación del Fondo Nacional de las Artes en 2017. Actualmente es docente de Artes Combinadas y Procedimientos Transdisciplinarios e integra proyectos de investigación en la Facultad de Artes (UNLP). Participa en proyectos colectivos de producción plástica y de edición.



Ana Axat

CONTACTO:

anaxat4@gmail.com

Biografía

Julia Cisneros

AUTORA

Magíster en Estética y Teoría del Arte (UNLP, FA), Licenciada en Letras Modernas (UNC), Técnico superior en Artes Visuales (UPC), Profesora en Letras (UNLP). Trabaja como docente en escuelas públicas de la ciudad de La Plata. Participa de equipos de investigación de la UNC y la UNLP, también en el Centro de Arte Experimental Vigo. Ha recibido becas del FNA de creación e investigación, publicó artículos de investigación, ilustraciones y libros de poesías.



Julia Cisneros

CONTACTO:

julia_cisneros@hotmail.com

Habitar con el circo

Prácticas espaciales y resonancias artísticas a partir de Rosario (Argentina)

Dwell with the circus
Spatial practices and artistic resonances
from Rosario (Argentina)



Sebastián Godoy

Universidad Nacional de Rosario /
Instituto de Estudios Críticos en Humanidades (IECH) -
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET)
Rosario, Argentina

sebasgodoy13@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-6766-839>

Recibido: 24/02/2021 - Aceptado con modificaciones: 27/05/2021



ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s2408462x/vb2x7u9u3>

Resumen

Este artículo se propone analizar las implicancias y los alcances de un caso de apropiación y resignificación espacial mediante prácticas circenses en la ciudad de Rosario (Argentina). A partir del seguimiento del desarrollo y las resonancias de esa experiencia artístico-habitacional, intentaremos trazar una cartografía rastreable a través de cuatro escalas de observación. En primer lugar, situaremos las dinámicas socioculturales que convergieron en la ocupación de la ribera central de Rosario por parte de artistas circenses en la década de 1990. En segundo lugar, estudiaremos las ramificaciones locales de esa experiencia, bifurcadas entre la proliferación de espacios au-

Palabras claves

Circo, Habitar, Resonancia,
Espacialización.



togestivos y la integración gubernamental. En tercer lugar, escrutaremos las potenciales articulaciones de ese proceso con otras ciudades argentinas, tomando un caso de la ciudad de Buenos Aires. En cuarto lugar, seguiremos algunos de los itinerarios transnacionales de las artes circenses surgidas en la ribera rosarina. Los principales insumos utilizados para la pesquisa son entrevistas cualitativas en profundidad realizadas a los participantes de las experiencias, cotejadas con documentos escritos.

Abstract

This article aims to analyze the implications and scope of a case of spatial appropriation and resignification through circus practices in the city of Rosario (Argentina). From the follow-up of the development and the resonances of that artistic-dwelling experience, a traceable cartography through four observation scales will be drawn. First, the sociocultural dynamics converging in the occupation of the central riverbank of Rosario by circus artists in the 1990s are located. Second, the local ramifications of that experience –bifurcated between the proliferation of self-managed spaces and governmental integration– is studied. Third, the articulations of these developments with other Argentine cities are examined, taking an experience from the city of Buenos Aires as a case study. Fourth, some of the transnational itineraries of the circus arts that emerged on the Rosario riverbank are followed. The data used for this research comes from in-depth qualitative interviews carried out with the participants of the experiences with written materials.

Key words

Circus, Dwell, Resonance, Spatialization.

INTRODUCCIÓN

Si bien toda empresa genealógica de las artes circenses en Rosario reconoce influencias y profundidades históricas improbables, es posible situar los contornos más gruesos de su discurrir. Trabajos seminales (Castagnino, 1969; Seibel, 1993; Alvarellos, 2007) montan la configuración del circo en Argentina a partir de la circulación y la difusión de diversos elencos y prácticas artísticas. Primero, la itinerancia de los volantinos en las colonias españolas a finales del siglo XVIII y las giras de las compañías europeas más formalizadas por un territorio rioplatense recientemente independizado. Luego, el hito del Circo Criollo de los hermanos Podestá en la década de 1880, los cruces con el teatro y la festivalización de la sociedad de masas hacia los años 1900. Lejos de constituir meros desplazamientos en el tiempo y el espacio, los itinerarios también significaron continuas reinterpretaciones e hibridaciones técnico-estéticas. Las pantomimas y sainetes proliferaron en funciones que combinaban números acrobáticos y payasescos de pista, hasta mezclarse con representaciones teatrales provistas de diálogos. Las estructuras de los espacios de representación hicieron lo propio, repartiéndose entre pistas, ruedos, tablados y escenarios. Según Livio Ponce (1971), con el correr del tiempo las obras de teatro fueron ganando peso y popularidad frente a las destrezas iniciales, más propias de las propuestas circenses del viejo continente. Luego del último período dictatorial en Argentina (1976-1983), el circo se reinventó a partir en-

cuentros más recurrentes y experimentales entre destacados físicos, representaciones paródicas y montajes dramáticos. Julieta Infantino (2015) constata este proceso para el caso de Buenos Aires. Allí, la predominancia de grupos de teatro comunitario en los años ochenta dio lugar a las variantes denominadas Circo Callejero y Nuevo Circo en el decenio siguiente. En el caso de Rosario, la posdictadura fue testigo de una gran proliferación de espectáculos de circo en plazas y parques, en un contexto político que vinculaba al espacio público con la democratización cultural (Vich, 2014). Mientras surgían grupos experimentales y se conformaba un incipiente circuito teatral independiente (Logiódice, 2016), algunos artistas circenses exploraron la diversificación de sus repertorios. En esa búsqueda, incorporaron elementos del Teatro Popular Latinoamericano (TPL), las técnicas de convocatoria provenientes de un difuso campo cultural “popular” y la creación colectiva como estética de la participación (Chesney-Lawrence, 1995).

Con todo, los rastreos más clásicos de las trayectorias artísticas entre Europa y Latinoamérica suelen recurrir a términos como *influencia*, *imitación* y *asimilación* a manera de vectores explicativos. En pos de aportar ciertos matices, este trabajo intenta reflexionar sobre las particulares vinculaciones que las artes mantienen con la espacialidad. El objetivo es pensar las dinámicas *metastáticas* –en el sentido griego de un “más allá de los lugares fijos”– de las prácticas artísticas. Al igual que los andares (de Certeau, 2000), es posible que los habitares puedan ma-

pearce. Recurriendo a la lectura que Henri Lefebvre (2013) hiciera de Martin Heidegger (1994) y Gaston Bachelard (2000), entendemos al *habitar* como una forma particular de apropiación espacial que pone en juego la dimensión poética de la experiencia vivida. Asimismo, para trazar las relaciones que tejen los lugares ocupados, tomamos la categoría de *resonancia*. La actividad resonante puede pensarse de varias maneras. Primero, como mediación transductiva entre distintos órdenes (Simondon, 2009). Segundo, en tanto procesos diferenciales de desterritorialización y reterritorialización que atraviesan umbrales (Deleuze y Guattari, 2002). Tercero, anudando remisiones que posibilitan la modulación y resignificación espacial de un cuerpo (Nancy, 2007). Para el caso de las prácticas artísticas, Marcelo Expósito (2004) concibe a las resonancias como mediaciones que logran sortear los ocasionales aislamientos y las dificultades para la transmisión de la experiencia.

Este artículo retoma algunos procesos estudiados en nuestra tesis doctoral (Godoy, 2019) y se integra en una agenda investigativa relativa a la producción cultural del espacio urbano. El objetivo del presente texto es analizar una serie de experiencias de habitación/apropiación a través del arte circense que tuvieron lugar en Rosario. La relevancia de esos desarrollos artísticos radica en que, a través de sus elencos y repertorios, modularon movimientos similares en otros lugares. Vinculada por los hilos invisibles de una suerte de “régimen de inspiración”, la trama resonante fue observada en esta pesquisa

a través de cuatro escalas espacio-temporales. De maneras no planificadas ni estrictamente causales, los habitares del circo aparecieron enraizados en latitudes variopintas y adquirieron caracteres distintivos. Tal cartografía fue compendiada a partir de entrevistas en profundidad (Guber, 2011) que componen un archivo de prácticas artísticas montado durante nuestras investigaciones (2014-2020). Los entrevistados comparten las coordenadas que los vinculan al circo y, de alguna manera, a la ribera central rosarina. En ese sentido, la intención de este escrito es aportar a una historia cultural de las artes performáticas en y desde Rosario, recuperando sus condiciones socio-espaciales de posibilidad.

I. RIBERA: LA FIESTA DEL FUEGO Y EL GALPÓN OKUPA

Hacia mediados de la década de 1990, la ribera central de Rosario se encontraba desafectada de su histórica función ferroviaria. Las instalaciones remanentes fueron cerradas y sus inmediateces, abandonadas. Como derivado, una serie de espacios verdes, intercalados con galpones y vías férreas, entraron en una disponibilidad tácita para el despliegue de múltiples prácticas sociales (Roldán y Godoy, 2020). En 1996, esa espacialidad fue habitada por sujetos con inquietudes artísticas. El proceso obedecía a dos razones. Por un lado, la búsqueda de cierta holgura que no se encontraba en los parques más

tradicionales de la ciudad. Por otro, la ausencia de espacios convencionales y económicamente accesibles para el aprendizaje artístico. Según Patricia Ghisoli (comunicación personal, 6 de marzo de 2014), *performer* activa en el período:

No teníamos lugares gratis donde ir a aprender [...] ni plata, ni trabajo para pagar un taller o lo que sea. Entonces era como un instinto que sucedía todo el tiempo: «vamos a aprender, vamos a juntarnos, vamos al parque, a ensayar, vamos a la plaza a tomar mate y me contás cómo es esto de tu grupo».

La murga y el circo, anudadas desde la década de 1980 por el TPL, se encontraron en el decenio siguiente con otros conjuntos culturales y sus estéticas. Ese fue el caso del *punk rock*, cuyos adeptos expresaban el deseo de sustraerse de los espacios céntricos de la ciudad. Las exploraciones de elementos efectistas sumadas a la filosofía “*do it yourself*”, se integraron en los repertorios de convocatoria requeridos por las difusas resonancias del Teatro Popular. Pablo Tendela (comunicación personal, 26 de marzo de 2014), quien navegaba entre esos lenguajes, explica que “en la calle y los parques se empezó a dar una alianza entre circo y el *punk* [para] hacer espectáculos de calle”. Esos cruces se concentraron en los espacios verdes de la ribera central, cuyo aislamiento aparente invitaba al ensayo y al experimento. Durante el año 1996, los encuentros adquirieron un carácter semanal, asumiendo el nombre de *Fiesta del fuego*. Según Tati de Elia (comunicación personal, 28 de diciembre de 2014), actor y malabarista, la instancia “fue nuestra primera

escuela de circo [ya que] entonces no existía como identidad y disciplina consolidada en la ciudad”. La instancia prometía el acceso al intercambio y la combinación de distintas técnicas, fundamentalmente, los malabares y las pruebas con objetos incendiables. Tendela repone la dinámica inicial de la *Fiesta del fuego*:

Veníamos en bicicleta y nos encontrábamos ahí. Querosén, tambores y empezábamos a jugar. Se armaba una ronda y, algo que empezó entre diez, quince personas, terminó siendo de quinientas [...] Era gente que venía todos domingos al parque, no era organizado. [...] De golpe todo el mundo podía tocar, todo el mundo tratar de hacer malabares con fuego, todo el mundo escupía fuego, que era lo más accesible. [...] Se volvió un lugar donde todos nos podíamos encontrar y pasarla bien (comunicación personal, 26 de marzo de 2014).

Emergente ritual de la agregación espontánea de cuerpos e intenciones, la *Fiesta del fuego* pobló los atardeceres dominicales que caían sobre una silenciosa y oscura porción costera. Cuando la noche arribaba, la ronda de artistas solo podía ser identificada gracias a la luminosidad de las clavos incendiados, las llamaradas de los escupidores de fuego y el repique de los tambores (imagen 1). Mediante el intercambio de saberes y la circulación de objetos de fabricación casera, la festividad ígnea se convirtió en un laboratorio de experimentación e hibridación cultural (Soja, 1996; García Canclini, 1990). Las artes circenses, amables con la amalgama técnica, lideraron el proceso de convergencia ritualizada.

Los círculos humanos de la *Fiesta* podían prolongarse hasta altas horas de la noche. Con



Imagen 1: *Fiesta del fuego* (1996). Archivos personales de Inés Martino (izquierda) y de Pablo Tendela (derecha).

todo, la continuidad del evento lograría proyectarse en otras instancias. Paulatinamente, sus participantes intentaron anexar más extensiones de la ribera al reservorio de lugares de encuentro. Varios de ellos se toparon con un galpón ferroviario abandonado y comenzaron a adecuarlo y habitarlo. Pablo Tendela relata el ingreso al inmueble:

Diluviaba y nos metimos. Teníamos las cosas de la *Fiesta del Fuego* encima y no queríamos que se arruinen con la lluvia. Las dejamos ahí por el día. Empezamos a pasar y quedarnos un rato ahí. Un día hacíamos un asado, otro día se limpiaba y otro día se avanzaba sobre otro pedazo más. Hasta que, en un momento, empezó a ser cada vez más gente [...] que quería hacer algo y no conseguía lugar. Todo en el

espíritu lúdico que venía de la *Fiesta* (comunicación personal, 26 de marzo de 2014).

Gracias a su cercanía (unas cinco cuadras al norte del sitio usual de la *Fiesta*), sus elevados techos (unos diez metros en vertical) y robustas paredes (unos sesenta centímetros de ancho) el espacio prometía la prolongación de las rondas de los domingos. La altura permitía las maniobras con fuego y las acrobacias aéreas. El grosor estructural guarecía –atemperando externamente y amplificando internamente– el sonido de la percusión y las vocalizaciones. Bautizado como *Galpón Okupa* (imagen 2), funcionó como centro cultural autogestionado durante un año y ocho meses. La flamante usina artística se organizó rápidamente en torno a una grilla de talleres y presentaciones. De lunes a viernes se ofrecían espacios de aprendizaje y perfeccionamiento de diversas disciplinas artísticas, en particular de malabares y acrobacias. La *Fiesta del fuego* no solo proporcionó a los talleristas, también aportó elementos a la realización de espectáculos en el *Galpón*. El actor Omar Serra (entrevista personal, 12 de agosto de 2019) presentó obras de teatro en las que “usaba flamas a los costados de los personajes [formando] una nube negra, enorme, que envolvía el techo de la escena”. Asimismo, el circo asumió mayores inclinaciones sonoras, con la trompeta como elemento preponderante. Las orquestas circenses se volvieron el paisaje sonoro (Schäfer, 1977) de los fines de semana, acompañando a recitales de *rock* y a números acrobáticos.



Imagen 2: F. Percantas (1997). Una entrada del *Galpón Okupa*, en la intersección de Av. Wheelwright y España. Rosario, Argentina.

Sin embargo, a pesar de los desarrollos artísticos, el gobierno municipal ordenó la clausura de la experiencia que tenía lugar en el inmueble ferroviario. Luego de seis intentos de expulsión por parte de la policía, en agosto de 1998 el *Galpón Okupa* fue desalojado¹. Sus ocupantes resistieron pacíficamente frente al sitio por una semana, para luego dispersarse. Con todo, la desterritorialización del *Okupa*, que remitía ecos del *fuego*, ya se encontraba reverberando en otros espacios.

II. ROSARIO: ESPACIOS OKUPAS E INTEGRACIÓN GUBERNAMENTAL

Luego de 1998, la experiencia circense tramada en la ribera emprendió una primera transición de escala a partir de dos vasos comunicantes. El primero fue del orden de la mimesis reimaginada del *Galpón Okupa*. Se trató de la apuesta por la multiplicación de centros culturales okupados que, por la misma dinámica de la proliferación y la experimentación situada, adquirieron características distintivas. En palabras la artista circense Ferky Percantas (comunicación personal, 23 de septiembre de 2019), “cada lugar tenía su disponibilidad e ibas haciendo con eso”. Existieron, al menos, tres espacios animados por ex participantes del *Galpón*.

¹ Los *Okupa* fueron desalojados en un impresionante operativo policial (1998, 13 de agosto). *La Capital*, p. 3.

Uno fue *La Panadería*, bautizada así por estar montada en un viejo local de panificación. Ubicado en la céntrica intersección de 1ro de Mayo y Viamonte, el inmueble estaba dominado por un gran salón que conservaba hornos y equipos gastronómicos. Sus actividades sumaron las instalaciones visuales y la realización de conciertos para públicos reducidos. Los encuentros de la *Fiesta del fuego* habían forjado bandas híbridas que sumaban humores y sonidos circenses a las estéticas *punk*. Eduardo Vignoli (comunicación personal, 5 de enero de 2019), músico proveniente del *Okupa* ribereño y fundador de la banda *Los Buenos Modales*, caracteriza al género como “*punk con vientos*”. Según su testimonio, el estilo de “música latina con ritmos balcánicos” mezcla “trompetas, trombones, flautas y alguna guitarra [...] acompañada de malabaristas”. Otro espacio funcionó en los galpones de la ex Estación Rosario Norte, en lo que se conoce popularmente como el “Crotario” del Padre Santidrián. Para Ferky Percantas, emigrada del primer *Galpón*, esta nueva experiencia hacía más hincapié en el “entrenamiento físico, las acrobacias aéreas y de piso”, agregando la disciplina de trapecio al cóctel circense forjado en la ribera central. Un tercer espacio, en la intersección de las calles Güemes y Ovidio Lagos, se urdió en una residencia abandonada. Con el nombre de *La Peluka del Pelukero*, se consagró al sostenimiento de pequeñas galas de circo protagonizadas por los emergentes del *Okupa*. En suma, hacia fines de la década de 1990, se bosquejó una constelación de ocupaciones destinadas a las artes performá-

ticas que migró de la ribera central a distintos espacios céntricos (imagen 3).



Imagen 3: Centros culturales okupas hacia finales de los años noventa (2019). Elaboración propia a partir de Google Maps.

Al mismo tiempo, el segundo vaso comunicante de la apropiación artística de la ribera buscó la formalización y la profesionalización del circo en Rosario. Luego del revés que significó el desalojo, los diaspóricos Tendela y de Elia consideraron la producción de espectáculos para salas de teatro convencionales. El objetivo era la obtención de mayor visibilidad, amalgamando gran parte de los lenguajes artísticos que circulaban por los espacios verdes, en un espectáculo formalizado y repetible. Tati de Elia resume esa empresa:

Todo ese viaje nos llevó al *Cirquito a cuerda*, un grupo más integral, con guion y para sala. Era como para que nos respetaran un poco más, porque seguíamos siendo un poquito los marginales de toda esta historia. Y ese espectáculo nos permitió que se dignifique mucho el circo en Rosario (comunicación personal, 28 de diciembre de 2014).

Con ese horizonte, en 1999 los *performers* idearon una puesta compleja e intersectada entre desarrollos ribereños rosarinos y elementos del denominado “Nuevo Circo”, como el uso técnico del lenguaje corporal e hilos argumentales a lo largo del espectáculo (Infantino, 2015). Gerardo Bortolotto (comunicación personal, 9 de marzo de 2014), ex participante de la *Fiesta del fuego* y asistente a las obras del *Cirquito a cuerda*, recuerda:

En esa época circulaban unos videos en VHS del *Cirque du Soleil* [...] Y, gente que venía de los malabares con fuego en el parque, quiso armar un show con una historia larga [...] Empezaba con una cajita de música con una calesita a la que le daban cuerda. Y había un narrador que iba contando una historia, que llevaba el hilo, presentaba entre acto y acto y después cerraba. [...] Fue algo muy innovador, pero con la chapa de la *Fiesta del fuego* y el *Galpón*.

El *Cirquito* parecía operar como una plataforma de lanzamiento hacia esferas más estables y profesionalizadas del arte. Prometía una puesta en vidriera de las prácticas dispersas entre las distintas experiencias de okupación urbanas de la ciudad. La nueva visibilidad les posibilitó a los *performers* el ingreso al organigrama cultural gubernamental. En 2001, Tendela, de Elia y otros ex participantes de la *Fiesta del fuego* y el *Galpón Okupa* formaron parte de un proyecto financiado por el Banco Interamericano de Desarrollo (BID) destinado a la ayuda a grupos vulnerables urbanos. El proyecto consistía en el funcionamiento de una Escuela de Artes Urbanas y la realización de un festival anual de circo, denominado Paya-

sadas. Sin embargo, en el momento de celebrar la primera entrega, la gala, otra lluvia derivó en la entrada en un galpón abandonado. Según Pablo Tendela:

Terminamos el primer Payasadas y se larga a llover. [El director del proyecto] le pregunta a los de la municipalidad dónde podíamos guardar las cosas y nos mandan al galpón. Al otro día fueron los estallidos del 19 y 20 de diciembre [de 2001]. Todo eso nos llevó a sostener las actividades de las Artes Urbanas en el galpón por nuestra cuenta. La municipalidad vio cómo lo manteníamos, no lo trabó y lo terminó incluyendo (comunicación personal, 26 de marzo de 2014).

Para los entrevistados, ocupar un inmueble sobre el río no era una experiencia nueva. Para su sorpresa, empero, en esta oportunidad el municipio parecía permitirlo. A partir de 2002, los ocupantes del nuevo galpón iniciaron un largo recorrido que los llevó del limbo institucional y el funcionamiento autogestivo –motivado por la caída del subsidio del BID– al ingreso paulatino a la planta municipal. El director de la Escuela de Artes Urbanas (comunicación personal, 3 de abril de 2014) menciona que comenzaron trabajando a pedido del municipio (“mandame dos malabaristas, mandame dos payasos, para tal inauguración”) hasta que, en 2006 se estableció una “vinculación más orgánica”. Tendela ve todo el proceso como “un lugar ganado” por las artes performáticas circenses de la ciudad (imagen 4). Si bien los centros culturales okupas fueron paulatinamente desalojados, la institucionalización de las Artes Urbanas y el surgimiento de espacios particulares de aprendizaje apuntalaron el circo a

escala local, agregando disciplinas como el trapecio, la lira y el clown al coctel técnico².

III. BUENOS AIRES: TRIVENCHI

Mientras algunos ex participantes de la *Fiesta del fuego* y el *Galpón Okupa* se mantuvieron en el circuito rosarino, otros probaron suerte en Buenos Aires. Txatxi Cabrera (comunicación personal, 28 de mayo de 2015), que se encontraba entre los primeros, comenta que “en el 99 fue el gran éxodo para muchos [que], apenas llegan a Buenos Aires, hicieron una okupación”. Esto hablaría de una especie de réplica de la acción “original”, exportada por sus miembros. Sin embargo, las dinámicas de una resonancia asoman cuando se coteja el testimonio de las personas emigradas. Cuatro ex okupas rosarinos iniciaron su estadía porteña haciendo malabares en los semáforos. Bajo esas luces de tráfico coincidieron con dos cirqueros locales, con quienes entablaron una amistad. Entre los pequeños números para obtener el favor de los automovilistas, los cinco decidieron armar un conjunto musical. Ferky Percantas, participante de la expedición porteña, repone:

En la 9 de Julio, con Pablito, Ringo, e Ismael, conocimos al Gaita y al Mago, dos chicos de allá. Armamos una banda, *Lastafa*. [...] A partir de los toques, el Gaita y el Mago se enteraron

de la movida que había ocurrido hacía poco en el *Galpón Okupa* de Rosario. Salió eso de “hagamos un centro cultural”. Y ahí los chicos abrieron un galpón en Villa Crespo [...], el primer *Trivenchi* en Vera y Lavalleja (comunicación personal, 23 de septiembre de 2019).

En lugar de una acción directa premeditada por parte de los rosarinos, el testimonio apunta a las resonancias que atravesaron la apertura del nuevo espacio. El tiempo juntos, las anécdotas y las canciones sobre el *Galpón Okupa* de Rosario inspiraron la decisión de crear el *Centro Cultural Trivenchi* o *Cirko de los Hermanos Trivenchi*. Inaugurado en 2002, el sitio pasó por avatares similares a los de su par rosarino en cuanto a limpieza, adecuación y organización. Inmediatamente comenzaron a dar talleres y a componer una puesta en escena. El espectáculo fue llevado al Centro Cultural San Martín y atrajo la atención de medios nacionales: “*Duendes, un espectáculo circense*. Por el circo Trivenchi, con música en vivo por Los Alvenci. Malabares, acrobacia y



Imagen 4: Pablo Tendela en una función de la Escuela de Artes Urbanas (2019, 14 de abril). *Página 12*, suplemento *Rosario 12*.

² Escuela Municipal de Artes Urbanas. Recuperado el 2019, 24 de septiembre de <http://emaurosario.gob.ar/formacion/>.

actuación [...] Nuestra opinión: muy bueno”³. A pesar de la grata recepción del público, algunos vecinos y la crítica, el centro cultural se vio amenazado por el mismo destino de desalojo que su antecesor rosarino. A diferencia del *Galpón* y al igual que en la Escuela de Artes Urbanas, el Gobierno de la Ciudad intercedió en favor de los okupas porteños, ofreciéndoles un lugar para llevar a cabo sus tareas en Avenida Caseros 1712 (imagen 5). Manuel, uno de sus participantes actuales, comenta:

Se juntaron muchas firmas y se hicieron cortes de calle donde se convocó mucha gente. Aparecieron políticos de turno, apareció [Aníbal] Ibarra. Le proponen a un par de mis compañeros [...] armar una cooperativa y nos dieron este espacio acá en 2003 (comunicación personal, 17/12/2017).

El apogeo de *Trivenchi* se dio en la primera década del siglo XXI y requirió una cuota monetaria mensual para el aprendizaje de circo y disciplinas afines. En cuanto a los desarrollos técnicos y repertoriales, en el centro cultural porteño se dio un viraje hacia el predominio de las acrobacias en tela⁴. En líneas generales, como remisión de las experiencias de Rosario, el caso de Buenos Aires presenta las características hibridadas del *Galpón Okupa* y la Escuela de Artes Urbanas. En tanto centro cultural autogestivo, emula los ecos del primero. En su rol de escuela de circo con aval gubernamental, se parece a la segunda. El desen-



Imagen 5: Godoy, S. (2017). *Centro Cultural Trivenchi* [fotografía]. Buenos Aires, Argentina.

lace porteño es distinto al rosarino, pero no por ello menos portador de las ramificaciones de los saberes, las historias y los sujetos que supieron merodear por la ribera central de Rosario.

IV. DERIVAS TRANSNACIONALES

Como si fueran epílogos de una experiencia situada y transducida a otras historias ramificadas en el occidente del globo, los derroteros de este apartado son más numerosos y dispersos. Para muchos de los cultores del circo en Rosario, los itinerarios asumieron escalas mayores y distancias más largas que las que separan al *Galpón Okupa* de la Escuela de Artes Urbanas y a Rosario de Buenos Aires. En el caso de Tendela y

³ *El circo en versión teatral* (2002, 2 de noviembre). *La Nación*.

⁴ Una nota de *La Nación* (*Pura cuestión de género*, 2004, 1 de junio) calculaba la matrícula para las clases de acrobacia en tela de *Trivenchi* en las ochenta alumnas.

de Elia, la aventura fue europea. El primero partió a España y Francia durante el impasse que significó la retirada del BID para su labor como docente de Artes Urbanas. Se fue “a hacer la calle, a seguir una ruta de festivales” (comunicación personal, 26 de marzo de 2014). La itinerancia propia de “hacer temporada” entre Argentina y Europa postergó la instalación de Tendela como enseñante permanente de circo en Rosario hasta el segundo lustro del siglo XXI. Una renovada relación con el municipio y lo aprendido en tierras franco-ibéricas lo apuntaló en la escena de su ciudad natal. En contraste con ese ida y vuelta, la historia de Tati de Elia lo llevó definitivamente al “viejo continente”, a Bélgica, animado por con inquietudes de formación artística:

En un momento acá ya había hecho todo lo que podía hacerse en ese momento. Ya empezaba a repetirme. Me fui a Europa y me asenté en Bruselas. Si bien me pasé un poco a la danza contemporánea, siempre llevé conmigo lo del circo popular y de calle. Es personal, lo que quiero es dar cosas de calidad, que entretengan, pero que al mismo tiempo hagan pensar. Con una estética que me pertenezca a mí, quizás más rebuscada, que no es mejor ni peor. [...] Son objetivos diferentes, el dinero es diferente. Lo que tenés allá son todas las posibilidades, desde lo más chiquito y más anarco-punk a lo más sublime, en teatros nacionales (comunicación personal, 28 de diciembre de 2014).

El desarraigo de la escena circense rosarina derivó en un enraizamiento en el camino de una apuesta personal, estética y laboral. En ese derrotero, amalgamó componentes del circo y el teatro popular forjados en la ribera central con

técnicas de la danza y el circo contemporáneos. Con el paso de los primeros años del siglo XXI, Tati fundó su propio estudio de artes performáticas, *Garage 29*, en Bruselas. Allí, con nuevos colegas, gestionó “un lugar de investigación y creación [...] como pretexto para reuniones artísticas de todo tipo [y] de una búsqueda más fundamental de la reinención de los marcos, sistemas y fórmulas de creación” (*Studio*, párr. 1)⁵. El *Garage* se abrió a las compañías artísticas y artistas que quisieran emplearla para ensayar y presentarse, a cambio de que entre todas contribuyan a la manutención del lugar. Por su parte, otro de los participantes del *Cirquito a cuerda*, Hugo Coronel (comunicación personal, 8 de octubre de 2019) se instaló en Malmö, Suecia, donde se dedicó a un combinado de acrobacias y música. Su banda, llamada Faela!, intercaló elementos de la cumbia, el bolero y la música circense. Amigos desde los tiempos rosarinos, de Elia y Coronel colaboraron en varios proyectos. Según el segundo de ellos, en 2012 reimaginaron al *Cirquito a cuerda* como un “cabaret rosarino, un estilo de varieté” que estuvo de gira por Francia.

Los destinos americanos también fueron comunes entre los cirqueros rosarinos y sus pares porteños. Ferky Percantas menciona algunos de estos itinerarios a través de una semblanza que los enlaza con el primer centro cultural okupa de Argentina:

5 Recuperado el 2019, 8 de septiembre de http://www.garage29-offestival.be/web/?page_id=3576. Traducción propia del francés.

Todos los que pasamos por el *Galpón* generamos algún tipo de movida en distintas partes. El Ringo terminó en Brasil haciendo circo. El Gaita estuvo diez años con el *Cirque du soleil* en Las Vegas. Todos fuimos plantando semillitas. [...] hasta el día de hoy me sigo enterando de gente que armó su escuela de circo en otros lugares (comunicación personal, 23 de septiembre de 2019).

Las tramas performáticas forjadas en la ribera central de Rosario trascendieron los simples viajes o trasplantes de elencos artísticos a otras jurisdicciones. El “efecto contagio” de la resonancia puede rastrearse en los nuevos grupos, puestas, experiencias e instituciones. La apuesta norteamericana del gigante mundial *Cirque du soleil* no le era extraña a un egresado de *Trivenchi*, versado en los cruces de distintos lenguajes y aprendiz de las destrezas técnicas del Nuevo Circo. El estudio de Tati de Elia en Bruselas se nutrió de un plantel y alumnos provenientes de otras latitudes, que aportaron saberes situados a la relectura circense del rosarino. *Faela!* se formó con músicos de Bosnia, Suecia, Chile, quienes añadieron elementos provenientes de sus respectivos trasfondos artísticos y biografías. En suma, las derivas transnacionales⁶ operaron como tránsitos y exploraciones estéticas a través de ambientes divergentes, arboreciendo las prácticas y experiencias de los cirqueros surgidos en Rosario.

CONSIDERACIONES FINALES

En el presente trabajo intentamos reflexionar alrededor de las nociones de *habitar* y *resonancia* para cotejar diversas experiencias que asumieron sus entornos a través del arte circense. A la manera de una morada poética del suelo-en-el-que-se-es (parafraseando a Heidegger), el circo operó comunicaciones entre las corporalidades, las subjetividades (que oscilan en las entrevistas realizadas) y los entornos produciendo una suerte de “espacios interiores” en el espacio público (tomando la noción bachelardiana). Por su parte, pensar en los términos de la resonancia nos sirvió para intentar aprehender esos hilos conductores invisibles entre prácticas, espacios y tiempos. Sus orígenes etimológicos provenientes del universo sonoro ilustran las oscilaciones que ponen en relación dos o más elementos sin que entren necesariamente en contacto directo. En ese sentido, el término se emparenta con la lectura que Santiago Castro-Gómez (2010) hace del dispositivo foucaultiano como una “caja de resonancia” que actualiza “las virtualidades presentes en cada uno de los elementos” (p. 64) que pone en relación.

Por no encontrar vectores causales directos, quizás por la inadecuación de toda terminología mecánica para pensar las prácticas significantes, tomamos prestadas diversas expresiones para seguir los hilos de estas historias. El “efecto contagio” pobló a Rosario de centros culturales okupas, pero no determinó la especificidad de

6 Parafraseando la noción de Guy Debord (1999)

cada uno de sus desarrollos. Entre la *Fiesta del fuego* y el festival Payasadas puede haber “aires de familia” (prácticas eventualizadas, circulares, atravesadas por la contingencia y compartiendo sujetos). Para *Trivenchi*, hallamos una “inspiración” rosarina: fueron las historias del *Okupa* –y no su experiencia directa– las que resonaron en las imaginaciones del Mago y el Gaita bajo los semáforos de la 9 de Julio. El entusiasmo insuflado por la aventura rosarina, por su parte, pertrechó simbólica y técnicamente las derivas de los de los cirqueros viajeros.

Entre los habitares y las resonancias asoma la propiedad radicante (Bourriaud, 2009) de instalarse precariamente en situaciones y lugares, en una transcripción infinita que hace de la identidad una resultante provisional. Algo de los nuevos habitares cambia con cada resonancia. Conforme se avanza en la transducción, se pierde algo de la emisión original. No obstante, el arribeño adquiere algo nuevo toda vez que toca terreno. Las versiones y los elencos de circo aquí estudiados parecen arraigarse “hacia adelante”, de manera sucesiva, simultánea o cruzada. Habitar, resonar y volver a habitar. Transitoriamente, sonar nuevamente, de formas ligeramente diferentes, en lugares otros, con personas otras. El estudio de las formas de habitar con el circo en y desde Rosario obedece a las dificultades propias de las operaciones microbianas,

artesanales y paulatinas de la cultura que, sin embargo, asumen implicancias multiescalares.



Cómo citar este artículo:

Godoy, S. (2021). Habitar con el circo. Prácticas espaciales y resonancias artísticas a partir de Rosario (Argentina). *Artilugio Revista*, (7). Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ART/article/view/34545>

Referencias

Alvarellos, H. (2007). *Teatro Callejero en la Argentina 1982-2006*. Buenos Aires: Ediciones Madres de Plaza de Mayo.

Bachelard, G. (2000). *La poética del espacio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Castagnino, R. (1969). *El circo criollo. Datos y documentos para su Historia*. Buenos Aires: Lajouane.

Castro-Gómez, S. (2010). *Historia de la gubernamentalidad. Razón de Estado, liberalismo y neoliberalismo en Michel Foucault*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores.

Chesney-Lawrence, L. (1995). *Teatro Popular en América Latina (1955-1985)*. Caracas: CEP-FHE.

De Certeau, M. (2000). *La invención de lo cotidiano. 1 artes del hacer*. México: Universidad Iberoamericana.

Deleuze, G. y Guattari, F. (2002). *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos.

Expósito, M. (2004). Diferencias y antagonismos. Protocolos para una historia política del arte en el Estado español. En J. Carrillo, J. Díaz Cuyás, M. Expósito, A. López Cuenca y C. Pardo, *Desacuerdos 1. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*. Barcelona: MACBA/Arteleku UNIA arte y pensamiento.

Foucault, M. (2006). *Seguridad, territorio, población*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

García Canclini, N. (1990). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo.

Godoy, S. (2019). *La(s) cultura(s) sobre el río. Gubernamentalidad, prácticas artísticas y habitares. Ribera central de Rosario*,

1992-2004 [tesis de doctorado, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario]. Rosario, Argentina.

Guber, R. (2011). *La etnografía: Método, campo y reflexividad*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Heidegger, M. (1994). Poéticamente habitó el hombre. En *Conferencias y artículos* (pp. 163-179). Barcelona: Ediciones del Serval.

Infantino, J. (2015). *El Circo en Buenos Aires. Cultura, jóvenes y políticas en disputa*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro.

Lefebvre, H. (2013). *La producción del espacio*. Madrid: Capitán Swing Libros.

Logiódice, M. J. (2016). La trama teatral rosarina. La emergencia del circuito independiente como un espacio de tensión entre el profesional y filo dramático. *Historia Regional*, (35), 81-97.

Nancy, J-L. (2007). *A la escucha*. Buenos Aires: Amorrortu.

Ponce, L. (1971). *El circo criollo*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

Roldán, D. y Godoy, S. (2020). Conflictos territoriales y culturales en la renovación del frente costero, Rosario (Argentina). *Eure. Revista Latinoamericana de Estudios Urbano Regionales*, 46(138), 95-116.

Schafer, M. (1977). *The Soundscape. Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Vermont: Destiny Books.

Seibel, B. (1993). *Historia del circo*. Buenos Aires: Ediciones del Sol.

Simondon, G. (2009). *La individuación. A la luz de las nociones de forma y de información*. Buenos Aires: La Cebra/Cactus.

Soja, E. (1996). *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and other real-and-imagined places*. Oxford: Basil Blackwell.

Vich, V. (2014). *Desculturizar la cultura. La gestión cultural como forma de acción política*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Biografía

Sebastián Godoy

AUTOR

Es Doctor en Historia por la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario y Becario Posdoctoral de CONICET. Se desempeña como Profesor Adjunto de la cátedra “Espacio y Sociedad” de las carreras de Historia y Antropología de la UNR. Su tema de investigación analiza las relaciones entre artes performáticas, prácticas socioespaciales, espacio público, paisaje ribereño y políticas culturales en la ciudad Rosario. Sus actuales indagaciones intelectuales rodean las categorías de *gubernamentalidad cultural urbana* y *sutura significativa espacial*.



Sebastián Godoy

CONTACTO:

sebasgodoy13@gmail.com

Entretejer caminos y memorias. Acciones poéticas de *Proyecto Hermosura* en Cura Malal

Weave paths and memories. Poetic actions of *Proyecto Hermosura* in Cura Malal



María Eugenia Rasic

Universidad Nacional de La Plata, Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales / Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET)
La Plata, Argentina

mariaeugeniarasic@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0002-6055-9207>



Mercedes Resch

Universidad Nacional de las Artes
Cura Malal, Argentina

mercedesresch@hotmail.com



Nilda Rosemberg

Universidad Nacional de las Artes
Buenos Aires, Argentina

rosnil70@hotmail.com



Verónica Suanno

Universidad Nacional de las Artes /
Universidad Nacional del Sur
Bahía Blanca, Argentina

verosuanno@hotmail.com

Recibido: 25/02/2021 - Aceptado con modificaciones: 06/06/2021



ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s2408462x/p5kq03x06>



Resumen

En el siguiente artículo nos detendremos en un pequeño punto rural del mapa de la provincia de Buenos Aires (Argentina): Cura Malal, Partido de Coronel Suárez. Las acciones poéticas y artísticas llevadas a cabo allí por *Proyecto Hermosura* permiten recuperar la memoria colectiva y poética de un territorio que, si bien se ha erguido desde su fundación en torno al ferrocarril, hoy en día se yergue sobre la ausencia de éste. No obstante, para las acciones de *Proyecto Hermosura* es posible poner en evidencia, ante dicha ausencia, la supervivencia de una percepción orgánica de un territorio trazado por un diagrama modernizador. A su vez, es posible –y urgente– preservar las prácticas y la memoria poética de su comunidad de su total borramiento. Para ello, la propuesta es el entretrejido de otras redes entre territorios y comunidades, cuya matriz no sea ya el hierro y el alambre, sino los afectos y las experiencias colectivas, artísticas y poéticas. Estas serán concebidas, a su vez, como una aproximación crítica a la profundidad histórica.

Abstract

In the following article we will stop at a small rural point on the map of the province of Buenos Aires (Argentina): Cura Malal, Partido de Coronel Suárez. The poetic and artistic actions carried out there by *Proyecto Hermosura* make it possible to recover the collective and poetic memory of a territory that, although it has been built around the railway since its foundation, nowadays stands on the absence of it. However, for the actions of *Proyecto Hermosura* it is possible to highlight, in the face of such absence, the survival of an organic perception of a territory traced by a modernizing diagram. At the same time, it is possible –and urgent– to preserve the poetic memory and practices of its community from its total erasure. For this, the proposal is the interweaving of other networks between territories and communities, whose matrix is no longer iron and wire, but collective, artistic and poetic affections and experiences. These will be conceived, in turn, as a critical approach to historical depth.

Palabras claves

Arte y poesía, Comunidad, Ferrocarril, Memoria, Territorio.

Key words

Art and poetry, Community, Memory, Railroad, Territory.

COMIENZO DEL RECORRIDO

Desde hace dos años, quienes escribimos este artículo, venimos tras los rastros históricos y poéticos que el paso del tren ha dejado en ciertos pueblos rurales de la provincia de Buenos Aires, pero desde una perspectiva que excede una experiencia museística¹. Respecto a esta última hay valiosísimos trabajos en curso que, con o sin apoyo de políticas gubernamentales, han reconstruido una historia necesaria no solo del funcionamiento del sistema ferroviario en la provincia, sino también de las formas de vida organizadas en torno a dicho sistema. La puesta en marcha de su desactivación ha provocado desde entonces un creciente aislamiento y vaciamiento poblacional. Inspiradas, pues, en la gramática que la juntura de las vías del ferrocarril sugiere y en la lógica de la conectividad que su paso por los pueblos de la provincia ha promulgado, nos hemos puesto a unir puntos del mapa bonaerense que hasta entonces no habían sido conectados, ni por el tren, ni por una lectura crítica². “Nunca el encaje

de las vías es perfecto”, nos dice Horacio González (2010) en *Vías argentinas. Ensayos sobre el Ferrocarril*. “No puede haber una única vía, un listón de acero infinito sin incisiones” (p. 243), continúa y confirma nuestra sospecha. Desde entonces, consideramos que la mirada archifilológica (Antelo, 2015) puesta sobre determinadas acciones poéticas y colectivas, desplegadas sobre el territorio seleccionado, nos permitía metodológicamente trazar nuestro propio recorrido crítico y nuestra propia gramática. Ambos se basan, principalmente, en la lógica de las conexiones poéticas y dispares ante los ojos del diagrama territorial y político históricamente dominante. También, a través de las palabras de Antelo (2015), ante los ojos del patrón académico dominante:

Creo que la función del crítico académico debe ser cada vez menos ser el especialista en un objeto, en una obra, en un autor, en un período, lo que fuera; y cada vez más la de activador de conexiones (...) Es justamente lo dispar, lo disparado, lo separado en el tiempo lo que nos permite tener una perspectiva histórica más aguda (párr. 2).

Creemos, sin dudas, que dicha lógica colabora a repartir la sensibilidad, a usar la memoria, a potencializar las experiencias comunitarias y a reflexionar sobre ciertos puntos ciegos de las vías y de la gramática científico-académica. Por tal motivo, en este artículo nos detendremos en un tramo de ese recorrido ferroviario (y crítico),

1 Tal es el caso del libro *Vías argentinas. Ensayos sobre el Ferrocarril* (Ferrer, et. al, 2010), el cual reúne numerosos trabajos actualizados sobre la realidad de los pueblos de Buenos Aires y el Noroeste argentino que, desde el plan modernizador nacional de los comienzos del siglo XX en adelante, se han erguido, organizado y luego derrumbado en torno a las vías del ferrocarril.

2 Si bien en este artículo nos pararemos solo sobre uno de los puntos del mapa bonaerense, en otras ocasiones hemos establecido puntos de contacto entre Cura Malal y otros puntos del mapa. Tal es el caso de Quiñihual, partido de Coronel Suárez, provincia de Buenos Aires. Allí tuvieron lugar desde el año 2006 hasta el 2015 acciones e intervenciones artísticas, poéticas y colectivas llevadas a cabo por el proyecto cultural *Estación Pringles* que, de la mano de los escritores Arturo Carrera y César Aira, de los artistas visuales José Cambre y Alfredo Prior, de la traductora y gestora cultural Chiquita Gramajo y de todas las manos que colaboraron en la recuperación y restauración de espacios públicos abandonados

por las políticas de turno, ha reactivado una memoria poética y un sentido de comunidad en el históricamente llamado “desierto pampeano” (Rasic, Resch, Rosemberg y Suanno, 2019).



Imagen 1: Rasic, M. E. (2018). Calle de entrada a Cura Malal. Cura Malal, Argentina.

en una estación en donde el tren, justamente, ya no para.

En Cura Malal, un pueblo rural ubicado en el centro de la provincia de Buenos Aires (Argentina), se vienen desarrollando desde el año 2007 y de la mano del proyecto poético-documental *Proyecto Hermosura*³ una serie de acciones e intervenciones artísticas y colectivas en el territorio. Estas logran, junto con las y los habitantes del lugar, devolver al pueblo una memoria y una percepción poética del territorio que siempre les ha pertenecido, pero que los insistentes procesos de modernización nacional iniciados en los comienzos del siglo XX y perpetuados, bajo el manto de nuevas políticas económicas, en el XXI han intentado borrar. Las extensas vías del ferrocarril

que pasaba por este pueblo rural de hoy en día menos de cien habitantes constituyen, al igual que el tendido eléctrico y el alambrado, uno de los sólidos restos materiales con los que es posible observar dichos procesos. La intervención de extensas líneas rectas de hierro y de acero sobre el paisaje natural de Cura Malal y, por ende, la interrupción visual en el andar cotidiano de los y las habitantes del pueblo es uno de los efectos a considerar en este artículo (imagen 1). Del mismo modo, y con mayor énfasis, la huella de un tren que, si bien fue una de las piedras angulares para la construcción de un Estado progresista (Ferrer, et al., 2010), hoy en día se encuentra fuera de actividad para su uso público.

Es la mirada artística y poética que las acciones documentales y colectivas del *P. H.* proponen la que nos permite recuperar ante vues-

³ De ahora en más el proyecto será referido a lo largo del artículo con las siglas *P. H.*

tros ojos y nuestros oídos la presencia de un tren que late aun todavía con fuerza, tanto en los restos del paisaje bonaerense, como en las voces de los sujetos que lo transitan. La atención crítica puesta sobre el trabajo realizado por el P. H. en torno a los recuerdos y vínculos afectivos de la comunidad de Cura Malal es la que nos permite trabajar sobre la reconstrucción de una percepción y de una memoria poética del territorio capaz de conservar y proteger esas frágiles huellas de su olvido.

No obstante, como nos ayudan a pensar Didi-Huberman (2007) y Jacques Derrida (2013) respecto a las relaciones entre historia, memoria, arte y archivo, a partir del hueco que abre la amenaza del olvido, la pérdida o la destrucción hay posibilidad de archivo y de vida latente. Esta energía tiene la particularidad de movilizar y revitalizar lo que hasta entonces parecía muerto, quieto o invisible ante las gafas del Estado patriarcal y sus sólidos relatos (Segato, 2018). A la vez, es también a partir de la confianza plena en la fragilidad de estos huecos, convertida ante nuestra mirada en su fuerza archivística y transformadora, desde donde vamos a ponernos a leer en este artículo. En este sentido, cabe aclarar, no nos detendremos, como bien advierte María Pía López (2010), en aquella fragilidad que “por momentos, parece llevar al movimiento contrario: a reforzar lo que de quieto y permanente tenía el orden constituido” (p. 30). En este trabajo, dichos rasgos serán abordados no desde una mirada “tan nostálgica como conservadora” (p. 30). Por el contrario, serán abordados desde una mirada

que recupera de ese estado de fragilidad, de ese hueco que es también el tren que ya no se detiene para la gente, la emergencia de una posibilidad vital: el armado de un tejido colectivo y singular que sostenga con fuertes hilos la supervivencia de una percepción poética del espacio y del tiempo en una comunidad rural que se resiste al tejido de alambres con púas. Este armado singular, ya veremos a través de los testimonios de los y las habitantes de Cura Malal, configura una cartografía y un paisaje que desafía el sentido rectilíneo y el ritmo acelerado y progresivo instaurados por la planificación modernizadora del mapa territorial hegemónico (Andermann, 2018).

PUNTADAS SOBRE LA PLANICIE

En el partido de Coronel Suárez, a quince kilómetros de la ciudad cabecera, se encuentra Cura Malal, un pueblo que emerge ante nuestros ojos, en una primera mirada, como uno de esos caminos de hierro que la construcción del Estado moderno y progresista dejó en el paisaje del Buenos Aires rural y profundo (imagen 2). Un pueblo que fundado alrededor de las vías alguna vez tuvo mil doscientos habitantes y que hoy, con menos del diez por ciento de almas, se resiste a desaparecer. El censo del año 2010 dio como resultado noventa y cuatro habitantes, una porción muy pequeña de personas frente al millar de pobladores que vivían en la localidad en la primera década del siglo XX, antes de la mecanización de



Imagen 2: Resch M, Rosemberg N y Suanno V (2008). *Proyecto Hermosura*. Vista de la Estación Cura Malal. Cura Malal, Argentina.

las tareas agrícolas, la desactivación ferroviaria y la construcción de rutas pavimentadas. El grueso de la población estuvo ligado al trabajo rural de las Estancias “La Curumalán” y “La Cascada”⁴. En este territorio, el recuento de situaciones en torno a la memoria y a la comunidad aloja varios proyectos que se hermanan, que recuperan y activan pulsiones similares. *P. H.*, realizado desde sus inicios por tres artistas, docentes y amigas (Mercedes Resch, Verónica Suanno y Nilda Rosemberg), es el primero de ellos. Comienza en el 2007 y, aunque va modificando su formato y sus haceres, continúa vigente hasta la actualidad.

4 Como tantas otras, la localidad tiene distinto nombre que la estación, aunque en este caso parece solo un error de apreciación, pues cuando llegó el ferrocarril, en 1884, bautizaron al lugar con el nombre de Curumalán; más luego se le puso el nombre del cerro ubicado a treinta y cinco kilómetros, llamado Cura Malal, que en la lengua de los indios pampas quiere decir “corral de piedras”. Hoy en día el primer nombre continúa circulando en boca de sus más antiguos habitantes.

Investigaciones poético-documentales, exposiciones, intercambios con artistas, publicaciones, participaciones en congresos internacionales y jornadas de investigación, residencias de arte y actividades con la comunidad son algunas de las acciones realizadas. Unos años más tarde, otro proyecto abraza la causa y amplía la plataforma de trabajo. Nace así *Corral de Piedra*, de la mano de Mercedes Resch y Fernando García Delgado (ver García Delgado, F. y Resch, M. 2010; 2011; 2012; 2012-2013). Este es un proyecto artístico-cultural, abierto y participativo⁵, el cual cuenta a la vez con el Taller de Arte y Producción

5 “La Tranca”: pulpería y espacio de arte que desde el 2015 es autogestionado por M. Resch. En el lugar antiguamente funcionaba un boliche típico de pueblo llamado “Lo de Leonhardt” en el que se hacían las compras, se jugaba a las cartas o se tomaba un vino. Este espacio incluye el hospedaje rural “El Gallinero”, disponible para quienes desean experimentar la vida en otro entorno o en un formato de residencia.

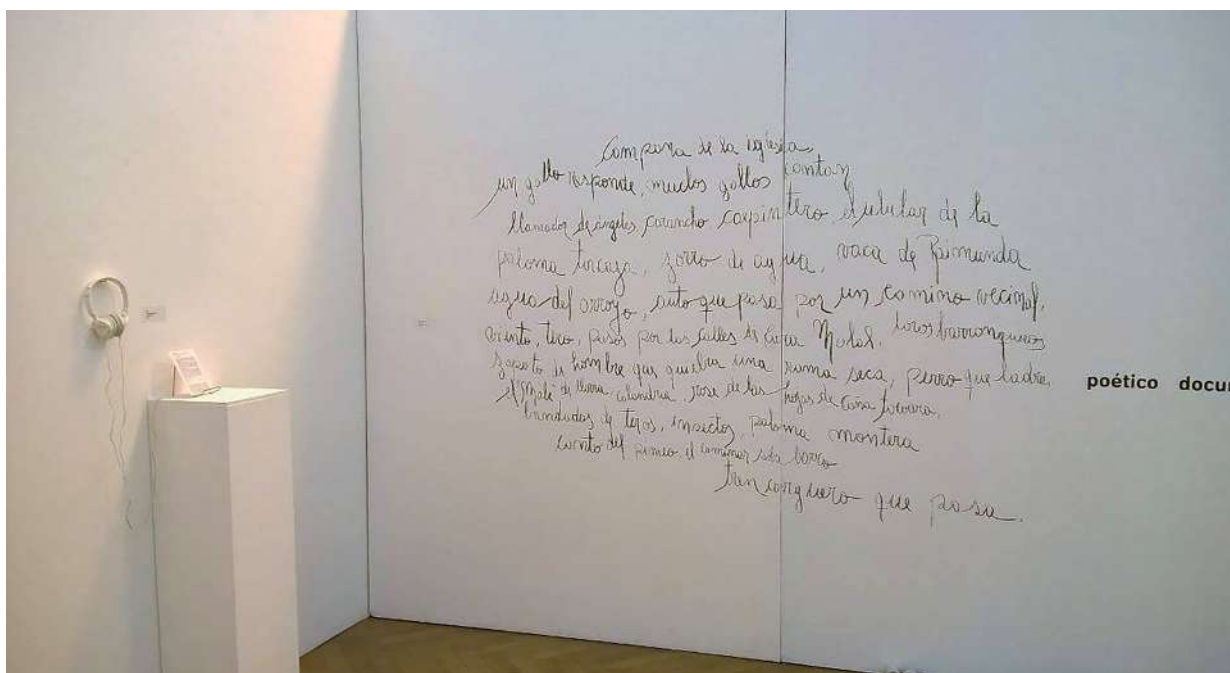


Imagen 3: Resch M, Rosemberg N y Suanno V, (2018). *Proyecto Hermosura*. Poema visual escrito con grafito que acompaña el paisaje sonoro registrado por el músico invitado Javier Ortiz y reproducido en auriculares.

donde se desarrollan actividades plásticas para los y las niños/as, clases de danzas folklóricas, malambo, tango y canto. Desde el 2009 vienen reconstruyendo la historia del pueblo y la región, a través de la recuperación de documentos escritos, audiovisuales y orales. Para este trabajo se está construyendo un espacio para el archivo y una biblioteca que pueda resguardarlos y sociabilizarlos⁶.

Las imágenes adjuntas en el anexo registran algunas de las acciones llevadas a cabo por el proyecto. En ellas, prevalecen las miradas sobre el territorio, a partir del montaje de una exposición donde el plano del pueblo se propone

como soporte. Este diseño fue intervenido por las obras de las artistas residentes en Cura Malal. Estas lograron reconfigurar una suerte de recorrido poético. A su vez, una ficción documental de su estadía en el pueblo que, a través de fotografías, dibujos, textos y pinturas, pusieron a la vista la superposición de tiempos, poéticas y espacios. Engrosaron, de este modo, el relieve simbólico de esa cartografía. Cabe destacar, además, que durante la inauguración de dicha muestra activa, el público fue invitado a realizar señalamientos, ubicando espacios, instituciones y sectores en este entramado que, mediante el diálogo con los y las habitantes del pueblo, se fueron descubriendo como fundamentales. Para reforzar nuestra teoría: la estación de trenes ha sido entonces uno de los puntos elegidos por la comunidad.

6 En el año 2010 *Corral de Piedra* gestionó ante el Concejo Deliberante que se establezca el 17 septiembre como fecha del aniversario de la comunidad. Este proyecto ha editado publicaciones con la historia del pueblo y series de estampillas con paisajes y fachadas de casas del pueblo y otras propuestas estéticas. El conjunto de estas obras se encuentra actualmente conservado en el domicilio de Mercedes Resch, su arconte.

Otras marcas y otros destinos se apartan de las líneas tensas que caracterizan el plano oficial del pueblo y dibujan caminos más orgánicos: los del ganado cuando va a pastorear, los de la rama que se cae por la tormenta, los de la huerta que se ensancha y rompe con los canteros pausados, los caminos de la bicicleta o los escondites detrás del árbol grande (imagen 3). Dicha organización nos permite ampliar la noción del territorio, no por acumulación o estratificación, sino por desterritorialización, es decir, por otras lógicas capaces de producir líneas de fuga y trazos alternativos al modelo de planificación modernista (Deleuze y Guattari, 1976). Hallamos en el camino de hilo poético que el *P. H.* despunta, zonas de intensidad dentro del mapa que parecían estar desprovistas de conectividad entre sí.

Muchas de las intervenciones artísticas realizadas por *P. H.* fueron diagramadas sobre el diseño de planos territoriales. En ellos están siempre presentes las manzanas, las plazas, la iglesia y las vías del tren: lugares de encuentro público y colectivo. Estos aportan una textura que enmarca al menos uno de sus bordes y que condiciona en un sentido el modo de transitar en ellos (imágenes 4 y 5).

Las geografías de los afectos amplían espacios y presumen un futuro mejor. La expansión de las redes, como recorrido ampliado, rompe lo lineal pues desborda las líneas del ferrocarril y, con ellas, las líneas progresivas, la lectura con ilusión teleológica de la historia. El desafío entonces es tejer y escribir desde otro lugar, a partir de estas preguntas: ¿qué representa-



Imágenes 4 y 5: Resch, M., Rosemberg, N. y Suanno, V. (2018). *Originario*. Cura Malal, Argentina. *Originario*, muestra de la Residencia coordinada por *Proyecto Hermosura* en "La Tranca". Cura Malal, Argentina.

ciones espacio-temporales otorgan las líneas del ferrocarril y esos otros caminos? ¿En dónde se apoyan las palabras y los gestos que nombran lo ausente, lo que el progreso modernista edificó como una estructura sólida y es ahora una superficie plana, abierta, solitaria y oxidada? (imagen 6). Los nudos que operan como referencia para acercarnos a las respuestas son: la idea de *ritmo* como concepto para pensar las relaciones entre tren, arte, poesía y territorio y el concepto de *textura* para dar cuenta de las representaciones



Imagen 6: Resch, M. E. (2018). *Originario*. Muestra de la Residencia coordinada por *Proyecto Hermosura* en “La Tranca”. Cura Malal, Argentina. Registro de intervención de planos del pueblo realizados durante la visita a la muestra por los alumnos y alumnas de la Escuela Primaria N° 6 de Cura Malal.

e inscripciones que los y las habitantes del lugar establecen entre las relaciones mencionadas.

El tren se ubica en el límite entre lo real y lo artístico. La percepción estética se tensiona cuando nos detenemos a escuchar a Rosita, una de las personas entrevistadas por *P. H.* en 2007. Ella enunciaba de modo muy certero: “Un horizonte es otro horizonte”⁷. Con ello ampliaba y tensionaba las nociones de *distancia* y de *tiempo*. También los límites de su propia lengua, la cual se estira hasta llegar al borde de lo poético (“otro horizonte”) para dar cuenta de su campo visual y de su proyección corporal. ¿Qué le sucede al cuerpo de una mujer de más de sesenta años cuando recuerda sus viajes en bicicleta desde el campo en el que vivía hacia el pueblo o cuando

vuelve a experimentar el calor del sol que apagaba su capelina blanca? ¿Puede esa experiencia histórica acumulada y superviviente desviar el traqueteo continuo que proponía el sistema ferroviario? (imagen 7). Estas son las tramas que aparecen al observar y escuchar aquellos recorridos que responden a criterios más subjetivos y orgánicos que lineales. Las afectividades, los pasos contados cuando los y las niños/as, las cuabras que registran distancias cuando los objetos pierden nitidez en sus detalles. Así lo manifiestan algunos testimonios de habitantes de Cura Malal:

contaba Esther Vidal casada con Weth, nacida en Cura Malal y que hoy tendría 93 años, que ella era muy de la casa y que su única salida era ir a la estación a ver llegar el tren que en esos tiempos pasaba por las tardes. Se casó con su único novio a los 23 años y que en su luna de miel se fueron a Olavarría en tren,

⁷ Ver registro escrito de entrevistas en M. Resch, N. Rosemberg y V. Suanno (2008-2014).

luego de pasar por la iglesia del pueblo vestida de blanco y por supuesto no podía faltar la fiesta en el club.

Helena Rodolfo visitó en el 2012 Cura Malal, llegó en tren con su pareja y se quedó unos días viviendo en un hospedaje. Se enamoró del pueblo y con el tiempo adquirió un terreno y se construyó una cabaña de madera. Actualmente vive entre Buenos Aires y Cura Malal. Su vida está unida por las vías del tren. Los primeros años tuvo la suerte que el tren la dejara a dos cuadras de su casa, era una experiencia maravillosa subirse en constitución y amanecer en Cura Malal. Desde hace unos años, que el tren no para, tiene que bajar en Coronel Suárez y tomarse un taxi. Pero siempre es hermoso, el viaje se inicia desde el momento mismo que saco el pasaje y sentarme en la butaca implica desprenderme ya del ruido y de todo movimiento de la ciudad (2008)⁸.

Para Cura Malal el ferrocarril no solo fue un medio de crecimiento, de transporte y de comunicación, sino sobre todo, la vida. Lo social giraba en torno a los rieles, a la espera en un andén ya sea de una carta, de un familiar, de un esposo, de una amiga, amigo. Hoy el pueblo lo ve pasar, escucha las bocinas, siente vibrar el suelo, pero hace tiempo que no escucha el sonido de sus frenos⁹.

8 Entrevistas realizadas por las integrantes del *Proyecto Hermosura* entre el año 2007 y 2020.

9 El tren de pasajeros pasa por el pueblo desde Bahía Blanca (sur de la provincia de Buenos Aires) con destino final Constitución (ciudad de Buenos Aires) tres días de la semana, en horario diurno y nocturno. Hasta el año 2016, el tren se detenía en Cura Malal cuando los pasajeros anunciaban su presencia con señales de linterna. En la actualidad, la formación no se detiene en ningunos de los pueblos, solo en las estaciones de ciudades cabeceras.



Imagen 7: *Proyecto Hermosura* (2008). Rosa Schiwndt sostiene un retrato propio tomado en 1961 por el fotógrafo del pueblo en la plaza central de Coronel Suárez. Cura Malal, Argentina.

EL CAMINO DE HIERRO Y EL CAMINO DEL HILO

“El emisario del progreso” –así fue llamado el tren desde su puesta en funcionamiento– aparece en la historia de la República Argentina como elemento central ligado a la modernización política, económica y cultural de los finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX. A su vez, emerge como dispositivo capaz de encarnar un futuro progresivo y acelerado a costa del ocultamiento sistemático del pasado y sus huellas dactilares (Lovatto, 2000). La unidad nacional que la llegada del tren suponía interrumpió, con sus tendidos de acero y su maquinaria ruidosa, tanto la llanura del paisaje que el silencio del campo sostenía, como la temporalidad estabilizada que allí sobre el plano reposaba. Como un gran montaje, la provincia de Buenos Aires y el sur que desde allí se abre, aunque también un norte, este y oeste,



Imagen 8: Rasic, M. E. (2020). Fragmento de vías del ferrocarril Rosario a Puerto Belgrano sobre el paisaje rural y serrano de Coronel Suárez, provincia de Buenos Aires. Coronel Suárez, Argentina.

será plagado de rieles y de voces de la historia que lucharán por sobrevivir ante el relato hegemónico escrito por los mismos pensadores y hacedores de esa campaña modernizadora. Este relato, sabemos, se propagará y solidificará con la ayuda, entre otras falanges, de la escuela, los nuevos nombres geográficos, las tradiciones, los mapas, las fronteras, las estaciones. No obstante, como ya hemos señalado anteriormente, recorrer la historia del territorio a partir de una mirada poética y archivística nos permite recuperar en el presente la potencia de los frágiles destellos que entre los sólidos relatos se filtran. Aquí es posible verlos y escucharlos en las voces, en la poesía y en el paisaje que en la comunidad de Cura Malal se amplifican (recordar, para ello, la composición colectiva reproducida en la imagen 3).

Desde otra mirada sobre el territorio de Cura Malal, tal vez aquella que, sobre el andén, las señales de linterna del guardabarrera facilitaron en la oscuridad, es posible visualizar el paisaje que acompaña este punto del mapa bonaerense. Allí vemos suceder un choque de fuerzas –avance y retroceso, abandono y conservación– y la coexistencia de temporalidades enfrentadas –pasado y presente, suspensión y porvenir incierto–. El tren es allí el corazón invisible que le da pulso al paisaje y lo atraviesa, lo corta y a la vez lo acompaña. Y si bien este tiene un lugar central en la configuración territorial del pueblo y en la vida de sus habitantes, no solo el recuerdo y los restos de su presencia atraviesan el paisaje.

Si bien, como se ha mencionado anteriormente, el tren ha sido “el emisario del progreso”



Imagen 9: Resch, M., Rosemberg, N. y Suanno, V. (2018). *Proyecto Hermosura*. Cura Malal, Argentina. Montaje y punto de inicio a la investigación sobre la historia del alambrado. Residencia *Originario*. La jornada contó con la presencia de Daniel Martel, tercera generación de alambradores, quien comentó tipologías de alambrados y realizó una demostración en vivo de las herramientas.

en el complejo proceso de modernización nacional, fue el alambrado el que también acompañó, y aceleró, el trazado de los caminos en la inmensa llanura de la pampa bonaerense (imagen 8). Antes el viajero podía andar por cualquier lugar con el horizonte despejado. En las palabras de Domingo Faustino Sarmiento, las cuales han sido plasmadas en la pared que captura la fotografía anexada (imagen 9): “antes del alambrado, podía decirse: todo el país es camino”. El establecimiento de tropas y carretas, galeras, mensajerías y, sobre todo, de postas fueron el punto de arranque para establecer una vía, un espacio de acceso señalizado. El camino de la “civilización” que se internaba hasta lo más profundo de lo que

hoy es la provincia de Buenos Aires se lo llamaba “el camino del hilo”. Pero antes de la empresa modernizadora, para la cual había que cercar a fin de detener el avance de “lo salvaje”, se lo llamaba “camino del indio” (de Sbarra, 2008). Su intervención rectilínea en el paisaje también se superpuso al camino del arriero y al camino de la sal. Ambos fueron puntos de referencia en las largas expediciones militares al infelizmente llamado “desierto”. Luego, el alambrado logra extenderse a todos los caminos paralelos, en general hacia las vías del tren, al tenderse el telégrafo con cable desde Buenos Aires, donde estaba la sede del ejército. De este modo, fue en

torno al camino del hilo donde se fueron creando los primeros poblados.

Inspiradas, pues, en el “camino de hilo” y en “las redes de ferrocarril”, nos hemos propuesto pensar y a escribir este texto como “tejido”, no tanto para poblarlo de acero, de hierro, de sólidos relatos ya transitados recurrentemente por la literatura nacional (Dalmaroni, 2006; Rodríguez, 2010). Más bien buscamos señalar las preguntas que nos interpelan, para conectar los puntos más invisibilizados del mapa y para dibujar, de este modo, otra gramática y otras rutas de acceso alternativas a las delineadas por el patrón civilizatorio. En espejo, entonces, de esta metáfora textil, cuatro mujeres artistas, investigadoras y docentes nos abocamos a la tarea de la escritura colectiva. Esta tarea, por ser colectiva y poética, potencia, así lo creemos, la capacidad crítica de la repregunta, tanto sobre nuestros objetos de estudio, como sobre nuestras propias prácticas y discursos. ¿Cómo incorporar otras voces que resuenan en una memoria colectiva latente? ¿Cómo afinar nuestros ojos y oídos ante esas resonancias? ¿Qué tramas configuran nuestras prácticas de lectura y de tejido? ¿Qué nuevas formas aparecen ligando los puntos señalados? Sus respuestas, siempre en proceso abierto de reelaboración, son parte de ese mismo tejido, de esa misma composición.

Como decíamos al comienzo de este artículo y de la mano de María Pía López, no es desde la mirada nostálgica de una falta, de la amenaza constante del borramiento de la huella, con la que nos interesa detenernos. Las espesuras poéticas que suceden entre la realidad y los deseos, al igual que las ficciones artísticas y el imaginario que en el entre de la “juntura” de ambas “vías” y dimensiones habitan, dan cuenta de los modos particulares de configurar cartografías alternativas. Estas se apartan del mapa de hierro que los sólidos relatos de la historia han dejado para entretejer sobre este, quedando a la vista las costuras del montaje, otras percepciones del paisaje y del espacio común que componen ese territorio legado.

Podemos decir, entonces, después de recorrer juntas este camino siempre abierto a múltiples conexiones, que es en las esquirlas del ritmo ferroviario, en los destellos de una linterna vigía, en la fragilidad del tiempo intermitente y de lo aparentemente desvinculado donde es posible construir un archivo de memorias texturadas y de sentidos comunitarios.

La mirada artística y poética que las acciones documentales y colectivas del *P. H.* proponen es la que nos permite recuperar ante nuestros ojos y nuestros oídos la presencia de un tren que late aún todavía tanto en los restos del paisaje bonaerense, como en las voces de los sujetos que lo transitan. La atención crítica puesta sobre el trabajo realizado por *P. H.* en torno a los recuerdos y vínculos afectivos de la comunidad de Cura Malal ilumina, con profundidad histórica, la

reconstrucción de una percepción y de una memoria poética del territorio, capaz de conservar y proteger las frágiles huellas de su olvido.

Cómo citar este artículo:

Rasic, M. E., Resch, M., Rosemberg, N. y Suanno, V. (2021). Entretejer caminos y memorias. Acciones poéticas de *Proyecto Hermosura* en Cura Malal. *Artilugio Revista*, (7). Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ART/article/view/34546>

Referencia

- Andermann, J. (2018). *Tierras en trance. Arte y naturaleza después del paisaje*. Santiago de Chile: Metales pesados.
- Antelo, R. (2015). *Reinventar la filología*. [entrevista]. Editorial Eduvim. Recuperado el 2021, 1 de febrero de <http://www.eduvim.com.ar/blog/reinventar-la-filologia-entrevista-raul-antelo>.
- Dalmaroni, M. (2006). *Una república de las letras. Lugones, Rojas, Payró*. Escritores argentinos y Estado. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Didi-Huberman, G. (2007). El archivo arde [Traducción de J. Ennis para la cátedra de Filología Hispánica de la UNLP]. En G. Huberman-Didi y K. Ebeling (Eds.), *Das Archiv brennt* (pp. 7-32). Berlín: Kadmos. Recuperado el 2021, 1 de febrero de <https://filologiaunlp.files.wordpress.com/2012/05/el-archivo-arde1.pdf>.
- Ferrer, C. et. al (2010). *Vías argentinas. Ensayos sobre el Ferrocarril*. Buenos Aires: Milena Caserola.
- García Delgado, F. y Resch, M. (Comp.) (2010). *Cura Malal. Aniversario de un pueblo. Documentos históricos, N°1*. Cura Malal: Proyecto Corral de piedra.
- García Delgado, F. y Resch, M. (Comp.) (2011). *Cura Malal. Aniversario de un pueblo. Historia de las estancias, N°2*. Cura Malal: Proyecto Corral de piedra.
- García Delgado, F. y Resch, M. (Comp.) (2012). *Paisajes de Cura Malal. Serie de estampillas*. Cura Malal: Proyecto Corral de piedra.
- García Delgado, F. y Resch, M. (Comp.) (2012-2013). *La vaca alada. Pasquín rural-cultural*. Cura Malal [Bs. As]: Delgado Fernando y Resch Mercedes editores.

González, H. (2010). "Durmientes". En C. Ferrer, et al., *Vías argentinas. Ensayos sobre el Ferrocarril* (pp. 241-253). Buenos Aires: Milena Caserola.

Hernández J. y Sarmiento Domingo F. (1999). *El chacho (dos miradas)*. Buenos Aires: Armeghino.

López, M. P. (2010). Vías cruzadas. En C. Ferrer, et al., *Vías argentinas. Ensayos sobre el Ferrocarril* (pp. 25-37). Buenos Aires: Milena Caserola.

Rasic, M. E., Resch, M., Rosemberg, N. y Suanno V. (2019). Arte y poesía sobre los rieles del archivo. Un ramal que conecta territorios y comunidades. *El taco en la brea*, 6(10), pp. 150-160. Recuperado el 2021, 1 de febrero de <https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/publicaciones/index.php/ElTacoenlaBrea/article/view/8695/12343>.

Resch, M., Rosemberg, N. y Suanno, V. (2008-2014). *Proyecto Hermosura*. Coronel Suárez: Publicación autogestiva y abierta.

Rodríguez, F. (2010). *Un desierto para la nación*. Buenos Aires: Eterna cadencia.

Sbarra, N. (2008). *Historia del alambrado en la Argentina* (5° edición). Buenos Aires: Letermendia.

Segato, R. (2018, mayo). *Ningún patriarcón hará la revolución* [entrevista]. Grupo Permanente de Trabajo sobre Alternativas al Desarrollo. Recuperado el 2021, 17 de junio de <https://www.youtube.com/watch?v=CqdFtS208T8>.

Sitios web

Resch, M., Rosemberg, N. y Suanno, V. (2008-2014). *Proyecto Hermosura* [blog]. Recuperado el 2021, 17 de junio de <http://proyectohermosura.blogspot.com/>.

Biografía

María Eugenia Rasic

AUTORA

Es Doctora en Letras por la UNLP. Ha trabajado con la obra del poeta argentino Arturo Carrera y otros puntos de intensidad de la poesía latinoamericana desde una perspectiva archifilológica. Actualmente se encuentra investigando, en el marco de una beca posdoctoral CONICET, las relaciones entre arte, poesía, archivo y comunidad en territorios rurales de la provincia de Buenos Aires, Argentina.



María Eugenia Rasic

CONTACTO:

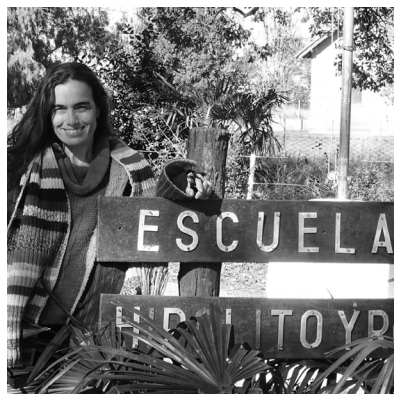
mariaeugeniarsic@gmail.com

Biografía

Mercedes Resch

AUTORA

Es Profesora de Arte por la Escuela Nacional de Bellas Artes P.Pueyrredón. Da clases en diferentes escuelas y niveles del distrito de Coronel Suárez. Como artista, desarrolla su obra plástica juntamente con su proyecto comunitario “Corral de Piedra. Desde el 2007 participa de Proyecto Hermosura junto a Verónica Suanno y Nilda Rosemberg. En el 2009 funda el proyecto artístico-cultural “Corral de Piedra”. En 2010 inaugura el espacio de arte y pulpería “La Tranca”.



Mercedes Resch

CONTACTO:

mercedesresch@hotmail.com

Biografía

Nilda Rosemberg

AUTORA

Es Profesora Superior de Artes Visuales por la ESAV (Bahía Blanca) y Magister en Teatro y Artes Performáticas por la UNA. Se desempeña como ayudante de cátedra de esta maestría y coordina la plataforma pedagógica “entre dos patios” casa-taller. Desde 1999 participa en muestras y festivales de manera individual y colectiva. En 2007 crea junto Mercedes Resch y Verónica Suanno Proyecto Hermosura. Blog: <http://nildarosemberg.blogspot.com/>



Nilda Rosemberg

CONTACTO:

rosnil70@hotmail.com

Biografía

Verónica Suanno

AUTORA

Es Profesora Nacional de Escultura por el I.U.N.A. y Gestora Cultural y Emprendimientos Cult. por la U.N.S. (Bahía Blanca). Da clases de Arte en diferentes escuelas de Pigüé (Bs.As). Como artista, desarrolla su obra a partir de elementos textiles, de la gráfica y de reciclaje. Realiza Ferias y otras participaciones, en muestras individuales y colectivas. Trabaja desde el 2007 junto a Nilda Rosemberg y Mercedes Resch en Proyecto Hermosura.



Verónica Suanno

CONTACTO:

verosuanno@hotmail.com

¿Qué hacer? Mapa ensayo N° 1. Tejidos entre mapas, territorios y archivos

What to do? Rehearsal Map N° 1. Weaving between maps, territories and archives



María Julia Tamagnini

Escuela Superior de Bellas Artes Martín Santiago

Córdoba, Argentina

julitatamagnini@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-6425-2002>

Recibido: 01/03/2021 - Aceptado con modificaciones: 31/05/2021



ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s2408462x/80rw1xllb>

Resumen

El presente artículo es una invitación a pensar, desde la escritura, el proceso de realización de una *performance*, donde desarrollo algunas ideas en las que se entretajan los conceptos de *mapas, territorios y archivos*. Este tejido reúne, en un ir y venir por el terreno de los recuerdos, una serie de experiencias de mi producción artística realizada entre los años 2013 y 2019, vinculadas unas al arte de *performance* y otras al orden de lo familiar. El modo de lo arácnido y la idea de acontecimiento me permitieron desplegar, en un trazar, estas producciones. En cada *performance* monto dispositivos que denomino *mapas*, en los cuales manipulo objetos y materiales que son restos y *souvenirs* de algo que aconteció en otro momento, y que conforman algo parecido a un archivo. Intento elaborar un entretajido entre la experiencia de la escritura y la de hacer la *performance*.

Palabras claves

Performance, Mapas, Territorios, Archivos, Arácnido.

Artilugio, número 7, 2021 / Sección Reflexiones / ISSN 2408-462X (electrónico)

<https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ART>

Centro de Producción e Investigación en Artes, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba. Argentina.



Abstract

This article is an invitation to think, from writing, the process of making a performance, in which I develop some ideas that interweave the concepts of maps, territories and archives. This weaving brings together, in a back and forth through the terrain of memories, a series of experiences of my artistic production carried out between 2013 and 2019, some linked to performance art and others to the order of the familiar. The arachnid mode and the idea of event allowed me to deploy, in a trace, these productions. In each performance I set up devices that I call maps, in which I manipulate objects and materials that are remnants and souvenirs of something that happened at another time, and that make up something similar to an archive. I try to elaborate an interweaving between the experience of writing and that of making the performance.

Key words

Performance, Map, Territory, Archive, Arachnid.

*El corazón esta adentro, bordeando,
amojonado.
Tiene sus límites que tienen una historia.
La cuerda está afuera.
Fernand Deligny (2015)*

ESCRIBIR, ¿QUÉ?

Para organizar el proceso de escritura, comienzo por pensar cuáles son los conceptos a desarrollar, para reunir qué experiencias y cómo hacerlo, tal como sugiere Patricia Janody (2017). Con estas preguntas en mente, me ocuparé de lo que fue la *performance* artística *¿Qué hacer? Mapa ensayo N° 1*, producción final del seminario Taller de Producción Artística 1, realizada durante el año 2019¹. Con ello, pretendo exponer el riesgo que plantea la complejidad de la escritura cuando nos encontramos ante la producción de diversos registros. ¿Cómo ser la *aragne*² que teje una tela entre lo practicado (hacer la *performance*) y lo teorizado (escribir, con algunos conceptos, sobre esa *performance*)? Dice Fernand Deligny (2015):

si se mira actuar a la *aragne*, lo que trama primero no es la tela (...); teje una pequeña vela, un pequeño paracaídas al cual le va a conferir el extremo libre del hilo más fino que pueda salir de sus hileras (...), de la fábrica incorporada en su cuerpo; el viento arrastra el paracaídas (...) y lo que eventualmente sucede

es que la perla de pegamento colgada en la punta del hilo llevado por el paracaídas da con una rama, que le permitirá a este primer hilo tendido transversalmente ser aquél a partir del cual va a bosquejarse el hilván indispensable para tejer (p. 33).

Pienso que la experiencia de la escritura, entendida desde el actuar de este animal, es un punto de partida posible que permite reflexionar sobre un conjunto de conceptos y prácticas desplegadas a partir de dicha *performance*. El miedo va y viene, en y con cada movimiento; me abruma que la pequeña tela que empiezo a tejer no encuentre su rama. Pero si este tejido que cae como un pequeño paracaídas está hecho bajo la insignia de lo arácnido³, encontrará alguna rama de la cual prenderse.

De este modo, inicio el proceso de escritura: ¿cuáles conceptos? Desarrollo algunas ideas entre mapas, territorios y archivos que seleccioné de un grupo más amplio: red, cartografía, terreno, colección, *souvenir*. ¿Para reunir qué experiencias? Reúno, aleatoriamente, una serie de experiencias de mi producción artística realizada entre los años 2013 y 2019 vinculadas al arte de *performance*, junto con otra serie de experiencias del orden de lo familiar. Abordo el concepto de *performance* en términos de realización escénica, como “un proceso que solo puede entenderse como un continuo estar-haciéndose en cada espacio, en cada situación”

1 De aquí en adelante me referiré al seminario Taller de Producción Artística 1 como Taller 1. Este es dictado por Cipriano Argüello Pitt, y es un espacio curricular de la Especialización en Estudios de Performance de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba.

2 Palabra del francés antiguo que se puede traducir como araña. Este concepto lo tomo de Fernand Deligny (1903-1996), educador entre etólogo y poeta que en su libro *Lo arácnido* lo desarrolla en una serie de anotaciones reflexivas para pensar acerca de la palabra y el hacer en red.

3 El concepto de *arácnido* es entendido, siguiendo a Deligny, como el modo de ser en red. Una estructura no racional compuesta de trayectos que se hacen en red en donde no se sabe si es alguien quien trama, o si ese alguien es solo ser tramado.

(Fischer-Lichte, 2011, p. 17), lo que “implica una sustitución del concepto de obra de arte por el de acontecimiento” (Fischer-Lichte, 2011, p. 74). Por último, ¿cómo? Realizo una *performance*, en la cual monto un dispositivo que llamo mapa, donde despliego y manipulo objetos y materiales que provienen tanto de mi producción como otros que, por suerte, no encuentran clasificación. Son restos y *souvenirs* de algo que aconteció en otro momento y que necesito cartografiar con un bello mapa arácnido o bien en algo parecido a un archivo (arácnido).

¿QUÉ HACER? TIRAR, DESPLEGAR Y TRAZAR POSIBLES MAPAS

Punto de partida: el miedo de hacer una *performance* (sola). Ante la situación de encarar la realización de una *performance* (pensarla, elaborarla, llevarla a cabo y reflexionar sobre ella), me arrebató la pregunta ¿qué hacer? No sé qué hacer. Posibilidades: ¿retomar alguna producción previa y en proceso para volverla a hacer?, ¿hacer algo nuevo y diferente?

¿Qué hacer? es una pregunta inicial que deriva del nombre del colectivo artístico ruso, *Chto Delat*, que se corresponde con el título del tratado político escrito por Lenin. Este último se inspiró en el título de la novela homónima de Nicolái Chernyshevski⁴. Durante 2019, y al mismo

tiempo que me preguntaba ¿qué hacer?, dicha novela fue reeditada por la editorial cordobesa *Caballo Negro*⁵. Las extrañas coincidencias que relato, parafraseando a Deligny, las entiendo como un hallazgo incesante, un descubrimiento salpicado por sorpresas. Un relato con el que intento trazar un primer mapa para adentrarme en la pregunta inicial.

DAR VUELTA LA CARTUCHERA

Trazo un nuevo mapa y me desplazo hacia tres acontecimientos sucedidos en diferentes momentos: dos de ellos ocurridos unos años atrás y, el tercero y más reciente, durante el cursado de la Especialización en Estudios de Performance. Los tres están vinculados con la producción artística, y me remito a ellos para hacer y escribir (algo) sobre la *performance* realizada en el Taller 1.

Primer acontecimiento. En el año 2013 asistí a un seminario de *performance* que duró tres días⁶. Para el último encuentro, cada participante tenía que hacer una *performance*. La mía consistió en trasladarme caminando con

tersburgo, Moscú y Nizhny Novgorod. El objetivo fue fusionar la teoría política, el arte y el activismo. Recuperado el 2021, 1 de marzo de <https://chtodelat.org/> [traducción propia]. El tratado político de Lenin fue escrito entre finales de 1901 y principios de 1902, y la novela de Chernyshevski, revolucionario y filósofo socialista ruso, fue publicada por primera vez en 1863.

5 Ver <http://caballonegroeditora.com.ar/producto-ampliado.asp?menu=9&idin=135>. Recuperado el 2021, 1 de marzo.

6 El seminario se denominaba *Más allá del cuerpo. Introducción a la performance y prácticas artísticas contemporáneas*; fue coordinado por la artista Marina Sarmiento y la historiadora de arte Lucía Savloff, y organizado por el Espacio Cultural MUMU (Museo de las Mujeres) en la ciudad de Córdoba.

4 El colectivo *Chto Delat* (¿Qué hacer?) fue fundado a principios de 2003 en San Petersburgo por un grupo de artistas, críticos, filósofos y escritores de San Pe-

una silla y una cartuchera llena de objetos al medio del salón, pararme sobre la silla de frente al grupo, abrir la cartuchera, darla vuelta y tirar todos los objetos al piso. Luego, invité al grupo a acercarse y elegir el objeto que quisiera para llevarlo consigo (como un *souvenir*). Mientras elegían, observé desde lo alto la escena. Cuando cada uno⁷ volvió a su lugar con el objeto elegido, agradecí, me bajé de la silla y volví a mi lugar. Algo del estallido que provocó la caída de los objetos y la forma de manipular la cartuchera aún repercute como una sucesión de acontecimientos comparables a los que se producen cuando cae un canto en el estanque⁸. Lo que yo quería hacer en el Taller 1 era repetir esa *performance*. Pero ¿cómo repetir ese estallido?, ¿qué cartuchera dar vuelta y qué objetos tirar?

Segundo acontecimiento. En el año 2015 asistí a otro espacio de formación artística⁹. Al momento de realizar mi presentación, la coordinadora comenta que el modo en que acomodaba, gesticulaba y manipulaba los objetos era toda una *performance*. Tomé sus palabras y reconocí esos modos como formas de movimiento que “se encuentran en el mismo gesto” (Deligny, 2015, p. 54), y que posibilitaron inventar una técnica de trabajo y pensamiento.

En el relato de estos acontecimientos resuena el concepto de *cuerpo vibrátil* propuesto

por Suely Rolnik (2006), al que la autora refiere como “esta segunda capacidad de nuestros órganos de los sentidos en su conjunto” que nos posibilita “[percibir] en nuestro cuerpo los signos que el mundo nos señala y a través de su expresión, los incorporamos a nuestros territorios existenciales” (p. 2); así podemos restablecer mapas de referencias compartidas de nuevos contornos vibrátiles; territorios como los que crean las ondas que provoca el canto al caer en el agua.

Tercer acontecimiento. Uno de los ejercicios realizados en las clases de Taller 1 consistió en acostarse sobre el piso con una tiza en cada mano y moverse sin despegar la tiza del suelo. El objetivo era dejar las marcas de nuestros movimientos y crear una especie de dibujo que, como dice Deligny (2015), no se sabe si se trata de un trazado o de un trazar: “La diferencia es considerable. Si se trata de un trazar no habría entonces ni una pizca de representado, que es lo que creo” (p. 152). Al finalizar el ejercicio comparto con el grupo, muy conmovida, que esa experiencia me recordó a los juegos realizados con tizas junto a un niño que asistía al centro terapéutico donde trabajé. Luego del relato, el profesor comentó que esa experiencia me pasó por el cuerpo, motivo de la conmoción.

Aquí, un nuevo mapa compuesto de tres acontecimientos vibrátiles: tirar, desplegar y trazar, más la historia mapeada sobre cómo titulé la *performance*, ¿Qué hacer? Mapa ensayo N° 1. Pienso que estos mapas son ese dispositivo que expresa y devela experiencias recorridas, que se emparenta, siguiendo a Deleuze (1996), a “los

7 Para el uso del lenguaje inclusivo recurro al uso de la letra e.

8 La idea está inspirada en el libro *Gramática de la fantasía. Introducción al arte de inventar historias* de Gianni Rodari, publicado en 1983.

9 El espacio se denominaba *Una naranja y un kiwi, espacios de inter-relación en torno a procesos de creación*; fue coordinado por la artista Verónica Meloni en el Museo Genaro Pérez en la ciudad de Córdoba.

caminos de los niños autistas, del modo que Deligny establece sus mapas, y los superpone con sus líneas habituales, sus líneas de inercia, sus bucles, sus arrepentimientos y retrocesos, todas sus singularidades” (p. 98). Cada realización de esta *performance* crea mapas que ponen de manifiesto el movimiento como su propio objeto, y es en la repetición de los movimientos donde acontece lo vibrátil.

SOY TODO LO QUE RECUERDO: TERRITORIOS

Ahora es el turno de contar las otras experiencias seleccionadas para (re)conocer unos desplazamientos por el terreno de lo familiar. Vuelvo al segundo acontecimiento. Con la técnica que inventé, preparo mi presentación final para ese espacio de formación. Esta consistió en extender sobre una mesa pliegos de diferentes papeles como papel vegetal (traslúcido), papeles araña de colores (anaranjado y celeste), y un rollo de papel glasé metalizado (dorado). A medida que desplegaba y entretejía los papeles, ubiqué e intercalé algunos objetos e imágenes elegidas de forma aleatoria. Una era la imagen impresa de la captura de pantalla de una escena de la serie *Mad Men*, en la que se ve a Don y a su hija Sally de niña. Otra, una fotografía tomada por mi papá donde se ve el paisaje de un campo sembrado (amarillo), parte del cielo (celeste) y, en el ángulo inferior derecho, un plano rojo que revela

ser el fragmento de una de las chatas (rojas) que tuvo mi papá. Parece una fotografía de los años setenta. Entre los objetos había un platito de madera viejo, comprado en la *feria del lixo carioca* en el 2014, que cargaba con un pequeño puñado de viruta del lápiz celeste de la caja de lápices *36 Farbstifte* que heredé de mi papá; un cuadro de 50 x 50 cm pintado con el lápiz celeste de la caja; un libro de Scalabrini Ortiz firmado con el nombre de mi papá; el cuento original de *Pinocchio* fotocopiado; y otros objetos que no recuerdo. Estos papeles, imágenes y objetos se encontraban dentro de una bolsa de papel blanco. Su despliegue constituyó un nuevo acontecimiento que titulé *Soy todo lo que recuerdo*¹⁰.

El papel vegetal lo utilizaba desde unos años antes; allí graficaba, erraba. Trazaba una especie de mapas conceptuales sobre los que registraba y anotaba datos de mis procesos de producción. Los superponía para que la transparencia revelara y velara información. Al uso de papeles traslúcidos lo había copiado de la artista Andrea Fernández, quien armaba mapas personales sobre las paredes con papel vegetal. (Re)conocí e hice propia una técnica de manipulación y despliegue en donde la bolsa, los objetos, los pliegos de papel, las fibras de colores y el lápiz mina se transformaron en las herramientas y materiales de trabajo. Una operación de montaje escénico que “no viene [dada] de antemano, sino que se genera de nuevo permanentemente” (Fischer-Lichte, 2011, p. 234).

¹⁰ *Soy todo lo que recuerdo* es el título de una canción de letra original del cantautor Gabo Ferro.

Recordar y montar esos recuerdos con objetos e imágenes mediados por los papeles, significó desplazarme entre unas experiencias artísticas y otras del orden de lo familiar. Implicó el (re)conocimiento de territorios¹¹ construidos de recuerdos y experiencias donde, de lo que se trata, es que haya materiales y movimientos para construirlos.

A TIERRA

Durante el 2015, y al mismo tiempo que asistía al espacio de formación en torno a procesos de creación coordinado por Verónica Meloni, se manifiesta un acontecimiento familiar. Nos informan que el cuerpo muerto de mi padre había perdido líquidos, y teníamos que decidir qué hacer con sus restos. Estos se encontraban en el panteón familiar junto con otros muertos de la familia (su madre, su padre y uno de sus nueve hermanos, el menor). Al mismo tiempo, se cumplían veinte años de su muerte. Teníamos distintas opciones: cambiar el cajón, pasar los restos a tierra, cremarlos. Y varias preguntas. ¿Es posible cremar un cuerpo muerto pasados tantos años? ¿Cuánto tiempo es muchos años ante un hecho de estas características? Decidimos pasarlos a tierra. Esta resultaba ser la “solución definitiva”, según nos dijeron, y la más práctica. Este tipo de situaciones con los cadáveres es algo

habitual del trabajo que se realiza en los cementerios, nada excepcional¹².

Los líquidos dejaron una marca, ya seca, sobre la piedra del panteón. Esa marca y el olor fueron los indicios de lo acontecido. ¿Cómo leerla e interpretarla? “Ese cuerpo pide tierra...”, expresó mi hermana en una conversación sobre los hechos. Los líquidos trazaron unas líneas que parecían seguir la fuerza de gravedad de la tierra. Un trazar que me remite a las líneas de errancia (como las líneas de las manos, las de los mapas de los niños autistas que trazó Deligny, o las de un curso de agua que busca el mar).

El traslado de los restos fue en procesión, del panteón a la tumba. Otro trazar. Quisimos acompañar esos restos de mi padre y enterrarlos. Una serie de acciones que resultaron ser un proceso comparable al trabajo de exhumación y entierro que relata Janody en relación a la muerte de su hermano, desde el agujero de la memoria en el que yacía. Este movimiento doble es interpretado, parafraseando a Herner (2009), como movimientos productivos que crean nuevos territorios, los cuales siempre deben ser “territorializados, ocupados, reconstruidos, habitados” (p. 170). En este sentido, agrego que al momento del entierro, tiramos al interior de la tumba un cigarrillo, unas piedras mágicas fabricadas con papel dorado y caracoles del mar, un rosario (de parte de mi mamá), flores y los primeros puñados de

11 Cabe aclarar que el concepto de *territorios* se entiende, siguiendo las ideas de Felix Guattari y Suely Rolnik (2013), como modos de organizarse de “los seres donde establecen delimitaciones y articulaciones con otros seres y flujos cósmicos” (p. 465).

12 El cementerio donde enterramos los restos de mi padre se encuentra en la localidad de Ucatcha, un pueblo ubicado en la región sur de la provincia de Córdoba que surge con la expansión ferroviaria a principios del siglo XX. La actividad principal es la agropecuaria, la que sostiene y da identidad. Es el lugar donde él nació y donde vivíamos al momento de su muerte.

tierra. Este conjunto de objetos y materiales no es más que un pequeño regalo para un muerto.

Otro dato. Mi padre murió al mediodía (cuando el sol encandila y raja la tierra), mientras trabajaba en la reconstrucción del pequeño puente de un camino público rural atravesado por un arroyo importante de la región. Cuando la obra estuvo terminada, colocaron un pilar con una placa que le daba al puente el nombre de mi padre. La historia es bastante más larga, pero en resumidas palabras aquí me encuentro ante un nuevo acontecimiento que leo en clave de territorios.

ESE GESTO MARAVILLOSO

Al día siguiente de enterrar a mi padre, de poner sus restos bajo tierra junto con sus regalos, decidimos ir a visitar el puente donde había fallecido. Era un domingo soleado y el color del cielo, celeste perfecto. Llegamos, estacionamos el auto, nos bajamos y cruzamos el puente caminando. Había un grupo de personas pescando, contemplamos el agua del arroyo a ambos lados del puente, escuchamos la corriente y recordamos que había una placa que nombraba el lugar. Días después de ocurridos estos acontecimientos, mi hermana comparte en una red social algunas fotografías que tomamos en esa visita al puente, junto con el siguiente escrito que describe lo que pasó al encontrar la placa que buscábamos:

Este puente lleva el nombre de mi papá, Jorge L. Tamagnini. La placa de bronce que había recordado ese nombre, alguien se la llevó hace ya mucho tiempo. Pero el musgo que se formó en el pequeño pilar de cemento donde antes estaba la placa, fue el material perfecto para que otro alguien volviera a marcar las letras del nombre de papá, volviera a nombrar el puente. Y en ese gesto maravilloso, en ese montaje perfecto, actualizar el pasado y romper la continuidad del presente.

Esas palabras formaron parte del conjunto de objetos, imágenes y textos que componían la *performance* y el mapa que llamé *Soy todo lo que recuerdo*.

PARECIDO A UN ARCHIVO

El tercer concepto desde el cual decidí escribir algo, como lo expreso al comienzo de este texto, fue la palabra *archivo*. Apareció entre las devoluciones que recibí luego de haber realizado la *performance* *¿Qué hacer? Mapa ensayo N° 1*. Los objetos que utilicé y el modo en que los manipulé y dispuse sobre los papeles desplegados en el piso provocaron intrigas, curiosidades y sorpresas entre el grupo de espectadores (compañeros y docente). También resultaron ser algo inasibles para ellos. ¿Cuál era el sentido de los objetos allí presentes?, ¿por qué esos y no otros?, ¿qué historias alojaban? Muchas de esas preguntas no obtuvieron respuesta ni otro indicio para abordarlas.

Archivo es una idea que en este momento me resulta incómoda, que no encaja y no es ami-

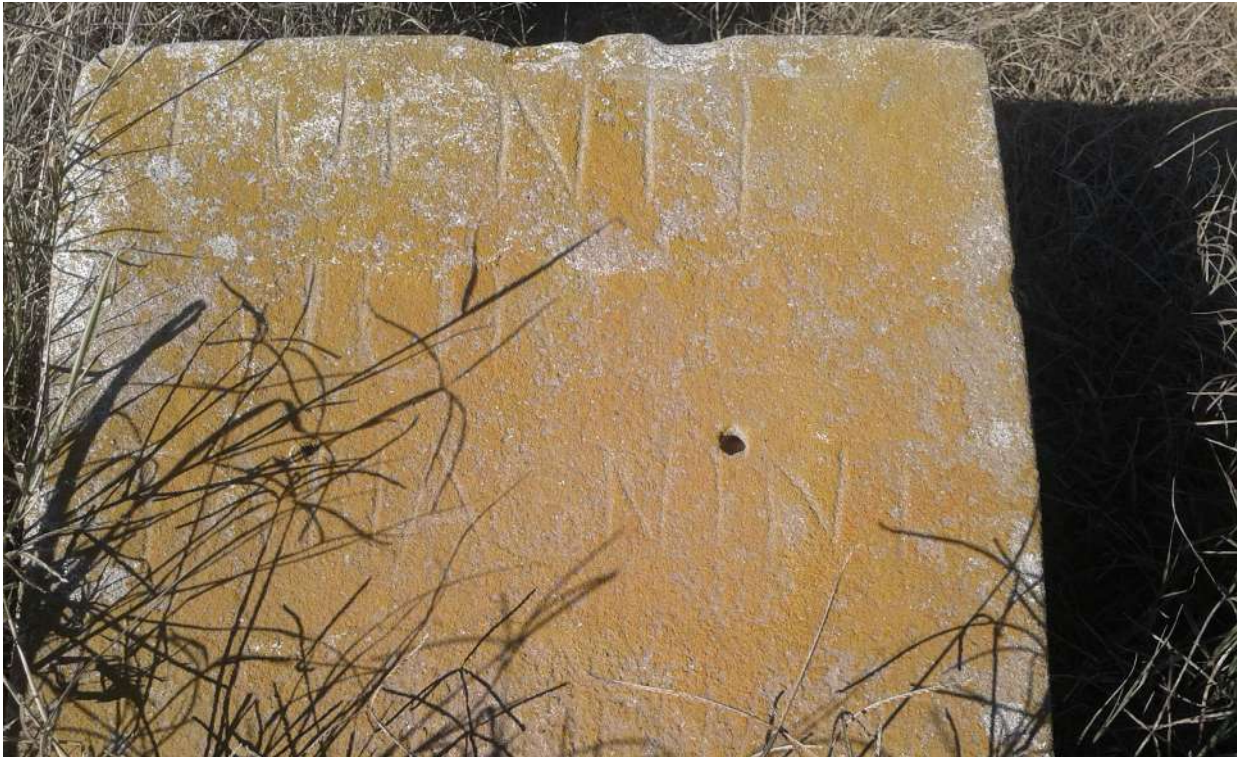


Imagen 1: Tamagnini, L. (2015). Detalle del pilar en puente *Ingeniero Tamagnini*. Camino público rural *La Chantada*. Departamento Juárez Celman, Córdoba, Argentina

gable; pero la uso porque no pude desprenderme de ella y algo tengo que hacer. Se me ocurre que puedo armar una lista con los objetos y materiales que utilicé en esa realización escénica.

-Pintura azul de 20 x 20 cm que pinté en el año 2006 cuando cursaba el último año de la Licenciatura en Pintura.

-Imagen impresa de la foto *performance Princesa (en Pequeños Portales)* que realicé en el 2016, y (re)exhibí en la muestra *Prácticas poéticas, políticas, domésticas* en el 2019.

-Banda de papel vegetal color lila del libro objeto *Princesa y Sirena* que realicé junto a Cuqui entre 2018 y 2019.

-Cadenita *Unicorn* que utilicé en las presentaciones del libro objeto en el 2019.

-Pestañas doradas que utilicé en la *performance Princesa (en Explosión de Piedras)* en el 2013.

-Lata pequeña donde guardé las pestañas, la cadenita y las piedras mágicas de la amistad creadas en el 2013.

-Acuarela sobre tela y estencil tramado con forma de hojitas ovaladas.

-Pelota bollo de papel vegetal y cintas adhesivas, similar a la utilizada en un juego en una clase de la Especialización en el 2019.

-Fotocopia y papel de golosina que me dieron dos compañeros de la Especialización, como parte de sus *performance*.

-Varilla de vidrio que me regaló otro compañero de la Especialización, producto de su

performance y que denominé *vara mágica de Princesa*.

-Fanzine *Manifiesto N° 1* del 2015, que realicé junto a Ana Sol Alderete y cuenta una breve historia sobre Casa 13.

-Palabras escritas CONCHUDA/LOBARROSA/MANIFIESTO A. ANDWANTER utilizadas en la *performance* que realicé para una charla sobre Casa 13 en el 2018.

-Resto de cerámico que en el 2013 me regaló una compañera del seminario *Más allá del cuerpo* junto con un breve escrito a mano que cuenta sobre la experiencia del seminario.

-*Stickers* con el nombre de *Freddy Mercury* escrito a mano que adquirí con la compra de un set de *stickers* de la banda *Queen*, en la feria del *Congreso de la Lengua* en el 2019.

-*Stickers* de mi versión *drag* de una monja, realizados por *Tarde Marika* en 2017.

-Cartel KONG, accesorio que formó parte de mi *drag*, *Tamaño Juliada KONG*, en el segundo aniversario de *Tarde Marika*, 2019.

-Fotocopia de las páginas 26 y 27 del libro *Lo arácnido* que evocan las experiencias de trabajo en el Centro Terapéutico *Lihue Vidas* entre marzo 2015 y abril de 2019.

-Paquete con piedras mágicas de las *performances* que regalé a los espectadores de la *performance ¿Qué hacer? Mapa ensayo N° 1*.

-Collar elaborado por mí más zoquetes con pimientos y puntilla.

-Cartel con las frases *CHTO DELAT?* de un lado, y *QUÉ HACER?* del otro.

-Cinco pliegos de papel vegetal para disponer sobre el piso y desplegar.

-Bolsa de papel con rayas verticales en blanco y negro, donde trasladé y guardé todos estos objetos y materiales.



Imagen 2: Tamagnini, J. (2019). *¿Qué hacer? Mapa ensayo N° 1 [performance]*. Sala Jorge Díaz, CePIA, Facultad de Artes, UNC. Córdoba, Argentina. Presentación en clase del *Taller 1*.

Esta lista se compone de elementos que remiten a los *souvenires*, a los objetos que quedan de recuerdo, a registros de cosas hechas, y a la presencia de cosas porque sí. La lista configura un punto de partida para comenzar a armar un posible archivo personal. Pero más que armar y pensar el proyecto de un archivo, pienso en tejer algo, imitando a la *aragne*, que organice de modo arácnido todos estos objetos, como así también los relatos narrados en los apartados anteriores.

Definitivamente, no considero que el proceso descrito sea un archivo. Los archivos se sistematizan con técnicas y métodos bastantes más precisos, se rigen por ciertas normas que se

modifican o adoptan según el objeto archivable. La lista es bastante distante de esas acciones. Sin embargo, siguiendo las reflexiones de Graciela Carnevale (2010) acerca de la configuración del archivo de *Tucumán Arde* a partir de las cosas que ella había guardado, pienso que armar y mostrar esta lista es un desafío que parte de la propia práctica artística y establece una relación con los otros desde el lugar de la duda, las preguntas, el intercambio y el diálogo. Es esta posibilidad de aproximación a otros la que vuelve más amigable la idea de pensar en clave de archivos, y ver esa lista como un objeto posiblemente archivable.

CONCLUSIONES ARÁCNIDAS

A modo de recapitulación, este escrito propone elaborar un entretejido entre la experiencia de la escritura y la de hacer la *performance*. Recupero, con la lectura de Janody (2017), lo complejo que resultan los procesos de escritura cuando nos encontramos ante la producción de diversos registros que se desplazan entre lo practicado y lo teorizado. Con este planteo, el artículo reúne un conjunto de experiencias propias, vinculadas unas al arte *performance* y otras al orden de los acontecimientos familiares, sucedidas entre los años 2013 y 2019. Son los conceptos de *mapas*, *territorios* y *archivos* los que permitieron entretejerlas de modo arácnido, tal como lo reflexiona Deligny (2015); un modo que ha sido y es orien-

tador para abordar tanto el proceso de realización de la *performance* como el de la escritura. Recupero, así, la figura de la *aragne* y su accionar para proceder.

La pregunta inicial ¿qué hacer?, la misma que da título a la *performance* que debía realizar en Taller 1, es uno de los primeros pequeños paracaídas que lanzo para comenzar a escribir y realizar estos dispositivos que denomino *mapas*. Acto seguido, son el recuerdo y el relato de tres acontecimientos artísticos producidos en el ámbito de la formación y práctica de la *performance*, los que despliegan nuevos mapas. A saber: dar vuelta una cartuchera y tirar diversos objetos al piso desde lo alto; desplegar papeles traslúcidos, de colores y otros objetos; por último, trazar con tiza, sobre el piso, los movimientos del cuerpo. Una sucesión de acontecimientos que pueden ser perceptibles desde la capacidad vibrátil del cuerpo, en términos de Rolnik (2006), y que, junto a la idea de *mapas*, crean nuevos territorios.

En cuanto a las experiencias familiares, fue el hecho de (re)ubicar bajo tierra los restos del cuerpo de mi padre muerto en el año 2015, ocurrido en simultaneidad con la realización de la *performance* donde despliego papeles –titulada *Soy todo lo que recuerdo*–, lo que permitió vislumbrar una serie de movimientos productores de nuevos territorios que siempre serán, como dice Herner (2009), reconstruidos y habitados.

La descripción extensa y detallada de los objetos y materiales que formaron parte de cada acontecimiento y realización escénica, en forma de lista o prosa, pretende dar cuenta de la confor-

mación de lo que decidí llamar *archivos*; una decisión incómoda. Pero este concepto, atravesado por la insignia de lo arácnido y en diálogo con el trabajo de Carnevale (2010) sobre el archivo de *Tucumán Arde*, se desplaza y crea otros territorios posibles para la configuración de nuevos y diversos archivos.

Los movimientos y desplazamientos producidos en las experiencias narradas pueden ser comprendidos desde la lectura que Deleuze (1996) hace sobre los mapas que Deligny establece en su trabajo con los niños autistas. El autor recupera la singularidad resultante de la superposición de los movimientos errantes y habituales que develan los mapas deligneos. Son dispositivos que expresan experiencias recorridas, tal como podríamos pensar el recorrido del panteón a la tumba o el despliegue y superposición de papeles entre los restos y *souvenirs* (archivables).

Sin más, el escrito es una invitación a reflexionar sobre los procesos de trabajo entre la *performance* artística y su escritura. El tejido que proviene de las experiencias que disparan la producción artística junto con las de la vida misma, me sorprende de manera inexplicable. Es un trazar inicial; un comienzo, molesto, incómodo y enojoso, donde no sé qué hacer. Pero, como por arte de magia y felicidad¹³, este comienzo hecho

con los materiales de la escritura, los objetos y papeles de librería habla y hace solo con gestos. Algo inimaginable, un mes o un instante antes, hice; algo que se muestra realizado y actualiza con cada despliegue, con cada *performance*.



¹³ Esta idea remite al capítulo "Magia y felicidad" en el libro *Profanaciones* de Giorgio Agamben, publicado en 2015.

Cómo citar este artículo:

Tamagnini, M. J. (2021). *¿Qué hacer? Mapa ensayo N° 1. Tejidos entre mapas, territorios y archivos. Artilugio Revista*, (7). Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ART/article/view/34547>

Referencias

- Agamben, G. (2005). *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Carnevale, G. (2010). Algunas Reflexiones Sobre El Archivo. *Esfera Pública*. Recuperado el 2021, 31 de mayo de <http://esferapublica.org/nfblog/tucuman-arde/>.
- Deleuze, G. (1996). *Clínica y crítica*. Barcelona: Anagrama.
- Deligny, F. (2015). *Lo arácnido. Y otros textos*. Buenos Aires: Cactus.
- Guattari, F. y Rolnik, S. (2013). *Micropolítica: Cartografías del deseo*. Buenos Aires: Tinta Limón. Recuperado el 2021, 31 de mayo de <https://tintalimon.com.ar/libro/micropol%C3%ADtica/>
- Herner, M. T. (2009). Territorio, desterritorialización y reterritorialización: un abordaje teórico desde la perspectiva de Deleuze y Guattari. *Revista Huellas*, 3, pp. 158-171. Recuperado el 2021, 31 de mayo de <http://www.biblioteca.unlpam.edu.ar/pubpdf/huellas/n13a06herner.pdf>.
- Fischer-Lichte, E. (2011). *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada.
- Janody, P. (2017). *Zona hermano. Una clínica del desplazamiento*. México: Me Cayó el Veinte.
- Rodari, G. (1983). *Gramática de la fantasía. Introducción al arte de inventar historias*. Buenos Aires: Ediciones Colihue.
- Rolnik, S. (2006). Geopolítica del chuleo. *Transversal texts*, 11. Recuperado el 2021, 31 de mayo de <https://transversal.at/transversal/1106/rolnik/es>.

Biografía

María Julia Tamagnini

AUTORA

Licenciada en Pintura. Actualmente cursa la Especialización en Estudios de Performances de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba. Trabaja como docente en la Escuela Superior de Bellas Artes Martín Santiago en la ciudad de Deán Funes, Córdoba. Integra el colectivo de arte y activismo drag Tarde Marika desde 2017. Participó de numerosas muestras colectivas. https://issuu.com/julia-tamagnini/docs/portfolio_artistico-julia_tamagnini



María Julia Tamagnini

CONTACTO:

julitatamagnini@gmail.com

Tras las huellas del territorio: Reflexiones sobre *Ferrovianos* y *Curapaligüe*, memorias del desierto

On the trails of the territory: Reflexions about *Ferrovianos* and *Curapaligüe*, *memorias del desierto*



María Constanza Curatitoli

Universidad Nacional de Córdoba

Córdoba, Argentina

m.c.curatitoli@mi.unc.edu.ar

 <https://orcid.org/0000-0001-5709-6590>

Recibido: 01/03/2021 - Aceptado con modificaciones: 31/05/2021



ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s2408462x/3msvkypt8>

Resumen

Los filmes cordobeses *Ferrovianos* (Rocha, 2011) y *Curapaligüe*, *memorias del desierto* (Schmucler, 2010) exploran, mediante diversos recursos audiovisuales, distintos modos de abordar las memorias de los sujetos y las prácticas que formaron parte de una determinada geografía. Evidenciando la amplitud de los márgenes físicos, se da lugar a fronteras trazadas por condiciones heterogéneas y dinámicas de los grupos que allí habitan. Cada geografía preserva memorias que pueden diluirse ante la amenaza del paso del tiempo y el olvido. El presente trabajo se pregunta por la memoria latente en los espacios, en tanto concepto identitario conformado no solo por sus delimitaciones geográficas sino por la suma de prácticas y acontecimientos que se dan lugar a fines de construir las memorias colectivas de los sujetos.

Palabras claves

Memorias, Territorio, Cine cordobés.

Artilugio, número 7, 2021 / Sección Reflexiones / ISSN 2408-462X (electrónico)

<https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ART>

Centro de Producción e Investigación en Artes, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba. Argentina.



Abstract

The Córdoba films *Ferrovianos* (Rocha, 2011) and *Curapaligüe, memorias del desierto* (Schmucler, 2010) explore, through various audiovisual resources, different ways of approaching the subjects memories and practices that had been part of a specific geography. By showing the width of physical boundaries we observe how frontiers arise, in this case laid out by the heterogeneous conditions and dynamics that belong to the groups that inhabit those spaces. Every and each geography preserve memories which may vanish with the passing of time and consequent forgetfulness. The present work inquires into the spaces latent memory, as an identity concept made up not only by its geographical boundaries, but also by the sum of practices and events that take place in order to build up subjects collective memories.

Key words

Memories, Territory, Cinema of Córdoba.

El presente trabajo¹ tiene su génesis en el equipo de investigación SECYT, UNC “Emergentes: Poéticas audiovisuales de/desde Córdoba (2010-2015). Segunda parte”, y continúa en el marco del proyecto “Travesías por la audiovisualidad de Córdoba: El espacio y los espacios-2010/2020”. Dentro de las tareas de investigación, se conforma una primera etapa de *identificación y relevamiento* a modo cartográfico de las producciones realizadas entre 2010 y 2015 en la provincia de Córdoba (tanto en lo atinente a producciones televisivas, como animadas y cinematográficas). Los resultados proporcionaron la base epistémica de una segunda etapa donde el interés pone el foco de acción en la construcción de tres problemas dentro del campo de las artes audiovisuales: a) la configuración de la imagen-comunidad que se establece a partir del despliegue de un audiovisual de producción y/o intervención social-comunitaria; b) la presencia de una imagen-región que imagina cinematográficamente lo cordobés en un intersticio que puede ligarse formal y temáticamente con el movimiento estético del Nuevo Cine Argentino; c) la imagen-experimental que, desde los márgenes, explora formas y procesos no solo a partir del diálogo con otras disciplinas artísticas

sino también desde las exploraciones formales de lo audiovisual (Asís Ferri y Curatitoli, 2018).

Establecida la distinción entre estas tipologías de imágenes audiovisuales, volvemos al corpus de obras sistematizadas en la *lista* (Siragusa *et al.*, 2018) para delimitar como objeto de estudio a los filmes *Ferrovianos*, de Verónica Rocha (2011) y *Curapaligüe, memorias del desierto*, de Sergio Schmucler (2010). Conforme a las temáticas abordadas por estos dos largometrajes, podemos realizar una lectura de ellos desde el aporte a una imagen-región sobre lo cordobés y su relación con los espacios. Las representaciones sobre ellos tejen, mediante distintas estrategias, formas particulares de abordar la memoria que guardan los territorios. En los modos del hacer-pensar-filmar se evidencian formas de visitar el pasado desde el testimonio, en ausencia de la imagen. Además, se presentan formas de repensar el pasado *desde* la imagen, con la certeza de la ausencia y la necesidad de corporeizarla. Ante un territorio que ya no existe se materializan reconstrucciones sonoras –mediante el testimonio– y visuales –mediante distintos materiales de archivo, imágenes documentales y/o animación–. Por otra parte, ante lo que en el territorio no se dice, irrumpe la imagen de ficción. En ambos filmes estas formas y mixturas confluyen bajo una lógica documentalista que persigue tanto un estatuto de veracidad como una fuerte instancia reflexiva sobre el devenir de sus territorios y memorias.

¿Qué memorias se preservan en cada geografía?, ¿bajo qué formas este cine puede recu-

1 Este trabajo expone reflexiones y avances parciales de las actuales investigaciones realizadas sobre representaciones de memorias en el cine de animación latinoamericano (Proyecto de Investigación: “El cuerpo de lo innombrable: La animación contemporánea en Latinoamérica como materialización expresiva para la representación de la memoria”, Beca doctoral, SECYT, UNC, Res. Rectoral 2019-1559); y sobre las representaciones de los espacios en el Nuevo Cine Cordobés (Proyecto de Investigación Consolidar, SECYT, UNC: “Travesías por la audiovisualidad de Córdoba: El espacio y los espacios-2010/2020” dirigido por Cristina Andrea Siragusa y codirigido por Alejandro Rodrigo González).

perarlas? Preguntarse por ello, es preguntarse por la memoria latente en los espacios, en tanto concepto identitario conformado no solo por sus circunstancias geográficas sino por la suma de prácticas y acontecimientos que tienen lugar y que derivan en la constitución de las memorias colectivas de los sujetos.

Reunir para la cámara sujetos-testigos como decisión de revelar geografías amenazadas por el olvido. Reconstruir la historia mediante la multiplicidad de fragmentos y memorias de sus sujetos habitantes. Reencontrarse y re-habitar el espacio. El trabajo pretende reflexionar sobre la memoria que deviene –y emerge– de los espacios junto a las posibilidades narrativas, poéticas, documentales y ensayísticas que brindan las mixturas de formas audiovisuales en los filmes objetos de estudio, en pos de una construcción audiovisual que aporte a la revalorización y resignificación de un territorio.

MÁS ALLÁ DEL DOCUMENTAL, MÁS ALLÁ DE LA FICCIÓN

Como referencia más cercana al contexto en que nacen estos filmes, podemos remitirnos a los estudios sobre cine documental realizados en nuestro país desde el momento en que surge, según la crítica y la academia, el movimiento del Nuevo Cine Argentino. Por otra parte, las discusiones sobre los alcances y características de este nuevo cine gestado en/desde Córdoba, encuentra

acalorados debates en torno a sus posibles márgenes y definiciones. Dentro de la cinematografía contemporánea nacional, Gustavo Aprea (2012) acuerda con Gonzalo Aguilar (2006) al encontrar como rasgos estilísticos compartidos dentro de un movimiento no homogéneo, un marcado desplazamiento de la ficción respecto al documental en torno a las reflexiones sobre el pasado, al tiempo que un debilitamiento entre las líneas que los delimitan; un quiebre de las convenciones genéricas hasta el momento aceptadas en pos de un nuevo tipo de realismo, sumado a una tendencia a la autorreflexividad (Aprea, 2012). En nuestra provincia, los debates plasmados en el *dossier* sobre Cine Cordobés de la revista *Cinéfilo* (2016)² buscan desandar las denominaciones homogeneizantes, para instaurar una discusión crítica que no había logrado articularse por completo en el compilado de ensayos *Diorama* (2013). En este último, Cozza (2013) entiende que un grupo importante de filmes documentales cordobeses (entre los que ubica a *Ferrovianos* y *Curapaligüe...*) presentó similares falencias a las que transitaban sus pares argentinos: límites poco claros respecto a lo cinematográfico y lo televisivo (en relación con los modelos de producción vigentes para Televisión Pública, Canal Encuentro y TDA), con múltiples recursos para sus representaciones que intentan sortear un clasicismo narrativo, estético y formal.

2 Sonzini, R. (2016). Tras la pista del cine de indagación. *Cinéfilo*, 7(22). Córdoba: Editorial Los Ríos.

Ahora bien, ¿de qué herramientas se valen Verónica Rocha y Sergio Schmucler para la construcción del universo discursivo de sus películas? ¿Qué representaciones y operaciones entran en juego en ellas, para abordar los territorios y hablar de/desde Córdoba? Luego de una lectura de los filmes desde su dimensión formal, podemos destacar en *Ferrovianos* y *Curapaligüe*, memorias del desierto la presencia de dos rasgos que aporta Raul Beceyro (2008) para la identificación del estilo documental: la cámara excéntrica y el montaje discontinuo. Sin embargo, las características inversas que Beceyro le atribuye al cine de ficción (empalme en movimiento y montaje paralelo) también son observables en dichos filmes; y es que tal condición –aparentemente contradictoria– responde a la multiplicidad de modalidades de representación estilísticas presentes que se mezclan y conjugan para llevar adelante un proceso de reconstrucción de los acontecimientos y sus espacios, como procedimiento necesario para interpretar un todo desde la fractura que supone la singularidad de los sujetos que la habitan. Esta mixtura entre modalidades de representación con registros documentales y ficcionales, se corresponde no solo a un acento estético o narrativo: constituye, en términos de Rafael Filippelli (2005) –cuando refiere a los “efectos sensoriomotrices” presentes en las *Historie(s) du cinema de Jean-Luc Godard*– “una forma de pensamiento” (p. 67).

Resulta interesante entonces, no atravesar la lectura de los filmes desde la lógica de pensamiento binario documental/ficción, sino más

bien entender estos ejercicios de reconstrucción y memoria como *ensayo*. Al respecto, Gustavo Provitina (2014) define la acción de ensayar como

interpretar los elementos que la observación, la memoria y la experiencia someten al examen de la conciencia crítica. Ensayar es reconocer, ordenar, admitir, pronunciar esa segunda verdad, esa rebaba de la realidad, ese ‘código segundo’ entrevisto por Roland Barthes en *Crítica y verdad*, que traza ‘volúmenes de sentido’, fundando ambigüedades, es decir, proyectando nuevas molduras sobre la superficie fértil de la materia indagada (p. 28).

Una mirada que se asume en la fractura y se reconoce en la ausencia, forma parte de un modo de hacer y un modo de ver en estas obras. El estatuto de verdad se reafirma en tanto revaloriza un caudal de experiencias singulares que conforman la identidad de un grupo. De este modo, los elementos formales y rasgos narrativos que conforman los filmes (documentos escritos, materiales fílmicos de archivo, testimonios, fotografías, dramatizaciones ficcionales, animaciones) se disponen en la puesta en escena para llevar a cabo un ejercicio de conciencia histórica, una lectura que nos aparta de un *continuum* lineal para que, por el contrario, establezcamos un vínculo dialógico con el pasado histórico (Provitina, 2014). El enfoque se traslada a lo verosímil y a la construcción del ideario colectivo sobre un pasado en base a la suma de las memorias individuales. Esta conciencia histórica está relacionada a una forma de pensamiento posmoderno de la historia, en donde se intenta romper con la concepción de un sentido único, lineal y progresivo,

bajo un enfoque calibrado desde los espacios de poder. Si la historia hasta la modernidad fue escrita por quienes ganan, en la posmodernidad emergen las memorias de quienes perdieron, no como una forma de establecer una verdad, sino como un intento desesperado por mitigar el horror y el dolor. En términos de José Pablo Feinmann, “El posmodernismo vino a instalar la riqueza de lo múltiple (...) pero esta sociedad de lo múltiple nos ahoga con lo múltiple. Tenemos miles de hechos, pero no sabemos cuál es la verdad” (Feinmann en Provitina, 2014, p. 33).

Los filmes abordados parten de la noción de *recuperación de memorias* de un espacio geográfico (la ciudad de Cruz del Eje en *Ferrovianos*, el pueblo Curapaligüe en su filme homónimo). Sin embargo, la dimensión territorial adquiere más aristas que las delimitaciones cartográficas, en tanto esta reconstrucción que se basa en múltiples subjetividades rescata el particular modo de ser de una comunidad, conforme a las prácticas comunes, vivencias y experiencias. De cada filme emerge un nuevo modo de apropiación de los espacios fruto de la conjunción de esas experiencias y los distintos tipos de imágenes por las cuales son representadas. El ejercicio de memoria colectiva que ofrece cada película permite una (re)lectura más rica y compleja, tanto para los miembros de su comunidad (sujetos testigos y protagonistas), como para los de afuera (sujetos espectadores).

En *Ferrovianos*, Rocha se dirige a un espacio que no recuerda pero existe, aunque haya mutado; en *Curapaligüe, memorias del desierto*

Schmucler visita un espacio en ruinas, e invita a sus protagonistas a volver y corporeizarlo mediante el recuerdo. Las distintas modalidades de aproximación a los espacios en cada filme pueden ser abordadas desde la noción que plantea Rita Segato (2008) de *territorio*. Al respecto, la autora expone que

Si el territorio es espacio marcado con los emblemas identificadores de su ocupación por un grupo particular, que a su vez inscribe, con sus características, la identidad de ese grupo que lo considera propio y lo transita libremente, en el mundo de hoy sería posible decir que hay un nuevo proceso en curso en lo que respecta a la territorialidad, entendida como experiencia particular, histórica y culturalmente definida del territorio. Grupos que se comportan como patrias secundarias en sus formas de organización apelan a la lealtad y a la exhibición ritualizada de fórmulas que expresan esa lealtad, y se expanden creando franjas de identidad común y apropiación territorial (p. 44).

Tanto Rocha como Schmucler pueden, desde su aquí y ahora, abordar un pasado histórico y resignificarlo mediante una mirada de múltiples imágenes. Una distancia adecuada que permite “tanto quebrar el silencio traumático de una no-palabra cómplice del olvido como salvarse de la repetición maniaco-obsesiva del recuerdo” (Richard en Amado, 2009, p. 141).

EN BUSCA DE UNA IMAGEN: EL FILME FERROVIARIOS

En *Ferrovianos* (2011) Verónica Rocha realiza un recorrido por Cruz del Eje, su ciudad natal, en busca de un recuerdo en ella difuso sobre las implicancias simbólicas y productivas que tuvo la actividad ferroviaria en el territorio desde la década de los cincuenta hasta su debacle en los ochenta y final desaparición durante la década de los noventa. Verónica Rocha vive en la ciudad de Córdoba, en un vagón de tren. En ese confín de lo privado que actúa como marco visible en la imagen (lo que habita en su presente puertas adentro) surge la pregunta disparadora y el interrogante acerca de un origen que debe revelar. Partiendo de esa pregunta en la intimidad se inicia la acción del viaje como un modo de retorno al pasado.

Sobre el comienzo del filme una voz en *off* relata ciertas características que podríamos pensarlas comunes tanto para Cruz del Eje como para cualquier otra ciudad del país: una calle San Martín, una plaza, un banco, una municipalidad, una estación de tren. Sin embargo, comienza una búsqueda por la singularidad: construcciones de ingeniería, festividades y personalidades destacadas que de allí surgieron. En tono humorístico y anecdótico, se destaca una particularidad: la reconocida frase presente en la jerga popular “menos Honda que Cruz del Eje”³. Así, con ese

posible error ortográfico, se devela una promesa frustrada de revalorización de una región en crisis por la desindustrialización y el neoliberalismo. Casi de un modo poético, Verónica Rocha entiende que su mundo privado, dentro de un vagón de tren, guarda una estrecha relación con una memoria de su territorio natal amenazada por el olvido; no recuerda ni tiene imágenes de los trenes. El viaje personal, y con ello el recorrido de todo el filme, se dispone a encontrar esas imágenes para darle cuerpo a una ausencia.

Teniendo en cuenta que el elemento disparador es el hecho de no poder recordar, esta búsqueda que podría pensarse como autorreferencial curiosamente traslada y corre el eje del *yo realizador(a)*. Se mixtura la búsqueda en primera persona (Verónica recorre su casa de la infancia, camina las calles y clubes) con una narración que remite a los acontecimientos a lo largo del tiempo desde una tercera persona. Un narrador en *off* nos adentra en la problemática, instala casi a modo didáctico consideraciones históricas relativas a Cruz del Eje y relata las emociones e inquietudes que transita Verónica. Los elementos constitutivos del documental clásico y de tipo expositivo se evidencian⁴, al tiempo que se fusionan

Eduardo César Angeloz, prometió la radicación de la fábrica de motos japonesa Honda en la ciudad de Cruz del Eje. Pese al anuncio y celebración, la inversión nunca fue concretada y los habitantes cruzdelejeños cargaron a modo de “humor negro” con dicho mote.

⁴ Didascalías, mapas, material gráfico de archivo, voz en *off*, son algunos de los elementos presentes a lo largo del filme. Llama la atención, en el grueso de entrevistados, la presencia visible de los micrófonos corbateros para el registro de los testimonios. El artificio técnico que da lugar al registro es develado, y coexiste en un mismo texto fílmico con secuencias ficcionalizadas, de puesta en escena deliberada. Entre esos extremos habita el discurso y se valida el acuerdo de verosimilitud.

³ Dicha anécdota refiere a la promesa incumplida de reparación histórica post-dictadura, cuando el por entonces gobernador radical de la provincia de Córdoba,

con imágenes asociadas a un tipo de registro ficcional: reconstrucciones ficcionalizadas de la niñez de Verónica y escenas animadas sobre la historia del poeta Simónides. Sin embargo, el carácter de lo verosímil nunca se pone en duda.

Adquieren especial relevancia dentro del filme, los testimonios a sujetos protagonistas de la época dorada de los talleres ferroviarios de Cruz del Eje. El relato y la interacción entre las personas entrevistadas se da en completa armonía y con un tono más bien nostálgico, teniendo en cuenta que la mirada y revisión de los acontecimientos se aborda desde la voz del pueblo trabajador. Desde la puesta en escena, ese discurso está latente en la ubicación de quienes hablan: los hombres trabajadores están en las vías, entre los vagones, mientras que casi todas las mujeres están en el hogar. Dentro del grupo social, se muestra una horizontalidad de clase (incluso un jefe relata que renunció a su cargo cuando fue obligado a despedir empleados): el relato es de los obreros, no hay patrón. Sin embargo, no deja de desprenderse de ello la estructura de poder patriarcal: los hombres trabajadores relatan los acontecimientos principales, motores del devenir de los hechos con cierto rigor histórico; las mujeres se posicionan fuera de esa temporalidad y en sus relatos prima la emoción (los paseos por la estación, los cortejos, los vestuarios para la ocasión) antes que la acción. Esta reconstrucción, por supuesto, da cuenta de un clima de época: los hombres se ubican como protagonistas, como quienes pusieron el cuerpo y el trabajo para la maquinaria productiva y el

desarrollo. Las mujeres son testigos y partenaires en ese proceso, quienes cumplieron la función de “crecimiento social” de la ciudad y la idea de familia. Mediante estas entrevistas solamente una mujer, desde una distancia adecuada⁵ del aquí y ahora, realiza una lectura analítica de los procesos sociales, políticos y económicos que se atravesaron a lo largo de los años en la región y que tienen su réplica en otros procesos similares en América Latina.

Ferrovianos invita a pensar el linaje de los grupos como un entramado que se teje con su presencia y sus prácticas compartidas en un determinado espacio. La marca constitutiva del lazo es la multiplicidad de perspectivas y miradas que lo componen e intentan reconstruir y resguardar de la amenaza del olvido. En esa carrera ante el tiempo, toda forma de representación persigue un fin de unidad. Esa es quizás, la forma en la que ha sido posible rescatar las memorias afe-rradas a un territorio.

“JAMÁS SERÁS OLVIDO, AUNQUE TE FALTEN HABITANTES”

La última frase del filme de Sergio Schmucler (2010), puede resumir la noción de *territorio* planteada por Segato (2008) cuando pre-

5 Gustavo Aprea (2012) advierte la necesidad de atender ciertas especificidades en los testimonios audiovisuales. En torno a la veracidad y validez de la experiencia de los sujetos enunciadore, entiende la importancia de mantener una justa tensión entre la *tensión emotiva* que trae al presente los acontecimientos evocados, y un *distanciamiento reflexivo* que busca interpretar lo sucedido.

sume que “en tiempos como los actuales, esta movilidad de los escenarios de la comunidad se vuelve crucial para entender lo que aquí intento caracterizar como un nuevo paradigma territorial o nueva forma de territorialidad en curso” (p. 45).

Curapaligüe es un pueblo cordobés que, al igual que tantos otros, fue paulatinamente arrasado por el tren del progreso. Sergio Schmucler revisita los vestigios del pasado en busca de testimonios de sus protagonistas que puedan dar cuerpo al (no) espacio presente. Un relato plagado de información sobre lo que fue y lo que hubo, dialoga con grandes planos generales de un espacio casi desértico en la pampa cordobesa, donde aparentemente no acontece nada. Entre esos márgenes se ubica y constituye el territorio; o más bien, las memorias que quedan de él y pueden dar cuenta de su existencia.

Más que construir una verdad, el filme busca mantener el recuerdo como ejercicio continuo para salvaguardar el territorio del olvido. La construcción adquiere un tono nostálgico en base a la suma de relatos plagados de experiencias y emociones, algunas más precisas, otras más lejanas. Desde el intento de una rigurosa reconstrucción de los espacios mediante un croquis en papel con regla y marcador, hasta la licencia poética de rescatar detalles y climas mediante relatos de cuentos de ficción⁶, el filme se encarga de construir desde adentro, revalorizando las palabras y las emociones de sus protagonistas sin cuestionar su validez. En este sentido,

Didi-Huberman (2015) entiende que la legibilidad de un acontecimiento histórico depende de la mirada que se dirige a las singularidades que lo atraviesan, y destaca a Benjamin cuando plantea que

la imagen verdadera del pasado es una imagen que amenaza con desaparecer con todo presente que no se reconozca aludido en ella (...). Articular históricamente el pasado no significa conocerlo ‘tal como verdaderamente fue’, sino apoderarse de un recuerdo tal como éste re-lumbra en un instante de peligro (p. 20).

En *Curapaligüe, memorias del desierto* Schmucler se encuentra en un lugar desolado, donde toda imagen está desprovista de huellas. Es necesario reconstruir audiovisualmente mediante el testimonio, el archivo y la animación para intentar comprender lo que ocurrió. Sus protagonistas están dispersos; es Schmucler quien va tras los rastros y, gracias al ejercicio cinematográfico, encuentra el pretexto para el retorno y el reencuentro. La presencia de la cámara resulta la excusa para alimentar la utopía de refundar el pueblo. Sobre esta relación, Butler (2010) refiere a la noción de *marco* como aquello que, aunque abstracto pero siempre presente, media entre fotógrafo/fotografiado, orquestando dicha relación y determinando un modo de ver los acontecimientos. No refiere a una condición meramente material de encuadre, sino a las operaciones intelectuales que establecen lo que va a ser percibido como existente. En esa relación de búsqueda-encuentro entre el realizador-entrevistado (relación mediada por la cámara), es innegable

6 Las secuencias animadas ilustran los cuentos “El baile” y “La mudanza” de Ricardo J. Martinelli.

que el testimonio y las imágenes que de allí se desprenden tienden más a mostrar que a ocultar. La expectativa manifiesta del director de reunir al menos una docena de personas para materializar el filme se supera ampliamente cuando, ante la convocatoria, más de doscientas personas se presentan bajo una necesidad de reunirse y encontrarse.

El tono nostálgico que inunda todo el filme toma un momento de denuncia (que remite al cine militante de Pino Solanas) cuando, sobre una placa negra, se sucede el listado de gobernadores electos y de facto que tuvo la provincia de Córdoba desde 1910 (año de fundación de Curapaligüe) hasta 1980 (año de la desaparición del pueblo) mientras la voz en *off* revela que Curapaligüe nunca pudo tener agua, energía eléctrica, centros de salud, ni cementerio. Ante el olvido y la inacción, el desarraigo fue inevitable.

En la escena final del filme, los ex-habitantes retornan al espacio físico, rememorando experiencias y celebrando el encuentro. En ese reencuentro se revalida la pertenencia al territorio. En términos de Segato (2008):

Podría decirse que las personas llevan los marcadores territoriales a cuestas y que se trata de territorios extensibles, que crecen a medida que sus respectivas adhesiones se expanden. Gradualmente, un pueblo parecería no ser más definido como el conjunto de los habitantes de un territorio geográficamente delimitado, sino como grupo que porta la heráldica de una lealtad común y, con esto, instituye un territorio en el espacio que ocupa (p. 44).

La idea de progreso se percibe en ambos filmes como la esperanza de un futuro mejor y un norte al que inevitablemente había que dirigirse. Ese progreso actúa para algunas comunidades como antagonista, al destruir un sistema socioproductivo y con ello un terreno simbólico erigido a partir de las prácticas y lazos entre sus miembros. Sin embargo, tal lectura puede darse en tanto ha transcurrido cierta temporalidad entre el acontecimiento y la reflexión. La noción de *progreso* ya se cuestiona en tiempo pasado, desde un presente que sitúa a sus sujetos en las antípodas de lo que prometía ser.

Como relata en *off* un pasaje de *Curapaligüe, memorias del desierto*:

Ningún pueblo muere de muerte natural. Finalmente, la vieja serpiente se mordió la cola. El sueño que hizo nacer Curapaligüe, también lo mató. En nombre del progreso se exterminó a los Ranqueles y se taló en forma indiscriminada. En su nombre se pusieron vías férreas, y en su nombre se quitaron. En su nombre se abrieron escuelas, y también se cerraron. Se incentivó la vida rural, y después se la desmanteló (Schmucler, 2010, 39 min. 20 seg.).

MÚLTIPLES MEMORIAS, MÚLTIPLES IMÁGENES

Como una primera aproximación luego de la lectura de los filmes y conforme a la pregunta inicial que aborda la noción territorial en relación a las poéticas particulares de estas dos películas del Nuevo Cine Cordobés, podemos comenzar a distinguir distintos tipos de imágenes que, en

su conjunción, permiten pensar en un particular modo de hacer, pensar y filmar. Este conjunto poroso y permeable (pensando en la mixtura que se establece entre sus tipos de imágenes) construye en su praxis un modo de pensamiento y refleja las singularidades de cada uno de sus elementos, junto a la riqueza que adquiere su yuxtaposición. Así como se (re)construye el territorio, con las mismas singularidades y heterogeneidades se construye un tipo de cine ensayístico-documental.

Ahora bien, ¿qué tipo de imágenes se encuentran en estos filmes? En primer lugar, se distinguen las *imágenes documentales*, a modo de acción en vivo con el fin de situarnos en tiempo presente. Aquí podemos situar a los grandes planos que nos ubican en un espacio físico; planos detalles de espacios y objetos particulares que muestran el paso del tiempo; y principalmente planos medios que ponderan al sujeto entrevistado recuperando el pasado desde la palabra y su función testimonial, desde un “yo” que recuerda, tanto en primera persona como en calidad de testigo. Las imágenes documentales del aquí y ahora registran lo desértico, tejiendo mediante el montaje un ejercicio ensayístico sobre ellas.

Se distinguen, por otra parte, distintas *imágenes de archivo: gráfico, audiovisual-cinematográfico, o periodístico*. La presencia de infografías, generalmente a modo introductorio en los relatos, cumplen una función demostrativa, pedagógica y didáctica. Estos documentos aportan cierto rigor y carácter de “veracidad” a los acontecimientos del pasado y ponen de manifiesto qué tipo de historia se intenta rescatar

desde los archivos oficiales, respecto a los personales, íntimos y familiares. Revisitados desde el presente resultan un interesante punto de reflexión, ya que develan como cuestionable tanto lo que se muestra como lo que se omite. Estas imágenes adquieren especial relevancia cuando, mediante operaciones de montaje, pueden ser cotejadas, apoyadas o contrapuestas con otro tipo de relatos. En líneas generales, dentro de estos filmes las diversas imágenes de archivo aportan cierta impronta formal, tanto desde su sonoridad como desde su dimensión visual.

Hasta aquí las tipologías de imágenes responden a los registros y estilos clásicos de documental los cuales se mixturan, en estas obras, con construcciones a partir de *imágenes ficcionalizadas* (acción en vivo, pero recreada). Podemos presumir que en estas obras se ficcionaliza aquello que no se puede recordar de otro modo, dialogando con el testimonio para construir un vínculo sin que por ello se ponga en riesgo cualquier rasgo de verosimilitud. La conciencia de ficcionalización parece permitir la revisión de un pasado histórico desde los rastros y despojos de un presente.

Respecto a la idea de abordar lo aberrante e imposible, adquiere vital importancia la articulación de *imágenes animadas* como una operación de producción de sentido para la recuperación de memorias. Lo animado se asocia a lo lejano, a lo que no se puede abordar o aproximar mediante ningún otro vínculo: ni con materiales de archivo, testimonios, ni revisitando y filmando espacios. La animación se hace presente como

una forma de acercar aquello distante que de igual modo ha dejado huellas en el territorio. Aquello que se rememora, pero se encuentra más amenazado por el olvido, puede recuperarse y tomar cuerpo mediante la imagen animada. A través de este lenguaje, el recuerdo impregnado de detalle y poesía encuentra sus posibilidades de materialización visual y sonora. Ante el vacío y el silencio de las imágenes del presente, tan inertes y desérticas, la reconstrucción mediante la animación permite rescatar pequeños gestos y homenajear cada uno de los detalles que constituyen la emoción del recuerdo.

Podemos conjeturar entonces que estas superposiciones de las distintas tipologías de imágenes no solo refieren a una experiencia estética y artística que caracteriza al movimiento de Nuevo Cine Cordobés –de hecho, tal definición nos puede acercar a una peligrosa homogeneización sobre su cinematografía–; más bien se trataría de una carencia de imágenes audiovisuales de lo que ha ocurrido en/con algunos espacios de Córdoba que intenta recuperarse mediante todas estas operaciones. De la forma que en estos filmes se habla de/desde Córdoba deviene la idea de *territorio*. Desde allí se desprende este ejercicio de pensamiento y se materializa una imagen-región. Partiendo de la conciencia de que el acto colectivo de memoria, desde sus singularidades es preexistente, el ejercicio cinematográfico como acontecimiento posibilita dotar a las imágenes de sus

sujetos de un nuevo estatus de historia (Butler, 2010) desde una temporalidad particular. Una historia no enfocada a la verdad, sino a lo verosímil, rescatando y revalorizando los pequeños relatos de quienes la han escrito.



Cómo citar este artículo:

Curatitoli, M. C. (2021). Tras las huellas del territorio: Reflexiones sobre *Ferrovianos* y *Curapaligüe*, memorias del desierto. *Artilugio Revista*, (7). Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ART/article/view/34548>

Referencias

- Aguilar, G. (2006). *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor.
- Asís Ferri, P. y Curatitoli, M. (2018). *Filmar sobre todo: paisajes y personajes en la filmografía de Rosendo Ruiz*. VI Congreso Internacional AsAECA: Intensidades políticas en el cine y los estudios audiovisuales latinoamericanos. Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. Recuperado el 2021, 26 de junio de <http://asaeca.org/wp-content/uploads/2018/08/Libro-de-actas-AsAECA-2018-2.pdf>.
- Amado, A. (2009). *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*. Buenos Aires: Colihue.
- Apra, G. (Comp.) (2012). *Filmar la memoria: los documentales audiovisuales y la reconstrucción del pasado*. Buenos Aires: Ed. Los Polvorines-Universidad Nacional de General Sarmiento.
- Beceyro, R. (2008). El Documental Hoy. *Cuadernos De Cine Documental*, (2), pp. 54-63. Recuperado el 2021, 26 de junio de <https://doi.org/10.14409/ccd.v1i2.3971>.
- Butler, J. (2010). *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. Buenos Aires: Paidós.
- Cozza, A. (Comp.) (2013). *Diorama. Ensayos sobre cine contemporáneo de Córdoba*. Córdoba: Caballo Negro Editora.
- Didi-Huberman, G. (2015). *Remontajes del tiempo padecido. El ojo de la historia*, 2. Buenos Aires: Biblos y Universidad del Cine.

- Filippelli, R. (2005). El montaje de la historia. En D. Oubiña (Comp.) *Jean-Luc Godard: el pensamiento del cine. Cuatro miradas sobre Histoire(s) du cinéma* (pp. 63-77). Buenos Aires: Paidós.
- Provitina, G. (2014). *El cine-ensayo: la mirada que piensa*. Buenos Aires: La Marca.
- Segato, R. (2008). La faccionalización de la república y el paisaje religioso como índice de una nueva territorialidad. En A. Alonso (Comp.), *América Latina y el Caribe. Territorios religiosos y desafíos para el diálogo* (pp. 41-81). Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales.
- Siragusa, C. et al. (2018). Emerger de/desde Córdoba (2010-2015): una lista que provoca vértigo. *Toma Uno*, (6), pp. 163-170. Recuperado el 2021, 26 de junio de <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/article/view/20904>.
- Sonzini, R. (2016). Tras la pista del cine de indagación. *Cinéfilo*, 7(22). Córdoba: Editorial Los Ríos.

Filmografía

- Rocha, V. (Dir.) (2011). *Ferrovianos* [largometraje]. Argentina: La Pecera Productora Audiovisual.
- Schmucler, S. (Dir.) (2010). *Curapaligüe, memorias del desierto* [largometraje]. Argentina: INCAA.

Biografía

María Constanza Curatitoli

AUTORA

Lic. en Cine y TV; Doctoranda en Artes (FA, UNC); Becaria Doctoral SECyT, UNC; Prof. Asistente en la Cátedra “Cine Animación con elementos de Diseño Gráfico” con carga anexa en la materia “Elementos de Gráfica y Animación” (FA, UNC). Integrante del equipo de investigación Travesías por la audiovisualidad de Córdoba: El espacio y los espacios (2010-2020) SECyT, UNC. Adscripta a la Cátedra “Arte y Modernidad” (Dpto. de Cine y TV, FA, UNC). Productora del Festival Internacional de Animación de Córdoba ANIMA y Foro Académico Internacional de Animación de Córdoba (FAIA).



María Constanza Curatitoli

CONTACTO:

m.c.curatitoli@mi.unc.edu.ar

La meseta como paisaje. Emancipación sensible del territorio norpatagónico en la obra de Julieta Sacchi

The plateau as landscape. Sensitive emancipation of the North Patagonian territory in Julieta Sacchi's artwork



Gustavo Javier Cabrera

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Tecnológicas (CONICET) /
Universidad Nacional de Río Negro. Escuela de Arquitectura, Arte y Diseño.
Río Negro, Argentina

gjcabrera@unrn.edu.ar

 <https://orcid.org/0000-0001-5721-2387>

Recibido: 01/03/2021 - Aceptado: 23/06/2021



ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s2408462x/o09j5yp1z>

Resumen

El objetivo del presente trabajo es analizar los alcances del concepto *paisaje* aplicado al territorio de la meseta norpatagónica, a partir de la obra de la artista neuquina Julieta Sacchi conocida como *Museo meseta* (2010, 2015). Se trata de dos experiencias de sitio específico realizadas en una zona próxima a Balsa Las Perlas, una localidad ubicada en el límite de la urbanización, en la costa del río Limay, próxima a un centro densamente poblado como es la ciudad de Neuquén.

En primer término, propongo examinar el concepto de *artealización* propuesto por Roger (2014) para dar cuenta de los procesos artísticos que

Palabras claves

Paisaje, Arte contemporánea, Sitio específico, Escenas locales, Artealización.



sustentan la construcción del paisaje, buscando poner en tensión este abordaje –anclado en la estética europea– con las experiencias de Julieta Sacchi. En una segunda instancia, propongo observar el paisaje de la meseta norpatagónica desde su singularidad, atendiendo a los orígenes de un imaginario signado por una historia de despojo territorial, visible en los registros fotográficos de las campañas bélicas decimonónicas. Este ejercicio conceptual habilita la reflexión en torno a la dimensión decolonial de las propuestas de Sacchi, en tanto permite reimaginar el paisaje norpatagónico desde una perspectiva emancipada.

Abstract

The aim of this work is to analyze the scope of the concept of landscape as applied to the North Patagonian plateau territory, by considering artist Julieta Sacchi's work of art called Museo meseta ('Plateau Museum') (2010, 2015). Sacchi's site specific artistic experience took place in the outskirts of Balsa Las Perlas, a small village located on the margins of Limay river, near the densely inhabited city of Neuquén.

Firstly, I seek to examine the concept of artealisation, proposed by Roger (2014), to provide an account of the artistic processes that support the construction of the landscape so as to critically relate such approach, anchored in the European aesthetics, to Julieta Sacchi's experiences. Secondly, I intend to observe the North Patagonian plateau landscape from its singularity, considering the origins of an imaginary which is marked with years of territorial displacement, as seen in the photographic records of the 19th Century war campaigns. The decolonizing dimension present in Sacchi's proposals can be brought to the foreground by means of this conceptual exercise, which results in the re-imagining of the North Patagonian landscape from an emancipated perspective.

Key words

Landscape, Contemporary art, Site specific, Local scenes, Artealisation.



Imagen 1: Sacchi, J. (2010). *Museo Meseta au plein aire*. Balsa Las Perlas, Río Negro, Argentina. Registros de la artista.

Las reflexiones que presento en este artículo surgen del análisis de la obra de la artista visual Julieta Sacchi, puntualmente en torno a dos experiencias que ha desarrollado en 2010 y 2015¹. Estas propuestas tuvieron lugar en una zona de la provincia de Río Negro próxima a Balsa Las Perlas, localidad donde la artista reside desde hace años, en la margen del río Limay. Se trata de una comunidad pequeña, que si bien pertenece a la jurisdicción de Cipolletti (Río Negro), se encuentra vinculada estrechamente con la ciudad de Neuquén, capital de la provincia homónima.

Balsa Las Perlas se encuentra en la región del Alto Valle, una zona productiva que se desarrolla en torno al Río Negro y a los dos ríos que lo conforman: el Limay y el Neuquén. Estos voluminosos cursos de agua atraviesan la estepa y transforman su fisonomía, caracterizada por su clima seco, donde la vegetación adaptada a las

escasas lluvias es baja, resaltando la planicie que predomina en las formas del terreno. El paisaje se presenta así polarizado: zonas verdes y fértiles por un lado –extendidas a su vez por los sistemas de riego desarrollados por los inmigrantes europeos– y la estepa por el otro –un territorio árido en el que domina el viento y las amplias variaciones térmicas. Este dipolo constituye solo uno de los paisajes de la norpatagonia Argentina, región geográficamente diversa que abarca desde la costa este hasta la cordillera.

Julieta Sacchi ha elegido la meseta para desarrollar su obra. Se trata de una producción que emerge del mismo suelo, resultante del diálogo encarnado de la artista con el lugar que habita. Las producciones que analizaré se encuentran agrupadas bajo un mismo nombre: *Museo meseta*. La primera edición, *Museo meseta au plein air*, tuvo lugar en 2010. La segunda, *Museo meseta al cubo*, en 2015.

En estas propuestas, Sacchi juega con la historia del arte, pero produce un desplazamiento que disloca todos los códigos establecidos por

¹ Algunas reflexiones aquí desplegadas han sido expuestas en el III Simposio sobre Cultura Visual y Teorías de la Imagen, Facultad de Humanidades y Arte, Universidad Nacional de Rosario en abril del 2021. El título de la ponencia fue “La construcción del paisaje. Dispositivos para detener la mirada en la obra de Julieta Sacchi”.

esta. *Museo meseta au plein air* inicia con una invitación a la inauguración de una muestra. Les convocados recibieron horario y coordenadas para asistir a una exhibición. El lugar en cuestión era la meseta, virgen, libre de todo rastro humano, excepto por lo dispuesto para esta experiencia: por un lado, las mesas en que se sirvió la tradicional *vernissage* que se realiza en las inauguraciones. Por otro lado, un grupo de atriles de pintura distribuidos en el terreno (Imagen 1).

Carentes de lienzos, los atriles se tornaban enigmáticos para un público convocado a una muestra de arte. Ante la ausencia de pinturas o dibujos, quedaba en manos del público decidir qué esperar. Puede pensarse la recepción de esta obra como el impacto de la mirada contra un cuadro invisible, ¿qué lugar ocupa en este acontecer el cuadro ventana? El dispositivo moderno que durante siglos negó su propio cuerpo, su propia materialidad –persiguiendo una transparencia ideal que nos permitiera *ver a través*–, cumple su cometido en una operación de elipsis que lo hace literalmente invisible.

Así, los asistentes devenían observadores plenos, enfrentados con el puro presente: un paisaje vivo, fluctuante, móvil, susceptible a las transformaciones de la luz solar a cada instante, como advertieran los impresionistas (Imagen 2).

No es casual que esta propuesta fuera llamada *au plein air*, actualizando el momento de quiebre que los pintores franceses protagonizaron al salir de sus estudios para contemplar el devenir del tiempo materializado por la luz en las variaciones tonales en el cielo, en los reflejos en el agua, en las sombras de los árboles.

En la segunda edición –*Museo meseta al cubo*–, Sacchi convocó a los espectadores participantes a formar parte de una experiencia estética. En este caso, la artista no estuvo presente en la meseta, sino que sobrevoló el lugar en una avioneta, registrando el evento desde las alturas (Imagen 3). Los asistentes se encontraron con un grupo de cubos de papel plegado que contenían frases escritas. Por medio de los textos, Sacchi volvió a invitar a los asistentes a tomar contacto con el lugar y con el presente: “¿Últimamente te fijaste de verdad en el horizonte?”, “Observa cómo mira la otra gente”, “¿Ya miraste el cielo hoy?”, “Quédate en silencio entre la gente. Siente lo que te revelan” (Imagen 4). Por otra parte, fueron invitadas a realizar el registro fotográfico de la experiencia y enviar ese material a la artista. La intención era actualizar el concepto de múltiples puntos de vista con que se asocia el



Imagen 2: Sacchi, J. (2010). *Museo Meseta au plein aire*. Balsa Las Perlas, Río Negro, Argentina. Registros de la artista.



Imagen 3: Sacchi, J. (2015). *Museo Meseta al cubo*. Balsa Las Perlas, Río Negro, Argentina. Registro de la artista.

cubismo por medio de esta operación de diversificación de las miradas².

Propongo tomar estas dos experiencias para pensar en varios ejes que resultan desplazados en el marco del relato del arte occidental. Por un lado, se torna ineludible pensar que estas propuestas dialogan con este relato; de hecho, lo hacen poniendo en juego episodios clave de la historiografía canónica, momentos consagrados como hitos en la producción artística de la escena parisina en su máximo apogeo. Pero, por otro lado, lo que particularmente me interesa pensar es el desplazamiento de la categoría *paisaje* que se produce en distintos aspectos planteados desde *Museo meseta*.

² *Museo meseta al cubo* fue realizada en el marco de la Segunda Bial de Arte Contemporáneo de Neuquén, curada por Rodrigo Alonso. La exhibición de esta experiencia en la sala del Museo Nacional de Bellas Artes merecería un análisis por la complejidad que significó, pero es un aspecto que no será desarrollado en este escrito dados los límites de este.



Imagen 4: Sacchi, J. (2015). *Museo Meseta al cubo*. Balsa Las Perlas, Río Negro, Argentina. Registro del artista.

LA MESETA COMO PAISAJE

En el diálogo que Sacchi produce con la historia del arte, las categorías estéticas canónicas entran en tensión con el lugar específico³ en que sus propuestas acontecen. La historiografía del arte occidental ubica el origen del paisaje en la pintura, en la Europa del siglo XVII –específicamente en el norte– donde el territorio represen-

³ La categoría *site specific*, central en la teoría del arte contemporáneo, ha sido acuñada en los sesenta en torno al Land Art y al Earth Art. Designa obras cuyo sentido se encuentra en estrecha relación con el lugar en que se emplazan (Maderuelo, 2008). Las producciones de Sacchi se inscriben en esta categoría, aspecto que por límites de extensión no será desarrollado, pero será considerado como una clave de análisis a lo largo del artículo. Por otro lado, el término *site specific* será reemplazado por *lugar específico* o *sitio específico* con el objetivo de atender a la singularidad de las propuestas de Sacchi en vez de aplanarlas por su inscripción en categorías homogeneizantes (Ribas, 2013).

tado adquirió suficiente autonomía estética para ser sujeto único de la representación visual. Me pregunto, a partir de este hito y de las derivas del género pictórico, cómo se incrusta la obra de Sacchi –anclada en el arte contemporáneo y en diálogo con la pintura moderna– en un relato de las artes visuales que ha catalogado y jerarquizado los territorios de acuerdo con criterios estéticos. ¿Qué estatus tiene la meseta en la escala axiológica de la categoría *paisaje*?, ¿qué diálogo establece esta región periférica con una tradición artística occidental, canónica y colonial?

En *Breve tratado del paisaje*, Roger (2014) realiza un recorrido por la historia occidental –con algunas notas sobre el contraste con las culturas orientales– desplegando el desarrollo del concepto paisaje. Este abordaje resulta pertinente para revisar algunos aspectos que pueden ser fecundos a la hora de extrapolarlos a la mirada de la meseta patagónica.

Roger parte de afirmar que el paisaje es una construcción cultural, pues no hay paisaje sino como resultado de una mirada adiestrada o educada estéticamente. El autor recupera el concepto de *artealización*⁴ para dar cuenta del procedimiento mediante el cual la naturaleza deviene *paisaje*. Según esta hipótesis, la intermediación artística podrá hacer que determinados lugares se inserten en la categoría paisaje. Roger otorga un rol primordial a la pintura, porque es esta disciplina la que ha operado en los inicios de la paisajización de la cultura occidental. Luego,

describe el protagonismo de la fotografía en la inclusión de la alta montaña en el repertorio de los paisajes occidentales, con la instauración de la categoría de *lo sublime* como síntoma de un giro estético.

Al revisar la relación entre arte y paisaje, describe una serie de regiones que han sido artealizadas. Un caso emblemático es el de la Santa Victoria, la montaña pintada insistentemente por Cézanne en los albores del siglo XX. Roger (2014) señala que ver hoy la montaña es verla a través de las pinturas de Cézanne. Todo ese repertorio de imágenes, que precede al encuentro con la montaña, modela nuestra mirada. Por ello, para los campesinos que circulan desde antes de la serie del pintor protocubista, la Santa Victoria no se presentaría como un paisaje –es decir, como un objeto de contemplación– sino simplemente como el lugar habitado, un fondo.

En estos procesos de invención del paisaje, Roger (2014) afirma que existen dos formas de artealización: *in visu e in situ*. La primera es la propia de la pintura y la fotografía, que construyen paisaje ordenando el caos original por medio de la representación. El paisaje plasmado en el lienzo o en el papel organiza el entorno, lo idealiza, mejora los contrastes y elimina lo aleatorio. Mediante el encuadre, se selecciona la vista adecuada, el formato que mejor exhibe el entorno y su vista privilegiada. El resultado es una representación ideal de un entorno más o menos caótico. Pero esta operación no tiene efecto solamente en la obra resultante, sino que al volver a mirar el sitio representado emerge nuevamente

4 Roger recupera el uso que Charles Lalo dio al vocablo y rastrea, a su vez, su origen en Michel de Montaigne.

su representación que se superpone como una capa que esta vez actúa sobre nuestra mirada del lugar y lo transforma a nuestros ojos. Así, al ver la Santa Victoria ya no vemos solamente la montaña, sino que se solapan como capas todas las representaciones que Cézanne ha realizado y hemos visto previamente.

Por su parte, la artealización *in situ* se refiere a la modificación material de la naturaleza que transforma la fisonomía del terreno y de las especies que lo conforman. Los jardines son la primera forma de artealización *in situ*, presentes en antiguas culturas, incluso desde el mito del origen: el jardín del Edén. Se trata de una forma de construir una naturaleza estetizada, ordenada, embellecida, una reserva ante el caos de la naturaleza no domesticada. Los jardines se definen por sus límites, cercos o muros que separan estas dos realidades antagónicas.

Ahora bien, la relación entre estas dos categorías de la artealización no es de una distancia tajante, sino que se producen filiaciones entre ambas; lo cual se hace evidente, por ejemplo, en la práctica del paisajismo. Roger (2014) señala por caso el cambio de paradigma que tuvo lugar en la Europa romántica cuando el modelo racionalista del jardín geométrico de André Le Nôtre cedió lugar al modelo del jardín inglés: menos geométrico y más “natural”. Pero como señala el autor, no se trató de un abandono de la artealización, sino de un cambio de modelos pictóricos. Ahora los jardines tienen como referente otras pinturas, pero el paisaje sigue siendo cuidadosamente elaborado.

Al pensar en la obra de Sacchi desde la perspectiva de Roger (2014), emerge una serie de problemas: fricciones entre una perspectiva occidental y un territorio marginal. Un lugar cuya fisonomía colisiona con una pintura colonial que jerarquiza la exuberancia de la montaña o la inmensidad del mar –paisajes legitimados en la escritura del arte–. La meseta norpatagónica no es territorio hegemónicamente estetizado, no se encuentra en los libros de historia del arte porque no ha sido objeto de ningún movimiento de la historia universal: la meseta es un paisaje esquivo. Pero lo destacable es que Sacchi elige hacer visible esta región rebelde por medio de estéticas emancipadas: no propone una pintura o una fotografía de la meseta –una visión única, propia del artista genio del régimen estético decimonónico (Laddaga, 2006)–, sino que propicia el ejercicio de la mirada. Para ella y para otros. Les invitades son convocades a reunirse en este lugar específico que, en vez de ser representado o ajardinado, es habitado tal y como se presenta en su estado original: aún virgen, aún libre de transformaciones estéticas o de otro tipo, ilimitado. La meseta se hace visible por medio de acciones extremadamente mínimas.

Pero como he mencionado, la obra de Sacchi no es esquivada a la historia occidental y colonial que dio origen a la institución arte, por el contrario, exhibe las problemáticas inherentes a esta complejidad. Sus propuestas se incrustan en un lugar intersticial entre el arte contemporáneo global y una mirada regional. El arte moderno es evocado en referencias que se hacen explícitas

por medio de los títulos: *au plein air* que remite a los impresionistas y *al cubo* como una cita explícita del cubismo. Se trata de hitos clave por encontrarse en el borde de un cambio radical, de desplazamientos conceptuales de la mirada: dos movimientos fuertemente retinianos antes del giro conceptual. Pero traer estas referencias no deriva ineludiblemente en una occidentalización del paisaje patagónico, sino que pone en tensión un paisaje periférico con este paradigma: el de los movimientos artísticos de la vanguardia europea que sigue teniendo plena vigencia en la formación de artistas de Latinoamérica, Argentina y la Patagonia.

Así, la colonialidad del sentir que vertebró nuestra educación estética (Mignolo, 2010) se hace evidente al alternar la mirada entre los modelos visuales de la historia universal y la mirada de nuestro propio suelo. Cuando Sacchi nos invita a mirar este lugar –que por lo próximo nos resulta a veces invisible, o que por lo irrepresentado podría resultar no-estético– logra desengancharnos de estas estructuras. En el decurso de la cotidianidad, la normalización del entorno nos anestesia frente al territorio y su singularidad. Sacchi desactiva esta anestesia visual produciendo un extrañamiento que vuelve visible la fisonomía morfológica del lugar: su paleta de tierras rojizas y verdes, y su extensión ilimitada que se torna una iteración sostenida de la lontananza en un horizonte ininterrumpido. Los dispositivos para reactivar la sensibilidad son mínimos: un grupo de caballetes en un caso. Unos cubos con instrucciones en otro. Podemos incluso pensar

más allá de estos objetos y arriesgar que lo que altera la mirada es en verdad *la construcción* de un espacio-tiempo singular, acotado, y sobre todo la disposición del encuentro. Es la gestión de voluntades y miradas singulares, congregadas en un *lugarmomento* finito, lo que reactiva los sentidos dormidos, haciendo posible volver a ver el escenario de nuestra vida como si fuera la primera vez.

Lo que resulta notable es que Sacchi no paisajiza la meseta por medio de la representación y tampoco altera el paisaje. En este punto los conceptos desarrollados por Roger (2014) resultan insuficientes –o al menos revisables–, porque en *Museo meseta* el paisaje solo acontece en la mirada de quienes asisten. No hay ajardinamiento, no se poda ni se plantan nuevas especies, no se cerca el territorio: el acontecimiento tiene lugar casi exclusivamente en cada sujeto que observa. En *Museo meseta al cubo* la artista invita a los participantes a realizar fotografías del paisaje que luego son difundidas en redes sociales; pero estas fotografías no se proponen como imágenes que cristalicen la imagen de la meseta, sino que son pensadas como una forma de exhibir la singularidad de las experiencias, los múltiples puntos de vista desde los cuales este mismo lugar es contemplado (Imagen 5).

Por otro lado, las intervenciones de Sacchi podrían pensarse en la línea genealógica del Land Art o del Earth Art. Estos movimientos han sido estabilizados desde la historiografía como un momento fundacional en el arte contemporáneo, hitos en la reelaboración del paisaje como cate-

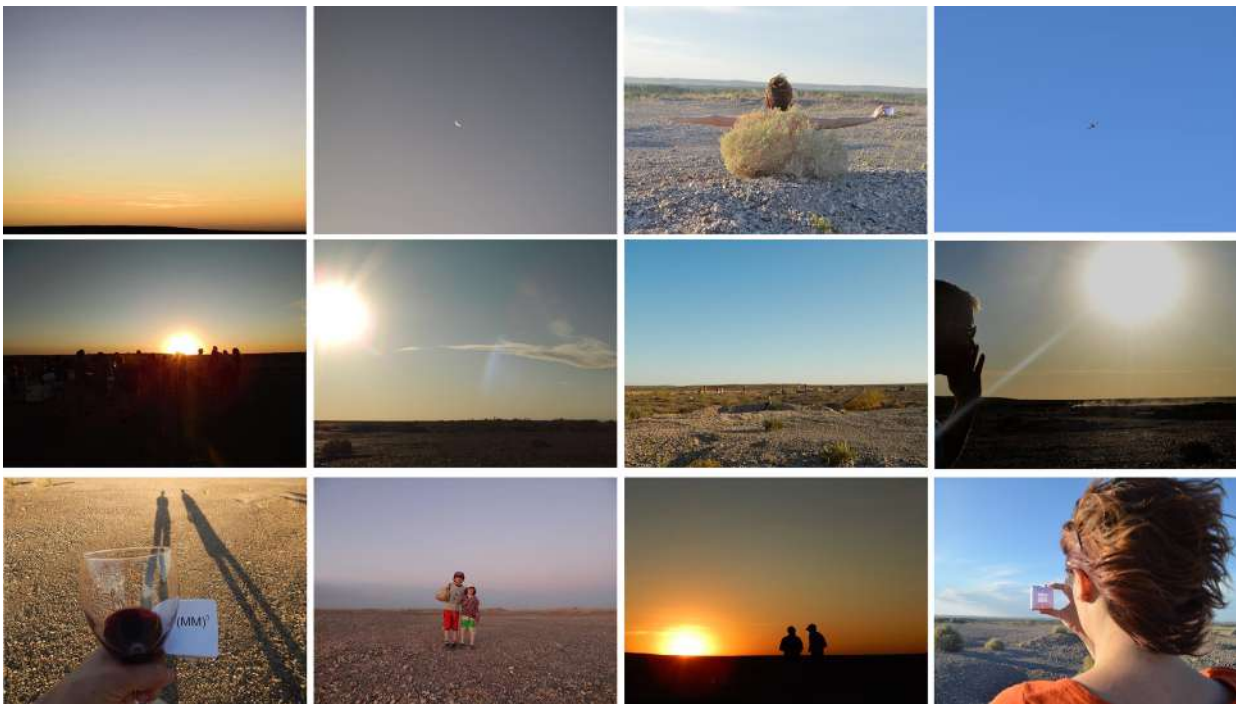


Imagen 5: Sacchi, J. (2015). *Museo Meseta al cubo*. Balsa Las Perlas, Río Negro, Argentina. Registros de participantes publicados en la página de Facebook del evento.

goría expandida (Krauss, 2002). Sin embargo, podemos observar diferencias conceptuales entre la obra de Sacchi y los desplazamientos del paisaje que produjeron las prácticas de estos artistas de los sesenta. En estos últimos, se destaca, en la mayoría de los casos, una radical transformación de los lugares donde, por medio de perforaciones y desplazamientos de grandes masas de piedra o tierra, se configuraban estructuras de dimensiones monumentales. También, en la mayoría de los casos, se producían en locaciones distantes sin espectadores, por lo cual la exhibición se concretaba por medio de registros fotográficos (Guasch, 2010). La obra de Sacchi se deslinda de esta monumentalidad distante. Por un lado, porque no interviene sobre el paisaje, sino que genera condiciones de percepción para los espectadores; por otro lado, porque el desplazamiento

de los espectadores hasta el lugar elegido es parte fundamental de la obra, y el registro pasa a un segundo plano⁵. Más allá de las diferencias establecidas, cabe reconocer la importancia de estas exploraciones y otras contemporáneas⁶ a estas, de las cuales Sacchi se nutre para elaborar sus propuestas; pero en este escrito propongo observar cómo estas exploraciones habilitadas por prácticas artísticas contemporáneas activan

5 Al decir de la artista, la instancia de la exposición en sala es la más compleja de resolver, porque desde su origen, el objetivo de *Museo meseta* es el acontecimiento que tiene lugar en ese sitio específico durante un tiempo finito (J. Sacchi, comunicación personal, 29 de enero de 2020).

6 La referencia al Land Art se hace ineludible por el peso que tiene en la historiografía canónica, sin embargo es necesario señalar que la voluntad de este trabajo no es derivacionista. No se trata de pensar en la forma que el Land Art adquiere en territorios periféricos, sino de reparar en la especificidad de estas piezas singulares. Al respecto, suscribo a la noción de *Vanguardias simultáneas* de Andrea Giunta (2020). En este sentido, un vasto campo de producciones de latitudes diversas podría pensarse como constitutivo de la genealogía de la obra de Sacchi, deriva que no será desarrollada en este escrito porque no responde a los objetivos planteados.

formas de conceptualización del paisaje en este lugar específico⁷.

Al atender a la singularidad de la obra de Sacchi, inscrita en la meseta, la decolonialidad resulta sumamente fecunda para pensar dinámicas de un arte que se desplace de los preceptos coloniales que sobreviven en estéticas latinoamericanas, rastros de una estética occidental que jerarquiza y clasifica las manifestaciones sensibles de acuerdo a una matriz trazada desde la configuración de las sociedades europeas en este territorio (Gómez, 2010). Desmenuzar esta trama llevaría más espacio que el disponible en este escrito, pero resulta pertinente mencionar que las líneas reflexivas aquí expuestas son consecuencia de contrastar la percepción sensible de la meseta en el presente con una categoría occidental europea como es la de *paisaje*.

De este ejercicio surge la pregunta por la categorización estética de la meseta: ¿qué hace posible que les invitades, habitantes de la nortpatagonia, encuentren valores estéticos en este lugar? Porque podemos pensar, como hipótesis, que la disposición a la contemplación de este lugar es consecuencia de una paisajización previa de este; podemos conjeturar que ya hubo procesos que han perfilado los códigos estéticos que permiten contemplar este territorio, lo cual

resulta evidente en las percepciones de quienes asisten a las convocatorias de Sacchi.

Frente a esta hipótesis se hace palpable que la meseta es ya un paisaje, pero ¿de qué naturaleza?, ¿cómo se diferencia el paisaje de la meseta patagónica de los múltiples paisajes europeos artealizados desde la modernidad por medio de la pintura?, ¿qué relación estética existe entre la campiña inglesa y el Alto Valle o entre los grandes cielos de las playas de Holanda representados en las marinas del siglo XVII y los cielos de la meseta patagónica?. Mientras que estos paisajes clásicos se encuentran andamiados por siglos de pintura –disciplina que encumbra la escala axiológica estética moderna– y posteriormente por la fotografía, la genealogía visual de la meseta patagónica se compone de un repertorio complejo de imágenes, del cual analizaremos algunos aspectos.

Por otro lado, cabe señalar que la meseta contrasta con los paisajes que el turismo selecciona para la venta de una panorámica de la Patagonia. No se trata de la “Suiza argentina” que el perito Moreno proyectó sobre Bariloche, o del espectáculo de los hielos en el glaciar santacruceño. Si perseguimos el rastro de las imágenes que constituyen la memoria visual de la estepa, no nos encontramos con pintores o fotógrafos que la hayan elevado estéticamente en el *mainstream* nacional. Las representaciones de la meseta no abundan en los museos: y si las hay, son escasas y definitivamente no alcanzan a configurar un corpus potente y visible. La meseta puede pensarse entonces a partir de dos

7 Guasch (2010) ha señalado que “Tony Smith (...) en 1966 subrayó el potencial estético del paisaje norteamericano, un paisaje con escasas connotaciones culturales” (p. 52), lo cual permite pensar en otra diferencia entre el Earth Art, situado en un territorio ahistórico, y las propuestas de Sacchi. En este texto propongo justamente atender a la densa trama histórica del territorio patagónico como una capa de sentido para analizar las producciones de lugar específico de la artista neuquina.



Imagen 6: Pozzo, A. (1879, abril-junio). *Expedición al Río Negro* [tapa del álbum e índice de fotografías]. Río Negro, Argentina.

extremos: por un lado, en torno a las representaciones del arte contemporáneo que insisten en volver a ver el territorio que habitamos –una tendencia en la cual se inscribe la obra de Sacchi–; y por otro, imágenes del pasado que oscilan en una compleja tensión entre lo estético y lo político.

Es así que al pensar en los orígenes visuales de la región norpatagónica, resuenan memorias de un territorio que ha sido poseído, saqueado, parcelado, vendido y revendido como consecuencia de los procesos de organización del joven Estado argentino, un capítulo de la historia de la Patagonia que no tiene clausura. En cambio, una memoria visual del territorio precolonial resulta espectral, apenas divisible hoy en las imágenes que sobreviven en los nombres de ciertos lugares e hitos geográficos⁸.

8 Por medio del análisis de la cartografía austral, Carla Lois (2010) ha analizado la toponimia de la Patagonia desentramando la naturaleza de los nombres dados por los pueblos originarios a los sitios que habitaban y cotejándolos con los nombres dados por los representantes del Estado Nacional en distintas etapas que van desde la exclusión de la Patagonia del territorio nacional hasta su anexión al Estado y su provincialización. En este análisis se expone la diferencia entre nombres elaborados a la distancia, desde un escritorio en Buenos Aires, y nombres que reflejan la experiencia de los lugares, originados en la observación

En esta genealogía visual de la meseta, emerge la fotografía como un recurso que la técnica ha brindado al colonizador: una máquina de registrar con fidelidad y “objetividad” el territorio a civilizar (Risso, 2012, p. 3). En este sentido, resultan destacables dos corpus de fotografías realizadas en el marco de la denominada Conquista del Desierto a fines del siglo XIX. Por un lado, la “Expedición al Río Negro” –comandada por el entonces General Julio Argentino Roca– fue asistida por los fotógrafos Juan Antonio Pozzo y su ayudante Alfredo Bracco, quienes realizaron capturas de la meseta y otros paisajes de la norpatagonia, editadas en el álbum *Álbum de vistas. Expedición al Río Negro. Abril a Julio 1879* (Imagen 6). Estas imágenes son la bitácora visual de la ofensiva bélica: hay registros del ejército, de los mapuches, de las caravanas; pero en relación a lo que nos interesa destaca el registro del territorio subyacente en la serie.

Por otro lado, se encuentran las tomas de Encina, Moreno y Cía. (1882) realizadas también

de la forma del terreno, el color de las aguas, u otros aspectos de naturaleza morfológica.

en el marco de una campaña estatal, comisionada por el ahora presidente Julio A. Roca: La “Campaña de los Andes” (1882-1883). En esta oportunidad se registró el territorio comprendido entre la cordillera y los ríos Negro y Limay. Los topógrafos e ingenieros encargados del relevamiento territorial –Carlos Encina y Edgardo Moreno– expusieron la necesidad de complementar su trabajo con la inclusión de la fotografía. Pedro Morelli estuvo a cargo de realizar esta tarea. Esta serie produce un gran número de registros del territorio vacío, despojado ya de sus habitantes.

Si bien en la literatura, desde principios de siglo XIX, abundaba una imagen de los territorios australes como deshabitados (Tell, 2017), estos álbumes fueron un recurso más para la construcción del imaginario de la Patagonia; el argumento que permitió justificar la toma de estas tierras y su adición al Estado argentino, descrito como un vasto campo, extensísimo y vacante. Un territorio *desierto*:

conquistar el desierto significaba a la vez garantizar el triunfo del progreso y la cultura sobre la barbarie. La figuración de la pampa y la estepa patagónica como desierto implicaba una idea de vacío, más pensado en términos culturales que materiales; un espacio habitado por poblaciones sin valor, juicio que se traducía en muchos discursos de la época en la propuesta explícita del exterminio como solución del «problema indígena». Esa construcción simbólica del desierto a ocupar se vio reafirmada por una profusa literatura, y de manera muy especial por el uso de la fotografía (Sánchez, 2017, p. 90).

Como señala Tell (2017), estos dos corpus se diferencian porque el primero –realizado en la



Imagen 7: Pozzo, A. (1879, abril-junio). *Expedición al Río Negro* [p. 48]. Río Negro, Argentina. El ejército marchando en columna.

“Expedición al Río Negro”– tuvo como principal objetivo registrar a los protagonistas de la avanzada bélica en su recorrido. Mientras que el segundo tuvo un perfil científico-económico, ya que la premisa fue registrar los recursos naturales del territorio conquistado. Pero, aun así, en ambos se destaca la inmensidad de la región por medio de la relación con lo humano exhibida por la escala.

Respecto a este recurso, afirma Julio Risso (2012) que (Imagen 7):

en el privilegiado encuadramiento horizontal del conjunto fotográfico tomado por Pozzo, el Desierto se nos presenta dominante y vaciado casi por completo de rostros nítidos o simplemente visibles. Los sujetos aparecen así como sombras grisáceas o simples volúmenes corpóreos desrostrificados que se insinúan desde la lejanía (pp. 6-7).

En la misma línea, pero en relación con el álbum de Moreno y Encina, Marta Penhos (2016) ha observado distintos tipos de tomas destacando la dimensión retórica inherente a la relación hombre-naturaleza:



Imagen 8: Encina, Moreno y Cía (1883). Vistas fotográficas del Territorio Nacional del Limay y Neuquén. Tomo I [pp. 46- 48 (continuación de la anterior)]. Río Negro, Argentina.

las fotografías consideradas, deudoras de los modelos pictóricos de la vista y el panorama, realizan la operación de inventar espacios caracterizados por su gran tamaño y por su carácter natural, esto último enfatizado también por el contraste respecto de lo humano (p. 76).

Pero en una amplia mayoría de tomas, se omite incluso la presencia humana y las fotografías solo capturan vistas del territorio; la extensión espacial es tal que se recurre a la toma de fotografías secuenciadas de un mismo horizonte, emulando una vista panorámica (Imagen 8).

El conjunto de imágenes referidas podría ser pensado como el primer antecedente de alto impacto de un registro estético del territorio norpatagónico, pero es necesario atender a sus propósitos. Por un lado, debemos advertir que las intenciones originales no son estéticas. Mientras Pozzo documentaba la campaña como un modo de glorificar el avance militar, Moreno y Encina usaban la fotografía como una herramienta visual que soportaba los objetivos que se les había encomendado: medir, registrar, cartografiar el vasto territorio que se anexaba al Estado Nacional (Tell, 2017). Sin embargo, como

afirma Penhos (2016), en estas últimas intenciones subyace una mirada estetizante del paisaje, deudora de registros visuales como el panorama o la vista que se traspolan a la región que se quiere representar. Estos registros resultan de filiaciones entre recursos estéticos y científicos que –aun cuando ya existían límites entre objetos y métodos de estudio de sendas áreas del conocimiento– conservaban una relación estrecha bajo la influencia de Alexander Von Humboldt (Penhos, 2016). Es así que paisajes precedentes y modos de representación migrados desde otros territorios sustentan los modos de mirar y construir este nuevo paisaje, donde una división tajante entre imágenes científicas e imágenes estéticas no resulta posible.

Respecto a la potencia de estas representaciones como textos discursivos en el relato del nuevo paisaje patagónico, Carlos Masotta (2008) ha destacado que son los que por primera vez hacen visible la región a los ojos de los habitantes de Buenos Aires:

La empresa es fundacional pues con anterioridad a 1879 no se contaba con imágenes fotográficas de los territorios al sur del río Colorado y, si algunas existían, no eran numerosas ni

de fácil acceso como lo comenzaron a ser a partir de aquella conquista. Así, las primeras fotografías de la Patagonia formaron parte del proceso de anexión de ese territorio a la soberanía del Estado Nacional Argentino (p. 3).

Masotta destaca el rol que estas fotografías tuvieron como un medio de propaganda estatal. El consumo burgués de estos dispositivos por medio de ediciones de lujo evidencia que las fotografías efectivamente tuvieron una vida y circulación que contribuyeron desde la visualidad a la configuración de un paisaje patagónico.

Este corpus visual, que subyace en la memoria de la norpatagonia, se torna entonces axial al pensar en los orígenes del paisaje de la región, y un antecedente valioso que nos permite situar la mirada que Julieta Sacchi exhibe por medio de sus propuestas artísticas. Los registros decimonónicos –enhebrados por un *locus* de enunciación foráneo y subjetivante– colisionan con una obra que no evade la aridez y la extensión del territorio, pero que lo exhibe desde adentro. Las convocatorias de Sacchi invitan a los residentes de la norpatagonia a rehabilitar la meseta en su faz más desértica, pero desde una sensibilidad singular: la de quienes han vivido y recorrido el desierto y reconocen el olor de la jarilla, las texturas del terreno, el sonido del viento, la cromática de sus piedras.

En *Museo meseta*, el desierto habitado – casi un oxímoron– se hace posible. Pero no como una excepción sino como un acontecimiento, porque la meseta, la barda, el valle, y todas las variables de la región, ya son paisaje para

quienes lo habitamos; a pesar de la ausencia de una escuela pictórica que lo haya construido y a pesar de la insistencia de la fotografía turística en erigir paisajes solo allí donde replican categorías importadas y previamente legitimadas, como la costa marina o la cordillera.

Es por ello que al pensar en Roger (2014) y en la artealización emerge la duda: ¿qué otros procesos pueden tornar paisaje una región o un lugar cuando el arte en sus formas más canónicas no acontece? Es el caso de las periferias donde las escuelas de arte, los museos y las galerías no llegan (o peor aún llegan a replicar imágenes foráneas), pero donde aun así ciertos lugares se siguen percibiendo desde una auténtica *aisthesis*⁹ que supera incluso los límites sensoriales que propone la estética europea, porque aquí el paisaje es visual, pero también sonoro, olfativo y táctil¹⁰.

Museo Meseta nos permite pensar en el paisaje de la estepa desplazando preceptos anquilosados. Así, la noción de *desierto* puede deconstruirse y resignificarse desde una mirada situada. El término presenta entonces la posibilidad de desprenderse de imaginarios estandarizados –un *collage* de dunas de arena y palmeras– y de

9 Walter Mignolo (2010) ha recuperado el origen de dicho término contrastándolo con la posterior elaboración europea de la estética como disciplina. Así, mientras el término *aisthesis* se refería originalmente a la percepción sensorial, la estética se constituye como una disciplina que recorta de este espectro de lo sensible aquellas experiencias relacionadas con la belleza y específicamente en relación con el arte.

10 Respecto a la jerarquización de lo sensible operada al interior de la estética, Pedro Pablo Gómez (2010) ha destacado la influencia de las consecuencias que dicha taxonomía tendría en la constitución de un régimen epistemológico que subordina ciertos sentidos al plano de lo físico, minorizados con respecto a otros propios de un sentir espiritual y elevado.

significados retóricos impuestos por narrativas coloniales. Una nueva imagen del desierto emerge en el espectro de lo imaginable, y por lo tanto, accede al terreno de lo real.

Desentramar los procesos que han configurado la contemplación estética de la meseta norpatagónica desde adentro es una tarea pendiente que tenemos quienes la habitamos; una tarea no libre de complejidades y contradicciones –algunas de ellas manifiestas en la obra de Julieta Sacchi– y que requiere de abordajes desde múltiples disciplinas, puesto que los límites de una estética pura como la planteada por Roger (2014) resulta evidentemente insuficiente. Los abordajes de la antropología, la geografía cultural y la geografía humana (Nogué, 1985) resultan sumamente valiosos en este sentido, porque permiten reflexionar en torno a la dimensión social inherente a la construcción cultural de los paisajes más allá de la simplificación que Roger despliega en torno al lugar central del arte en estos procesos. Al mismo tiempo, un abordaje que atienda a las operaciones de construcción de paisajes permite revisar las categorizaciones estéticas que clasifican paisajes en forma jerárquica (Nogué, 2010) y desmontar la colonialidad estética que trama el proyecto de la modernidad (Gómez, 2010). Estas exploraciones están en tratamiento tanto por medio de la investigación

como desde la producción artística; este trabajo solo tiene como objetivo plantear algunas líneas de acceso a la problemática planteada como una contribución al desarrollo de dichos procesos.



Cómo citar este artículo:

Cabrera, G. J. (2021). La meseta como paisaje. Emancipación sensible del territorio norpatagónico en la obra de Julieta Sacchi. *Artículo Revista*, (7). Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ART/article/view/34549>

Referencias

- Giunta, A. (2020). *Contra el canon. El arte contemporáneo en un mundo sin centro*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Gómez, P. P. (2010). La paradoja del fin del colonialismo y la permanencia de la colonialidad. *Revista Calle 14*, (4)4, pp. 26-39. Recuperado el 2021, 5 de julio de <https://revistas.udistrital.edu.co/index.php/c14/article/view/1225>.
- Guasch, A. M. (2010). *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza Editorial.
- Krauss, R. E. (2002). La escultura en el campo expandido. En H. Foster (Coord.), *La posmodernidad* (pp. 59-74). Barcelona: Kairós.
- Laddaga, R. (2006). *Estética de la emergencia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Lois, C. (2010). Paisajes toponímicos. la potencia visual de los toponímicos y el imaginario geográfico sobre la Patagonia en la segunda mitad del siglo XIX. En F. R. Oliveira y H. Mendoza Vargas (Coords.), *Mapas de la mitad del mundo. La cartografía y la construcción territorial de los espacios americanos. Siglos XVI al XIX* (pp. 317-34). Lisboa/Ciudad de México: Centro de Estudios Geográficos, Universidad de Lisboa e Instituto de Geografía, UNAM.
- Maderuelo, J. (2008). *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos, 1960-1989*. Madrid: Ediciones Akal.
- Masotta, C. (2008). *Frankenstein en la Patagonia. Imaginación arqueológica y territorio en las primeras fotografías de la región*. VII Jornadas de Arqueología de la Patagonia. Sociedad Argentina de Antropología (SAA) e Instituto Nacional de Antropología

y Pensamiento Latinoamericano (INAPL, Secretaría de Cultura de la Nación). Ushuaia, Argentina.

Mignolo, W. (2010). Aisthesis decolonial. *Revista Calle 14*, (4), pp. 11-25. Recuperado el 2021, 5 de julio de <https://revistas.udistrital.edu.co/index.php/c14/article/view/1224/1634>.

Nogué, J. (1985). Geografía humanista y paisaje. *Anales de geografía de la Universidad Complutense*, (5), pp. 93-107.

Nogué, J. (2010). El retorno al paisaje. *Enrahonar*, (45), pp. 123-136. Recuperado el 2021, 5 de julio de <https://revistes.uab.cat/enrahonar/article/view/v45-nogue>.

Penhos, M. (2016). Las fotografías del Álbum de Encina Moreno y Cía (1883) y la construcción de la Patagonia como espacio geográfico y paisaje. *Huellas. Búsquedas en Artes y Diseño*, (9), pp. 65-80. Recuperado el 2021, 5 de julio de <https://bdigital.uncu.edu.ar/8707>.

Ribas, D. (2015). SITE SPECIFIC: algunas reflexiones desde el sur de Latinoamérica. *Revista Farol*, 9(9), 31-48. <https://doi.org/10.47456/rf.v1i9.11360>

Risso, J. L. (2012). *Estado Nación, Conquista del Desierto e imágenes de(l) nos-otros. Una propuesta de lectura sobre (re)presentaciones identitarias en Argentina*. Jornadas Internacionales de Problemas Latinoamericanos. Universidad Nacional de Cuyo Mendoza. Mendoza, Argentina.

Roger, A. (2014). *Breve tratado del paisaje*. Madrid: Biblioteca nueva.

Sánchez, F. M. (2017). La construcción visual de la nación y sus otros. Imágenes y alteridades en la Patagonia Argentina. *Memoria y Sociedad*, (21)43, pp. 86-103. Recuperado el 2021, 5 de julio de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6365648>.

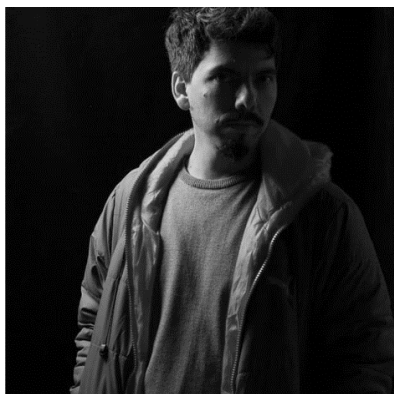
Tell, V. (2017). Sombras (y opacidades) de la fotografía en las campañas de 1879 y 1882-83. En M. I. Rodríguez y J. E. Vezub (Coords.), *Patrimonios Visuales Patagónicos. Territorios y sociedades. Edición sobre el acervo patrimonial del Museo Roca: los álbumes fotográficos de Antonio Pozzo y Encina, Moreno y Cía.* (pp. 31-48). Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ministerio de Cultura de la Nación. Recuperado el 2021, 5 de julio de https://issuu.com/minculturaar/docs/pvp_completo.

Biografía

Gustavo Javier Cabrera

AUTOR

Profesor de Artes Plásticas (INSA) y Especialista en Producción de Textos Críticos y de Difusión Mediática de las Artes (UNA). Cursa el Doctorado en Artes de la UNC como becario del CONICET. Investiga en la Universidad Nacional de Río Negro. Integra *PH. Plataforma Horizontal. Laboratorio de estéticas contemporáneas*. Sus producciones versan sobre la potencia política del dibujo en el arte contemporáneo.



Gustavo Javier Cabrera

CONTACTO:

gjcabrera@unrn.edu.ar

La deconstrucción representativa del “paisaje”. Una apuesta biopolítica desde el activismo serrano contemporáneo

The representative deconstruction of the “landscape”.
A biopolitical bet from contemporary mountain range
artivism



Natalia Estarellas

Universidad Nacional de Córdoba

Córdoba, Argentina

nestarellas@yahoo.com.ar

 <https://orcid.org/0000-0002-5809-0200>

Recibido: 24/02/2021 - Aceptado con observaciones: 16/06/2021



ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s2408462x/z6soz685h>

Resumen

El presente escrito reflexiona sobre una serie de experiencias “artistas” realizadas en el departamento de Punilla, Córdoba, el 12 de octubre, en contexto del Aislamiento Social, Preventivo y Obligatorio (ASPO) y durante la emergencia ambiental por los incendios serranos de los meses de agosto, septiembre y octubre del 2020. Las experiencias presentadas, desde lo político y crítico en el arte, se definen como tales según su contextualización táctica y local en acto y en situación (Richard, 2011). Se tornan “visibles” desde compromisos afectivos y éticos de acción político-artística en el Valle de Punilla, Córdoba. Estos emergen en su matriz configuradora de procesos que vinculan “ecofeminismos” en clave local, propuestas variadas de gestión del hábitat, pedagogías biosustentables, múltiples formas de cooperativismo

Palabras claves

Activismo, Artístico, Valle de Punilla, Contemporáneo, Ecofeminismos.

Artilugio, número 7, 2021 / Sección Reflexiones / ISSN 2408-462X (electrónico)

<https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ART>

Centro de Producción e Investigación en Artes, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba. Argentina.



laboral y búsquedas en términos de soberanía alimentaria. Estas formas de acción enmarcadas en el bioentorno configurador, enunciadas como prácticas alternativas y en resistencia desde el biopoder, la biopolítica y la biotecnología, vinculan arte, funcionalidad, tecnologías y uso de materiales de larga proyección histórica, que promueven nodos de proyección y producción locales, paradigmáticos y transdisciplinarios de artísticidad contemporánea serrana, donde los recortes disciplinares se presentan desdibujados y propician focos discursivos de vinculación crítica entre estética(s) y política(s).

Abstract

This writing reflects on a series of “artist” experiences carried out in the department of Punilla, Córdoba, on October 12, in the context of Social, Preventive and Obligatory Isolation (ASPO) and during the environmental emergency due to the mountain fires of the months August, September and October 2020. The experiences presented, from the political and critical point of view in art, are defined as such according to their tactical and local contextualization in the act and in the situation (Richard, 2011). They arise “visible” from affective and ethical commitments of political-artistic action in the Punilla Valley, Córdoba, emerging in its configurative matrix, from processes that link “eco-feminisms” in a local key, varied proposals for habitat management, bio-sustainable pedagogies, multiple forms of labor cooperativism and searches in terms of food sovereignty. These forms of action framed in the configuring bio-environment, enunciated as alternative practices and in resistance from biopower, biopolitics and biotechnology, link art, functionality, technologies and use of materials with a long historical projection, emerging as nodes of projection and production local, paradigmatic and transdisciplinary of contemporary mountain artistry, where disciplinary cuts become blurred and promote discursive focuses of critical linkage between aesthetic(s) and politics.

Key words

Activism, Artistic, The Punilla Valley, Contemporary, Eco-feminism.

*El circo de la cultura es peligroso.
Uno tiene que estar muy atento para
saber cuándo debe enviar las ideas y cuándo en
cambio hay que poner el cuerpo*
(Sánchez, 2011, p. 2).

PRESENTACIÓN/ REPRESENTACIÓN O INTRODUCCIÓN PARA UNA EMPÍRICA Y POÉTICA DEL TERRITORIO/CUERPO

La articulación conceptual y sensible de los presentes abordajes se inscribe en el marco de los Estudios Culturales y de la Cultura Visual, y los Estudios Críticos Descoloniales latinoamericanos. Las experiencias que se presentan desde lo político y crítico en el arte se definen como "artistas" a partir de lo postulado por Richard (2011) según su contextualización táctica y local *en acto y en situación*, y no a partir de una metodología o comportamiento que las defina como tales a través de cierta narrativa de estilo.

En este marco, de forma general, resultan pertinentes para el abordaje interpretativo, corrientes reflexivas como "el perspectivismo antropológico" propuesto por Eduardo Viveiros de Castro (2004) desde la antropología cultural, en conjunción con la "sociología de la imagen" propiciada por Rivera Cusicanqui (2010, 2015). Estas resultan congruentes como métodos de acercamiento reflexivo hacia discursivas artísticas producidas en contextos pluriculturales o para

imágenes y prácticas que evidencien una yuxtaposición de componentes en heterocronicidad (Moxey, 2016) intertextualidad, interculturalidad y transculturalidad en sus configuraciones y/o praxis. De forma específica en el presente texto, se articularán las nociones de *presentación* y *presentificación* de manera crítica respecto a la noción mimética que suele tener la representación en el marco de las artes visuales. También de forma específica, se abordarán las intervenciones de artistas como críticas locales ecofeministas a la violencia desde el cuerpo-territorio vinculadas desde micro a macro relaciones con la colonialidad del poder (Dussel, 2000, 2015); (Quijano, 2014).

Se pretende en este escrito¹, como objetivo general, propiciar discursivas que contemplen como prácticas de artistas las acciones de artistas artístico-políticas que devienen en contextos no metropolitanos.

En este sentido, a continuación se interpretan una serie de acciones producidas, planificadas, diagramadas y realizadas desde y en contextos serranos cordobeses, específicamente en el Valle de Punilla. Estas se inscriben de forma específica dentro del marco de ciertos procesos contrahegemónicos cuyos vínculos se interpretarán con posterioridad en el presente texto. Las acciones fueron realizadas el 12 de octubre²

1 Un ensayo preliminar al presente texto se realizó en noviembre del 2020 como Trabajo Final para el Seminario de Posgrado "Activismo antes, durante y después de la pandemia" facilitado por la Dra. Lorena Verzero y el Dr. Martín Liut en el marco del Doctorado en Artes de la Universidad Nacional de Córdoba.

2 Hito histórico que recuerda el desembarco de Cristóbal Colón en el Caribe americano (Bahamas) y que marca el inicio simbólico de la Edad Moderna y el binomio

del 2020 en coordinación simultánea por cuatro colectivas³ feministas: la Colectiva Feminista de Molinari y Casa Grande⁴, el Movimiento Plurinacional de Mujeres de Capilla del Monte, la Colectiva Feminista de San Marcos Sierras y la Agrupación Isadora.

Por medio de la difusión en redes sociales y medios de comunicación locales, concurren a la convocatoria para realizar las intervenciones, referentes y particulares desde todo el valle punillano y desde la ciudad de Córdoba. Si bien estas fueron planificadas para realizarse en simultaneidad durante el 12 de octubre en diferentes centros poblacionales del valle, únicamente se concretaron en la ciudad de Cosquín. No obstante, se pensaron, produjeron y proyec-



Imagen 1: (2020, 12 de octubre). *Encuentro*. Plaza San Martín. Cosquín, Argentina. Fotografía del archivo de registros de la Colectiva de Mujeres de Molinari y Casa Grande.

modernidad-colonialidad. Desde la perspectiva epistémica eurocentrada fue un “descubrimiento” referencia que indica una posición de poder y sitúa a las “otredades” en posición de subalternidad.

3 Autodenominación en genérico femenino propuesto por sus integrantes.

4 Posteriormente a las acciones del 12 de octubre, surge dentro de la Colectiva, a raíz de la planificación y concreción de la intervención, la “Cooperativa de Cerámica Conchamote” cuyo lema es: “Desde nuestro territorio, con nuestro territorio, decimos en nuestro territorio” (J. Lara, comunicación personal, 15 de enero de 2021).



Imagen 2: (2020, 12 de octubre). *Candombeada*. Plaza San Martín. Cosquín, Argentina. Fotografía del archivo de registros de la Colectiva de Mujeres de Molinari y Casa Grande.

taron⁵ desde variadas poblaciones punillanas por “fuera” del circuito considerado “céntrico” para la lógica urbano-turística que caracteriza a los mencionados territorios.

Las acciones consistieron en una serie de intervenciones en el espacio público (Imágenes 1 y 2) junto a la realización de pegatinas y su posterior emplazamiento (Imágenes 3, 4, 5 y 6) en varios puntos simultáneos del territorio cosquino. Tuvieron convocatoria previa en las redes sociales (Imagen 7) y se difundieron ese día y los subsiguientes a través de la red de Radios Comunitarias del Valle de Punilla⁶. Además de los posteos en las redes⁷, las publicaciones incorporaron un copioso registro fotográfico de las acciones realizadas que, junto a las notas difundidas por diferentes integrantes de las colectivas, presentaban textos reflexivos a modo de “manifiestos”

5 En coordinación entre las colectivas.

6 Específicamente Radio Roja y Radio Inédita.

7 Posteos tomados del Facebook de Inés Zamudio, artista visual, bio constructora y performer, integrante de la Colectiva Feminista de Casa Grande y Molinari (Punilla). Ver <https://www.facebook.com/eneia.Es.inEs/posts/10224241520574931>; <https://www.facebook.com/eneia.Es.inEs/posts/10224244821497452> (Recuperado el 2021, 30 de julio).



Imagen 5: (2020, 12 de octubre). Pegatina. Cosquín, Argentina. Realizada en el marco de las intervenciones alrededor de la Plaza San Martín. Fotografía del archivo de registros de la Colectiva de Mujeres de Molinari y Casa Grande.



Imagen 6: (2020, 12 de octubre). Colocación de Pegatinas. Cosquín, Argentina. Realizada en el marco de las intervenciones alrededor de la Plaza San Martín y en el marco de la lucha por el esclarecimiento del femicidio de Cecilia Basaldúa. Fotografía del archivo de registros de la Colectiva de Mujeres de Molinari y Casa Grande.



Imágenes 3 y 4: (2020, 12 de octubre). Stencil y pegatinas. Cosquín, Argentina. Registro de "stencileada" y pegatinas en el marco de la lucha por el esclarecimiento del femicidio en Capilla del Monte, Valle de Punilla de la artesana y artista viajera, Cecilia Basaldúa. Fotografía del archivo de registros de la Colectiva de Mujeres de Molinari y Casa Grande.

que enmarcaban las acciones crítica, política y artísticamente.

En el contexto de dichas intervenciones, las presentes reflexiones se enfocan específicamente en las acciones en torno al emplazamiento de cuarenta placas cerámicas en la Plaza San Martín de Cosquín (Imágenes 8, 9 y 10) realizadas por



Imagen 7: (2020, octubre). Cartelería. Flyer para difusión impresa y digital de la convocatoria del 12/10/2020 en el marco de las luchas feministas y a causa de la suspensión del Encuentro Plurinacional de MLTTINB por covid-19.

integrantes de las colectivas de Molinari y Casa Grande⁸. Las placas fueron realizadas con arcillas cosechadas en los respectivos territorios puni-

8 En resonancia con la "Red de Alfareras Feministas" y con colectivas de ceramistas articuladas a dicha red en Córdoba Capital, donde participan también integrantes de las colectivas punillanas. Esta red de ceramistas interpela desde la práctica, el feminismo y el activismo. Entre sus variadas acciones realizan una serie de entrevistas a alfareras latinoamericanas, entre las que se destacan las hechas a integrantes de la "Cooperativa las Olleras". Dicha cooperativa pone en relación la práctica de la fabricación de ollas como vínculo de trabajo con la tierra, la alimentación y los feminismos.

llanos⁹, amasadas, trabajadas y cochuradas con leña y técnicas de horneado de larga proyección histórica¹⁰. La totalidad de dichas labores fue realizada de forma colectiva, en la consideración de la integridad poética y efectiva del sentido total del mensaje –común y colectivo– de las intervenciones. Las placas fueron emplazadas con adhesivo cerámico en los zócalos de la plaza, en los muros bajos que se encuentran en su interior y en las escalinatas del monumento al Gral. José de San Martín. Estas presentaban frases y diseños aquí interpretados en el marco de los ecofeminismos latinoamericanos en clave local. Al respecto, el término *ecofeminismo* se utiliza para referir a una variedad de relaciones (históricas, empíricas, políticas, éticas, religiosas, conceptuales, metodológicas, epistemológicas y teóricas) entre las mujeres y la naturaleza, y a la forma de relacionar a las mujeres y la tierra (Warren, 2004; Vanegas Díaz, 2020). Según Warren en Vanegas Díaz (2020) los ecofeminismos son ecologistas, feministas, multiculturales y plurales. En un marco relacional de diálogos poéticos, políticos, materiales y territoriales, la acción cosechada se inspiró, de forma directa, con una serie de intervenciones realizadas por la Red de Alfareras Feministas en la Ciudad de la Plata en el 2020, durante las movilizaciones en el marco de la campaña en favor de la legalización del aborto en Argentina. Las acciones platenses consistieron en el emplazamiento –durante el recorrido de las

9 Específicamente en una veta de arcilla roja ubicada en un barranco de la localidad de Bialeto Massé.

10 En hornos locales construidos por las ceramistas.

movilizaciones– de placas cerámicas con imágenes alusivas a las poéticas y reivindicaciones feministas. A su vez, las placas de cerámica de las intervenciones de Cosquín continuaron el formato de las de La Plata que oscilaba entre 10 a 15 cm, en una búsqueda de resonancia formal explícita –desde una integridad nacional– con los reclamos feministas. Pero, de forma particular y local, en el marco del 12 de octubre, proponían vínculos tácitos entre feminismo y colonialidad considerando las relaciones de subalternidad instauradas desde la colonialidad del poder.

Dentro de las especificaciones del marco interpretativo, se promueve dimensionar las experiencias y procesos artísticos como prácticas humanas de índoles expresivas, discursivas, afecto-sensibles, tecno-vinculantes y socio políticas producidas y circulantes en *contextos de significaciones* (Geertz, 1983, 1994; Zablosky, 2010) sociales, colectivos y locales. El contexto situacional inmediato de las experiencias que se abordan, en el que estas irrumpen y generan efectos, está inmerso en un marco cultural más amplio. Según Giunta (2014), esa irrupción situacional productora de efectos "crea contextos" (p. 21). En este marco, los contextos inmediatos como configuradores, se inscriben en tramas de significaciones situadas y densas (Geertz, 1983, 1994). De forma adicional Rancière (2014) propone considerar "los actos estéticos como configuradores de la experiencia, que dan lugar a nuevos modos de sentir e inducen nuevas formas de subjetividad política" (p. 13). Las situaciones artísticas entonces, requieren interpretarse de

forma local –móvil y dinámica– en diálogo con relaciones cambiantes más amplias en términos geopolíticos, estéticos, materiales y efectivos. Pero además, es necesario considerar que la creciente movilidad entre entornos urbano-rurales y la cyber fluidez de la comunicación e información actual han habilitado flujos de sentidos yuxtapuestos y simultáneos entre contextos contemporáneos porosos entre sí. No obstante, en el espacio público serrano diametralmente disímil al urbano, la variable espacial se configura como fundamental en la diagramación, planificación y puesta de cualquier índole activista. La baja densidad poblacional de las serranías punillanas, la circulación humana diaspórica o intermitente y la escasez, en muchos lugares, de nodos centralizadores (plazas, hitos, "centros", etc.) requiere, de parte de agentes, otro tipo de estrategias de visibilización y activación micro política y artística, diferentes a la masividad, la espectacularización, el shock y la sorpresa, efectivas en situaciones urbanas. En este sentido, en el marco de acción referido, el cuerpo y el territorio percibido como *presencia*¹¹, como vivencia encarnada, como *presentación* y *presentificación* no pueden limitarse como empírica e imagen, al recorte semiótico o representativo tradicional de las artes visuales modernas eurooccidentales. En este contexto interpretativo la presencia refiere a lo que está primero, la primera cualidad: el *estar* empírica, física, corpórea o materialmente. *Presentación*, en este sentido, remite a lo pre-

11 Del latín *presentia*, significa "cualidad de estar delante".

sente en tanto empírica, no a las posibles (re) presentaciones “en lugar de” la cosa en sí misma. Se deben considerar, por ende, *las nuevas formas de subjetividad política* que esta “empírica de la presencia” promueve en el contexto punillano. A su vez, *presentificación* se propone como opuesta a la *atemporalización* y/o a la *preterización* de prácticas y discursos¹².

De forma integral entonces, las presentes reflexiones, en el marco del giro icónico, invitan a “considerar el status de la imagen como presentación” (Moxey, 2016, p. 100) vinculándola con la propuesta interpretativa que promueve José Antonio Sánchez (2013) en “Ética de la representación” (2013). La incompatibilidad ética de la representación se resuelve, según Sánchez, a partir del cuerpo en escena: “cuando uno pone su cuerpo, no necesariamente como actor, pero sí como creador que pone en juego su propio cuerpo” (p. 177). La propuesta de Sánchez desde las artes escénicas resulta pertinente como herramienta para analizar prácticas performáticas y arte de acción al desarticular el carácter “inmóvil”¹³ y mimético/traductible que suele tener la representación en el marco de las artes visuales.

El cuerpo territorio, desde de una genealogía feminista de la crítica a la violencia, ha funcionado como “un dispositivo específico de creación del cuerpo, individual-comunitario,

como territorio de conquista en el sistema de poder capitalista, colonialista y sexista” (Marchese, 2019, p. 11). El *cuerpo-territorio*, desde una contingencia latinoamericana y local (situada en las serranías punillanas no urbanas ni capitalinas), nos permite articular de forma específica las acciones aquí analizadas, en el marco de *las estrategias geopolíticas del proyecto civilizatorio* (Marchese, 2019; Martina, 2019). En esta línea, la violencia sobre los cuerpos y la violencia sobre los territorios forman parte del sistema de poder patriarcal y colonial. La perspectiva crítica desde el *cuerpo-territorio*, en este sentido, propone una reconstrucción de las “condiciones de habitabilidad y convivencia” (Marchese, 2019, p. 9). En esta sintonía, la percepción del territorio como cuerpo y el cuerpo como territorio habilita reflexiones en torno a la vitalidad, la integridad, el cuidado, los ciclos, los límites y las autodeterminaciones, entre tantas dialécticas posibles¹⁴.

Las fuentes utilizadas para el presente artículo fueron primarias y secundarias. Las primarias están constituidas por entrevistas testimoniales y las secundarias por fuentes fotográficas proporcionadas por las entrevistadas y divulgadas en las redes sociales. A su vez, son considerados como fuentes documentales, los “manifiestos” publicados por las integrantes de las colectivas.

12 Mecanismos recurrentes –activados desde la colonialidad del poder– al momento de considerar prácticas culturales latinoamericanas de larga continuidad histórica relacionadas a procesos materiales que emergen de matrices culturales amerindias.

13 Debido al “anclaje” en la noción de *ventana-cuadro* a la que suelen vincularse las imágenes desde una percepción bidimensional y moderna occidental.

14 En este contexto de percepciones resuena de forma específica, en términos de integridad y cuidado, la emergencia biológico-ambiental serrana derivada del impacto producido por los incendios de los bosques nativos punillanos durante los meses de agosto, septiembre y octubre del 2020.

EFFECTIVIDAD Y AFECTIVIDAD DESDE LA BIOÉTICA PUNILLANA

Las mencionadas prácticas artivistas del 12 de octubre surgen "visibles" como puntas del iceberg desde búsquedas afectivas y éticas de acción política y artística en el Valle de Punilla, Córdoba, emergiendo, en su matriz configuradora, de procesos mayores que vinculan los ecofeminismos en clave local, propuestas variadas de gestión social del hábitat¹⁵, pedagogías biosustentables, múltiples formas de cooperativismo laboral y búsquedas en términos de soberanía alimenticia. Estas experiencias se inscriben para Emiliana Martina (2019) en un marco de acción colectivo en torno a la red de biosustentabilidad en el centro de Punilla en el contexto de:

la crisis de urbanidad como modelo civilizatorio, [en el cual]¹⁶ se destaca hace más de dos décadas un proceso de lucha contra hegemónica que reivindica criterios alternativos de asentamiento territorial, y se posiciona como una expresión cultural que reflexiona sobre los perjuicios que la modernidad ocasiona al ambiente (p. 30).

De forma específica, el uso de placas cerámicas como dispositivo poético en el contexto serrano local transparenta, en el marco de las prácticas bioconstructivas relacionadas a *pro-*

cesos alternativos de producción del hábitat ((Di Bernardo, 2019; Mandrini, 2017; Martina, 2019; Mattioli, 2018; Trimano, 2014) y asentamiento territorial, una hipérbole del barro. Esta "hipérbole del barro" refiere a las múltiples estrategias aplicadas desde el uso y manejo de un material de acceso libre, amplio y de largo alcance territorial en el valle punillano; a un abanico múltiple de luchas contrahegemónicas¹⁷. En este sentido el "barro" propone, como bien común, una reconsideración de los lugares como facilitadores *in situ*, habilitantes de poéticas vinculadas a los territorios como configuradores simbólicos y materiales. Las prácticas de accionar en el bioentorno se sitúan como posicionamientos reales, posibles y registrables en torno a decisiones personales y grupales de ubicación respecto al poder, la política y las tecnologías. Las diferentes formas de acción enmarcadas en el bioentorno punillano, enunciadas como prácticas alternativas y en resistencia desde el biopoder¹⁸, la biopolítica y la biotecnología (en términos positivos), vinculan arte, funcionalidad, tecnologías y uso de materiales de larga proyección histórica, emergiendo como nodos de planificación y producción locales, paradigmáticos y transdisciplinarios de la artistividad contemporánea serrana. En estas prácticas, la funcionalidad y la carencia de autonomía son

15 Gestión del hábitat entendida de forma indisoluble al bioentorno, donde las técnicas bio constructivas de índole procesual adquieren protagonismo en amplios sectores poblacionales de la actualidad punillana. Dichas prácticas hacen uso de tecnologías diversas aplicadas al barro y las arcillas serranas como materia prima.

16 Los corchetes corresponden a inclusiones de la autora del presente texto.

17 Contrahegemónicas respecto al capitalismo, el patriarcado y la urbanidad en el marco de la modernidad colonial depredadora y extractivista.

18 El término *biopoder* fue usado por Foucault (1976) para referirse a la práctica de los estados modernos para ejercer "técnicas diversas y numerosas para obtener la sujeción de los cuerpos y el control de las poblaciones" (p.169). Michael Hardt y Antonio Negri (2000) reescriben este concepto en el marco teórico marxista y piensan el biopoder y la biopolítica en términos positivos, como fuerza de vida, potencia constitutiva y ontológica.

evidentes, los recortes disciplinares quedan desdibujados y, junto a los cruces y deslizamientos significantes que propician, adquieren dimensiones estético-críticas altamente políticas.

En contextos territoriales serranos naturales, las formas artivistas del habitar y del con-vivir traducen sentidos artísticos y políticos¹⁹ indisolubles del bioentorno en términos ecológicos. Las diferencias materiales, morfosintácticas y estratégicas de estos dispositivos artísticos y políticos dependen de la búsqueda de eficacia del marco político-crítico en el que se inscriben (Richard, 2011). En este sentido, según la autora:

depende de la particular materialidad de los soportes de inscripción sociales que se propone afectar (...) para mover ciertas fronteras de restricción o control, presionar contra ciertos marcos de vigilancia, hacer estallar ciertos sistemas de prescripciones e imposiciones, descentrar los lugares comunes de lo oficialmente consensuado (pp. 8- 9).

Los fenómenos artísticos en sitios específicos, enmarcados en puestas interpeladoras desde la espacialidad y la territorialidad, promueven desconfigurar el carácter descorporizador y empírico neutralizador que inserta la mundialización del tardo capitalismo en las subjetividades contemporáneas. Según Sassen (2007) la mundialización económica se caracteriza por “la hipermovilidad, las comunicaciones mundiales y la neutralización del lugar y la distancia” (p. 37). En este marco, los dispositivos de mundialización transforman nociones de afecto, sensi-

bilidad, (auto)percepción, interrelacionalidad y hermenéutica, amplificadas por perceptivas móviles respecto a los ejes centros-periferias, junto a la versatilidad de circulación de imágenes y discursos desde el ciberespacio. Las cibercomunicaciones, promueven la apropiación, interpretación y “virtuo-percepción” de performatividades artísticas crítico-contextuales desde modos de agencia –expresivos, discursivos, políticos y pedagógicos– segmentados, intervenidos y traspolados. Las ciudades, entonces, también configuran narrativas de colonialidad, en términos espaciales y artísticos, a través de la reedición de nociones móviles de centros y periferias. En este sentido, el ingreso al mundo del arte de prácticas alternativas y fronterizas, está impregnado por parámetros y normativas de visibilización “urbanas” donde actores, modos de hacer, de decir, interpretar y producir, son categorizados según conjugaciones exógenas de producción de sentido. En coincidencia con Richard (2011): “Hoy, ya no pueden ser pensadas como universales ni la “verdad” ni la “representación” colectivas de lo social cuyas lógicas de entendimiento se han fragmentado y pluralizado” (p. 3). Por ende, la multiplicidad de verdades y (re)presentaciones requieren apreciarse en sintonía a sus actores, en los contextos de producción de sentido desde donde emergen.

¹⁹ Actualmente activos en las serranías punillanas.

PRAXIS DE OCUPACIÓN DESDE TERRITORIOS- CUERPOS EN DISPUTA

Las placas cerámicas utilizadas en las intervenciones de Cosquín pueden interpretarse, de forma situada, en relación con las reivindicaciones feministas a nivel nacional (en resonancia a las acciones realizadas por la Red de Alfareras Feministas) y en contingencia con un contexto particular de reclamos locales. Para esta lectura contingente en sentido particular y local, se propone la articulación de los cuatro conceptos de *representación* utilizados por José Antonio Sánchez (2013). El primero (1) refiere a la escenificación en términos de puesta en escena; el segundo (2) refiere a la representación a través del “ponerse en el lugar de” a modo de identificación en algún sentido de mimesis; el tercero (3) refiere a la capacidad de representar rasgos comunes en un sentido esencial²⁰ y el cuarto (4) al representar en lugar de alguien, haciendo ingresar al poder en este esquema de representación.

Es necesario considerar que el contexto de la “pandemia” modifica de manera sustancial el uso de los espacios públicos “céntricos” resguardados para el turismo. En términos cívico-políticos, las plazas centrales son sitios neurálgicos de las sedes organizativas municipales; pero a nivel simbólico, dicha centralidad se convierte en una paradoja para las poblaciones en territorios con gran tránsito turístico, al (re)presentar

la “cara visible” –impecable y límpida– de las realidades locales. Dichas plazas (re)presentan la realidad –en términos ideales y proyectivos– de la “verdad” entendida como el “deber ser” a modo de puesta en escena (1) en los niveles de Sánchez, y sitúan en las periferias territoriales a las poblacionales en su estar-siendo real (Kusch, 2015).

El 13 de octubre, las placas cerámicas fueron encontradas por integrantes de las colectivas, dentro de tachos de basura de la plaza San Martín. Este gesto-acción (contra)intervencionista (tirar a la basura las placas de cerámica) torna “explícitos”, en términos representacionales, la disconformidad, el enojo y una contraposición discursiva, política e ideológica de ciertos sectores sociales. Este acto transparenta la “pugna” local, regional y provincial (en el marco de las identificaciones comunes según Sánchez) por el uso de los espacios públicos como lugares de visibilización artístico-política. A su vez, también evidencia la pugna entre posiciones ciudadanas divergentes por el uso de recursos comunes y políticas de estado, en el marco de las luchas por la legalización del aborto en Argentina, y por la efectiva implementación de políticas contra la violencia de género y los femicidios, contextualizadas en las manifestaciones y reclamos de “Ni Una Menos”. Estas acciones, asimismo, deben observarse en un marco discursivo y artístico mayor a nivel provincial y nacional, donde Córdoba se identifica –a nivel de los rasgos comunes, según Sánchez– con lo tradicional asociado a lo

²⁰ Como por ejemplo el rasgo común del “katarismo” sería la ideología indigenista libertaria.

“folclórico”²¹ (desde una cultura y territorialidad local) y a lo tradicional en términos católicos. Lo tradicional en relación a lo católico, evidencia la fuerte impronta colonial-evangelizadora y su consecuencia coercitiva sobre cuerpos y territorios amerindios. Esta primera lectura presenta una aparente contradicción entre la afirmación de lo territorial y cultural en términos locales (que reivindicaría la matriz amerindia y sus territorios), en oposición a lo católico (como implantación exógena y coercitiva sobre las culturas materiales y cosmovisiones nativas). No obstante, hacia una mayor profundidad en términos de imaginarios, lo “folclórico” territorial y cultural que se afirma no se identifica con el componente amerindio como valorización, sino que remite al componente criollo como “solución”, homologada y hegemónica, respecto a lo amerindio. Promueve, en este sentido, una cita simbólica de la antigua pugna entre el gaucho y el “indio” y la “resolución estatal” de dicha disputa a través de la representación de las relaciones de poder (4) en términos territoriales y corporales. Esas relaciones de poder desde los cuerpos-territorios fueron materializadas a través del alambramiento y la incorporación de las territorialidades indígenas al estado argentino moderno y por medio de la “civilización” efectiva tanto del gaucho como del “indio”²² en la personificación del peón rural. Esta pugna transparente, también, la importancia simbólica a nivel nacional y

provincial de la ciudad de Cosquín como “cuna de la tradición y el folclore”²³ materializada de manera específica, en el marco del “Festival Nacional de Folclore”²⁴ y en la “Feria Nacional de Artesanías y Arte Popular Augusto Raúl Cortázar”. La realización de las intervenciones durante el 12 de octubre por parte de las colectivas feministas visibiliza y relaciona el día “simbólico” del inicio de la violencia, irrupción, invasión y saqueo de los cuerpos-territorios amerindios, en un vínculo directo con la violencia patriarcal y colonial histórica ejercida sobre los cuerpos de las mujeres. En esta línea, se produce la vinculación simbólica de los cuerpos de las mujeres con los territorios amerindios, a través de la difundida frase “Los cuerpos de las mujeres no son territorios de conquista”. Es así cómo, de forma contingente, funcionan el “ponerse en el lugar de” (2) con la identificación, a su vez, de rasgos comunes (3). Además, es pertinente tener en cuenta que, el nombre de la ciudad de Cosquín (derivado del vocablo Quechua *Qosqo* –ombligo–, donde Cosquín significaría *Cuzco chico*) refuerza la asociación de la ciudad punillana con lo andino-amerindio, hecho que potencia la selección del sitio específico como “escenificación” (1) pertinente en el marco del 12 de octubre.

En el texto de difusión de los días subsiguientes a las intervenciones, las colectivas refieren, como un acto de negacionismo y censura, al hecho de botar las placas cerámicas, adjudici-

21 No se analizará aquí el vínculo peyorativo y europeizante de la traspolación semántica y simbólica del término *Folclore*.

22 Identificados con lo animalizante en términos fanonianos a “domar”.

23 Y de la convivencia contradictoria de las contingencias que se establecen aquí en términos simbólicos.

24 Donde convergen miles de turistas durante el mes de enero.

cándoselo a: “quienes no asumen la deuda con los feminismos” destacando que fueron “rescatadas” (conservadas y cuidadas) por las propias compañeras. La dialéctica general de las intervenciones contrapone, en el nivel representativo de las lógicas de poder (4), el componente “Femenino” con el componente “Estado”, apelando a una reconstrucción social de los cuerpos-territorios en clave de rescate-cuidado. Esta lectura simbólica vincula tanto a los cuerpos particulares como a la naturaleza en general como un gran cuerpo integral. El “Estado” transparenta –en estos estratos de lectura– la colonialidad del poder vinculada a la conformación de los estados modernos latinoamericanos en la convergencia entre capitalismo y patriarcado (con sus lógicas extractivistas)²⁵ (4). La configuración colonial continúa su matriz multiplicadora en sucesivos órdenes tácitos de jerarquías subalternizadoras de cuerpos, sensibilidades, floras, faunas y territorios. Los incendios serranos visibilizaron cómo se ejercen y multiplican lógicas de control desde el biopoder sobre los bioentornos. La vinculación simbólica y dialéctica entre territorios/cuerpos/naturaleza y entre feminismos/rescate/cuidado se manifiesta a través de las frases “A mí me cuidan mis amigas” y “Juntas reverdecer”. Estos sentidos son “presentados”, con imágenes y acciones, a través de placas cerámicas que promueven icónicas relaciones entre colectivas/diversidades, vulvas/vegetación, semillas/gestación, germinación/parto, pañuelos verdes/autodeterminación,

etc. (Imágenes 9 y 10). Es de particular interés la placa de la imagen número 10, por la serie de asociaciones que ésta presenta. Vincula visualmente el clítoris y la vulva como “formas de mirar” (a través de la ubicación del ojo en el lugar de la vulva), asociadas a la naturaleza como potencia germinal-vital y reverdecidora. Propone un “retorno” o vínculo “encarnado” de la mirada femenina desde el cuerpo, el deseo, el placer y la vida. En el contexto serrano en que se expuso, durante la “plenitud” de los incendios masivos del monte nativo con gran escala territorial, esta imagen puso en evidencia el extractivismo sufrido por la tierra, las sierras y los bosques (en el marco del capitalismo) en vinculación con la opresión y explotación históricas femeninas, agravadas en los estados latinoamericanos subyugados a la matriz colonial. De manera paralela, también vinculaba lo femenino al “cuidado/guarda de la vida”, en la analogía de la tierra como guardiana.

La resolución “ética” de la representación mediante la “puesta del cuerpo”, según Sánchez (2013), se presenta, en estas intervenciones, a través de las acciones de colocación de las placas en las lecturas de manifiestos públicos que las acompañaron y en la realización de los estenciles y pegatinas en aquellos espacios. Además, “la puesta del cuerpo” también se evidencia en los procesos previos de planificación, a través de la recolección de la arcilla para la realización tanto de las piezas-placas como de las “casas y barrios

25 De las fuerzas de trabajo femeninas, de los legados culturales, de la naturaleza entendida como recurso.



Imagen 10: (2020, octubre). *Juntas Reverdecer* [cerámica]. Cosquín, Argentina. Fotografía de las intervenciones del 12/10/2020 en la Plaza San Martín. Imagen del archivo de registros de la Colectiva de Mujeres de Molinari y Casa Grande.



Imágenes 8 y 9: (2020, octubre). Placas cerámicas. Cosquín, Argentina. Técnica cerámica. Fotografía de las intervenciones del 12/10/2020 en la Plaza San Martín. Imagen del archivo de registros de la Colectiva de Mujeres de Molinari y Casa Grande.

de barro”²⁶. La puesta del cuerpo se presenta, en las formas propias en que se sostiene en el valle, a través de procesos de construcción familiar como práctica colaborativa, como estrategia y alternativa económica (ante propuestas inmobiliarias y de solución de hábitat de alto impacto ecológico) de sectores sociales que se mantienen a través de proyectos cooperativos, artísticos e independientes. Desde múltiples situaciones se promueven, a través de las interacciones y yuxtaposiciones de sentido que habilita el uso variado de un material en un contexto específico, discursivas políticas y propuestas contrahegemónicas ante los estragos del poder y el capital en los contextos serranos. Se habilita, desde variadas posiciones, un sentido del territorio como “parte”, no como usufructo o “paisaje” de fondo donde se

26 Tipos de viviendas de la mayoría de las artistas e integrantes de las colectivas.

insertan los cuerpos y las viviendas. En contraposición a las numerosas propuestas de nuevas urbanizaciones en territorios protegidos, en zonas rojas de bosques nativos, en un contexto crítico a nivel global en términos ecológicos, la construcción en "barro" (re)presenta (2) (3) (4), para ciertos sectores sociales, un apuesta ética con el entorno vivo, y para otros, una reedición del "hedor" americano, la neo cita de civilización y barbarie, lo que requiere ser contenido, domado, "civilizado".

Los procesos de construcción de hábitat biosustentables, activados y realizados por agentes culturales múltiples, proponen vincular, en términos sensibles y expresivos, metodologías transdisciplinarias que pueden interpretarse en el marco de una hermenéutica sociocultural local, como prácticas cooperativas de los mundos del arte en las serranías. En este sentido, como postula Richard (2011) (pero situado nuestro foco en las serranías cordobesas) estas prácticas pueden pensarse como:

mecánicas de producción creativa que cruzaron las fronteras del arte entre los géneros (...) [y entre las disciplinas: la arquitectura, la escultura, la biología, la biotecnología, la filosofía y las historias]²⁷ y que ampliaron los soportes técnicos del arte al *cuerpo vivo* [percibido en un sentido integral e indisoluble al bioentorno, un cuerpo vivo colectivo, donde el] (...) cuerpo, en el arte de la performance [desarrollada en contextos naturales] actuó como un eje transemiótico de energías pulsionales que liberaron –en tiempos de censura– [de agudización de las operativas de normalización en términos

biotecnológicos y en el contexto de pandemia] márgenes de subjetivación rebelde (p. 4).

Agregaría, para nuestro caso, que "el cuerpo en la *performance*", realizada en contextos naturales, "actúa como eje transemiótico" de energías que buscan equilibrar el desequilibrio biológico que sufren las subjetividades y corporalidades contemporáneas atravesadas por toda clase de dispositivos tecnológicos y disciplinarios políticos, cívicos y sociales.

Desde las subjetividades serranas contemporáneas, la academia y el museo siempre fueron ejes normativizadores en clave exógena, a través de discursivas que promueven una noción del quehacer artístico ciudadano que activan narrativas visuales en clave hegemónica. Las academias, en este circuito, propician la continuidad de un discurso que promueve el sentido de activismo en términos de espectacularización y masividad, donde siempre el arte (incluso en términos revolucionarios) parece producirse en otro lado y no en los pequeños pueblos. En un profundo nivel simbólico, es una cita al desierto en sentido civil, político y biológico, que habilita y continúa, en este sentido, la invisibilización de cuerpos, subjetividades, acciones y formas plurivalentes del "estar-siendo".

Las prácticas activistas desde los ecofeminismos aquí presentadas funcionan como "críticas a las representaciones de poder es decir, al análisis y desmontaje de todas aquellas codificaciones autoritarias y represivas hechas sistema y orden, enunciados y comunicación" (Richard,

²⁷ Los corchetes corresponden a reflexiones e inclusiones de la autora del presente texto.

2011, p. 7). En este sentido, estas prácticas desde el arte, por medio de una desconfiguración discursiva y simbólica, activan una carga política contrahegemónica que, como afirma Groys (2016), pretende cambiar las condiciones de la realidad por fuera del sistema del arte, desactivando, la categoría principal de “calidad artística” que utiliza la crítica tradicional por medio de la percepción de lo “estéticamente inadecuado”²⁸ (p. 56). Esto, junto a la sumatoria de la “funcionalidad” de las producciones, comenta el autor, promueve una posición históricamente novedosa del artivismo en la que sus agentes, a diferencia de momentos históricos anteriores, buscan la utilidad del arte.

CONCLUSIONES

La perspectiva crítica descolonial desde las artes resulta fundamental para interpretar el artivismo artístico latinoamericano, gracias a la desarticulación de la mirada histórica en clave moderna. Esto nos permite comprender la presente articulación de agentes, materialidades, procesos y prácticas artísticas –situadas cultural, histórica y territorialmente– desde una interpretación contingente de las formas contradictorias y dinámicas en que se vinculan y superponen sus discursivas, narrativas visuales y simbólicas en contexto. En este sentido, “la hipérbole del

barro” se activa como material usado –en términos de efectividad– a partir de su vinculación crítica entre temporalidad y tecnología, y a través de la desarticulación de las lógicas “positivistas” relacionadas al progreso, promovidas por el modelo modernista urbanizador. El barro como material activa, en el contexto territorial y sociocultural punillano, posibilidades de usos amplios de un “bien común” –y la desconfiguración de su interpretación como “recurso” en el marco del capitalismo– tanto para la producción artística y/o política, como para la producción del hábitat alternativa no contaminante y colectivamente accesible. En este sentido, tanto lo efímero de una puesta artística activista, como la bioconstrucción desde una presencia empírica en el territorio, son propuestas de formas de posicionamiento efectivas, políticas y poéticas en el espacio público punillano.

Es desde la visibilización del quehacer artístico en una perspectiva local (cordobesa y serrana) de producción, a través del manejo de las metodologías técnicas y saberes en torno a las prácticas sensibles y creativas, que emergen temporalidades y procesos creativos múltiples, diversos y en simultaneidad a los ciudadanos, que por medio del intercambio dialéctico entre prácticas y actores, nutren las poesis artísticas locales. La pugna en términos estéticos por la forma visual y su contenido semántico fuerza, al igual que la distribución de los cuerpos en el espacio, la disputa por la conciencia de la conflictiva puesta afectiva y efectiva que producen las acciones artísticas, las representaciones en

²⁸ En este sentido es muy pertinente analizar el impacto que genera en amplios sectores –en términos de lo “estéticamente inadecuado”–, la visibilización de las casas y los barrios de barro.

términos de imaginarios que estas implican y las imágenes que producen. Las puestas activistas, desde contextos serranos contemporáneos, evidencian la existencia de prácticas de producción, proyectos habitacionales e intervenciones activistas que hacen énfasis en el proceso creativo proyectual. Pero además, su importancia radica en una apuesta doble: primero de impacto crítico pluriversal en un circuito de visibilización de micro a macro relaciones de existencia en términos ontológicos; y, en paralelo, hacia una apuesta política efectiva, en el marco de la crisis estructural del capitalismo, y afectiva en términos vinculares, comunitarios, familiares y de respeto a las diversidades biológicas no humanas.

Agradecimientos

Al Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, en cuyo marco inscribo, como becaria doctoral, las presentes reflexiones.

A la Red de Mujeres Autoconvocadas del Valle de Punilla.

A las luchas feministas nacionales e internacionales.

A la Colectiva Feminista de Molinari y Casa Grande, al Movimiento Plurinacional de Mujeres de Capilla del Monte, a la Colectiva Feminista de San Marcos Sierras y a la Agrupación Isadora, quienes hicieron posibles las presentes reflexiones gracias a sus enseñanzas, compromisos, registros y dedicación a la causa por la igualdad de derechos y una sociedad más justa.

A mis colegas Inés Zamudio, Julia Lara y Marisol Barral.

A mis colegas del equipo de extensión "Minga! Ponele Pastón", con quienes vinculamos, desde las prácticas en territorios, los saberes en nuestras serranías.

A quienes son hacedores/as culturales, bioconstructores/as y artistas populares, agradezco profundamente la generosidad con que cotidianamente ponen el cuerpo en las prácticas de resistencia a favor de la(s) cultura(s) inclusiva(s) y pluriversal(es).

Cómo citar este artículo:

Estarellas, N. (2021). La deconstrucción representativa del "paisaje". Una apuesta biopolítica desde el activismo serrano contemporáneo. *Artilugio Revista*, (7). Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ART/article/view/34550>

Referencias

- Di Bernardo, Á. (2019). El diseño ambientalmente consciente del Hábitat. Conceptualizaciones desde enfoques académicos y extra-académicos. *Arquisur Revista*. (15), 36-49. Recuperado el 2021, 30 de julio de <https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/publicaciones/index.php/ARQUISUR/article/download/7905/11837/>
- Dussel, E. (2000). Europa, modernidad y eurocentrismo. En E. Lander, *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas* (pp. 41-54). Buenos Aires: CLACSO.
- Dussel, E. (2015). *Filosofías del Sur. Descolonización y Transmodernidad*. México D. F.: Akal/Inter Pares.
- Foucault, M. (1977 [2007]). *Historia de la sexualidad 1: La voluntad de saber*. D.F. México: Siglo XXI.
- Geertz, C. (1983). *La Interpretación de las Culturas* (A. L. Bixio, trad.). Barcelona: Gedisa.
- Geertz, C. (1994). *Conocimiento local. Ensayos sobre la interpretación de las culturas*. Barcelona: Paidós.
- Giunta, A. (2014). *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?* Buenos Aires: Fundación arteBA.
- Groys, B. (2016). Sobre el activismo en el arte. En B. Groys, *Arte en flujo. ensayos sobre la evanescencia del presente* (pp. 55-74) (P. Cortez Rocca, trad.). Buenos Aires: Caja Negra Editora.
- Hardt, M. y Negri, A. (2000). *Empire*. Roma: Harvard University Press.
- Kusch, R. (2015). *El pensamiento indígena y popular en América*. Córdoba: Tierra del Sur.

- Mandrini, M. R. (2017). *Reinterpretación del hábitat construido en tierra, a partir de experiencias colectivas en el marco de un paradigma cognitivo alternativo* [Tesis Doctoral inédita, Universidad Nacional de San Juan]. San Juan, Argentina.
- Marchese, G. (2019). Del cuerpo en el territorio al cuerpo-territorio: Elementos para una genealogía feminista latinoamericana de la crítica a la violencia. *Entre Diversidades. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, 6(2), pp. 39-72.
- Martina, E. B. (2019). *Procesos y alternativas de producción de hábitat. Red de comunidades ecológicas en el valle de Punilla (centro)*. Rosario: UNR Editora.
- Mattioli, D. (2018). *Territorialidades emergentes: agenciamientos colaborativos para el diseño de transiciones en el campo del hábitat*. Córdoba: Editorial de la Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Diseño de la Universidad Nacional de Córdoba.
- Moxey, K. (2016). *El tiempo de lo visual. La imagen en la historia*. Barcelona: Sans Soleil.
- Quijano, A. (2014). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. En CLACSO, *Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder* (777-832). Buenos Aires: CLACSO.
- Rancière, J. (2014). *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Buenos Aires: Prometeo.
- Richard, N. (2011). Lo político en el arte: arte, política e instituciones. Santiago de Chile: Universidad de ARCIS. Recuperado el 2021, 30 de julio de <https://hemi.nyu.edu/hemi/es/e-misferica-62/richard>
- Rivera Cusicanqui, S. (2010). *Chi'ixinakax utxiwa: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Córdoba: Cleta Ediciones.

- Rivera Cusicanqui, S. (2015). *Sociología de la imagen. Miradas ch'ixi desde la historia andina*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Tinta Limón.
- Sánchez, J. A. (2011). *¿Quién tiene miedo a la representación?* [Apuntes para una intervención en el Encuentro Internacional “Memorias y Re/Presentaciones en la escena latinoamericana contemporánea” organizado por Yuyachkani y CIELA, inédito]. Lima, Perú.
- Sánchez, J. A. (2013). Ética de la representación. *Apuntes de Teatro*, 138, pp. 9-25.
- Sassen, S. (2007). La ciudad global: emplazamiento estratégico, nueva frontera. En S. Sassen, *La ciudad global: London, New York, Tokio* (pp. 36-45). Princeton: Princeton University Press.
- Trimano, L. (2014). *De la ciudad al campo. Tensiones entre culturas emergentes y preexistentes. El caso de Las Calles, Traslasierra, Córdoba* Tesis Doctoral inédita, Universidad Nacional de Córdoba]. Argentina. Recuperado el 2021, 30 de julio de <https://rdu.unc.edu.ar/handle/11086/4623>.
- Vanegas Díaz, A. M. (2020). Feminismos y ecologismos entramados: un breve repaso de los ecofeminismos como respuesta a una crisis civilizatoria. *Etcétera*, 7, pp. 1-20. Recuperado el 2021, 30 de julio de <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/etcetera/article/view/31627/32378>.
- Viveiros de Castro, E. (2004). La antropología perspectivista y el método de la equivocación controlada (J. M. Miranda, trad.). *Tipití: Revista de la Sociedad para la Antropología de las Tierras Bajas de América del Sur*, 2, ISS. 1.
- Warren, K. (2004). Feminismo ecologista. En V. Vázquez García y M. Velázquez Gutiérrez (Comps.), *Miradas al futuro. Hacia la construcción de sociedades sustentables con equidad de género* (pp. 63-70). Ciudad de México: UNAM.

Zablosky, C. (2010). Hacia una perspectiva interdisciplinaria en la consideración de objetos con valor estético. *Avances*, 1(16), pp. 343-353.

Biografía

Natalia Estarellas

AUTORA

Licenciada en Escultura (IUNA/FA-UNC). Doctoranda en Artes. Becaria CONICET. Profesora Asistente Interina de Escultura I, Profesora Adscripta de Historia del arte argentino y latinoamericano (2016-2020) y Antropología del arte (2020-2022). Desde el 2012 integra equipos de investigación subsidiados por SeCyT-UNC. Integra la Comisión Directiva de la Feria Artesanal “Paseo de las Artes”. Diplomada en Estudios de Geopolítica, Hegemonía y Comunicación (CiePE). Alumna de la “Especialización en prácticas y procesos de producción artística contemporánea” (FA-UNC).



Natalia Estarellas

CONTACTO:

nestarellas@yahoo.com.ar

Cartografía de un barrio que danza

Cartography of a neighborhood that dances



Noelia Belén Casella

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) /

Universidad Nacional de Villa María

Villa María, Argentina

noelia.casella@hotmail.com

 <https://orcid.org/0000-0002-6014-6509>

Recibido: 01/03/2021 - Aceptado con modificaciones: 17/06/2021



ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s2408462x/41h2zahrr>

Resumen

La propuesta de esta cartografía tiene como anclaje empírico un barrio de la ciudad de Villa María (provincia de Córdoba) llamado La Calera. En este marco, abordo un estudio de caso de un taller de danza comunitaria para niños y niñas bajo el nombre Danza al Frente (2015-2019), del cual fui tallerista.

Este artículo piensa la importancia del barrio/territorio en los procesos artísticos. En ese sentido, la danza (y el arte en general), la territorialidad y las identidades generan un entrecruzamiento que permite pensar cómo niños

Palabras claves

Barrio/Territorio,
Cartografía, Danza
comunitaria, Identidades,
Niños y niñas.



y niñas que bailan son también vecinos y vecinas. Este artículo representa un avance de mi tesis doctoral.

Abstract

The proposal of this cartography has as empirical anchor a neighborhood of the city of Villa María (province of Córdoba) called La Calera. In this framework, I address a case study of a community dance workshop under the name Danza al Frente (2015-2019) for boys and girls, of which I was a workshop leader.

This article thinks about the importance of the neighborhood/territory in artistic processes. In this sense, dance (and art in general), territoriality and identities generate an intersection that allows us to think about how boys and girls who dance are also neighbors. This article represents a preview of my doctoral thesis.

Key words

Neighborhood/Territory, Cartography, Community dance, Identities, Boys and girls.

DANZA AL FRENTE: UN TALLER DE DANZA COMUNITARIA

La propuesta en este artículo¹ aborda la experiencia de Danza al Frente², un taller de danza comunitaria que tuvo lugar en el barrio La Calera de Villa María desde febrero de 2015 hasta mediados de 2019. Este espacio estuvo coordinado por un grupo de talleristas bailarinas (no profesionales) de la ciudad, del cual fui parte. En un primer momento, el grupo estuvo conformado por aproximadamente treinta niños y niñas de La Calera, pero esto fue variando a lo largo del tiempo.

El arte comunitario requiere del arte y la solidaridad ya que se caracteriza por ser una actividad de tipo grupal con foco en los procesos creativos colectivos. Las prácticas artísticas en comunidad requieren de un estudio, de investigación interdisciplinaria y transdisciplinaria en la que se analicen los procesos y los modos en que estas son atravesadas por las distintas partes (Pansera, 2006; Nardone, 2010a; 2010b).

Danza al Frente comenzó un recorrido como taller de danza con algunas herramientas de creación que íbamos probando, pero sin tener una definición acerca de cómo denominábamos nuestras prácticas. Con el pasar del tiempo y

luego de algunas lecturas, talleres, reuniones y debates nos acercamos al campo de la danza comunitaria. Este tipo de prácticas se caracteriza por creaciones colectivas, por la participación de personas que pueden o no tener trayectorias en la danza, por vecinos y vecinas que crean, en interacción, obras con un fuerte sentido comunicacional y estético que responden a un contexto espacio temporal y sociocultural determinado³ (Chillemi, 2016).

La danza comunitaria toma las herramientas de la Expresión Corporal/Danza de Kalmar y Stokoe: (1) corporalidad y movimiento, (2) comunicación y (3) creatividad; a ellas suma el elemento de (4) la creación colectiva de obra. La Expresión Corporal tiene como eje, también, la posibilidad de explorar la danza de cada persona sin imposiciones.

Por otro lado, incorpora metodologías y concepciones del teatro comunitario⁴. Dentro de este, a los fines del artículo, me interesa rescatar dos elementos de Bidegain (2007): la idea de “vecino-actor”, ya que quienes participan son actores y actrices de un barrio sin previa formación; y por otra parte, un segundo elemento que

1 Este doctorado fue posible gracias a dos becas de posgrado para docentes de la UNVM en 2018 (Resolución rectoral 838/18) y 2019 (Resolución rectoral 918/19) y una beca de Finalización de doctorado de CONICET 2020-2021 (RESOL-2020-131-APN-DIR#CONICET).

2 El nombre del grupo surge a partir de la pregunta en una ronda de diálogo “¿Cómo dicen cuando vienen a danza?”, tras la que un niño respondió “voy al frente” ya que vive cruzando la calle del salón. Este dato me resultó interesante ya que hace referencia a la territorialidad del taller.

3 Como experiencias similares en Argentina, se pueden recuperar las de Crear Vale la Pena (Olaechea y Engeli, 2008), Bailarines toda la Vida y Todos Podemos Bailar de la UNA (Chillemi, 2016), En Movimiento, Proyecto Kuntur y KM29 (Mussico y D’hers, 2012). Estas experiencias, si bien con metodologías y procesos diversos, también fueron proyectos que vincularon la danza en barrios populares con una marcada identidad territorial con un trabajo de búsqueda individual y colectiva de una danza propia.

4 Dado el recorte de este artículo, para poder comprender más cabalmente los aportes del Teatro comunitario, invito a ampliar la lectura con autoras como Mercado (2019) y Bidegain, Marianetti y Quain (2008) quienes dan cuenta del origen y desarrollo de estas experiencias en Argentina, historias de grupos, metodologías, referentes y obras, entre otras cosas.

es la “creación de territorialidad” en los espacios públicos ya que en ellos se ensaya y también se realizan las funciones.

Generalmente, no se llama a los niños y niñas de un barrio como “vecinos y vecinas”, por ello considero que es necesario correrse de los lugares adultocéntricos para escuchar sus intereses, necesidades, ideas y poder potenciar su creatividad. De esta manera, la propuesta de Bidegain (2007) me resulta oportuna para hablar de “niñas-vecinas-bailarinas” y “niños-vecinos-bailarines”, con pleno derecho de habitar su ciudad y su barrio. Muchos espacios tradicionales de socialización de los niños y niñas o, desde el arte, distintos espacios de expresión, pasan por los intereses de las personas adultas que coordinan esos espacios. Desde la danza comunitaria y desde Danza al Frente en particular realizamos un ejercicio constante de pensar en el eje de sus infancias y sus experiencias en el barrio. Claro que fue un trabajo constante y un proceso de evaluar y repensar cómo construir esos vínculos.

Los niños y niñas, en este taller fueron vecinas y vecinos, bailarinas y bailarines, construyendo una multiplicidad de identidades que confluían en este espacio. Cada coreografía que se creaba tenía aportes de cada uno y cada una y muchas de las creaciones se pensaban en relación a las actividades que realizaban en el barrio, cosas que pasaban en la escuela, paseos que hacían por la ciudad, experiencias en otros talleres y en el comedor comunitario, entre otras cosas.

La identidad comunitaria implica que haya respeto entre las personas que tienen intereses

en común y que se agrupan en un tiempo y en un espacio determinado para la realización de sus ideales. La creación colectiva incluye la participación del otro (Chillemi, 2016).

El hecho de que cada niño y niña sea parte de este taller está dado por la posibilidad de que cada quien tuviese su propia danza y que no haya una imposición desde las talleristas. La mayoría de los y las participantes no habían tenido experiencias en danza anteriormente. De esta manera, se sentían responsables, creadores y creadoras de una obra que había surgido de sus propias ideas, emociones, movimientos y desde sus palabras. Una obra colectiva que los y las agrupaba y unificaba ante el barrio como un espacio que representaban.

En este sentido, realizaron varias presentaciones que fueron muy importantes para el grupo: cumpleaños, Días del Niño y Festivales del Comedor Caritas Felices (2015 a 2018), Día del Niño en el Anfiteatro⁵ (2016), Costa Explora (2017), Villa María Vive y Siente en el teatrino del subnivel (2017, en conjunto con los barrios Botta y Las Acacias de la ciudad pertenecientes a talleres municipales) y en el Día del Estudiante de una escuela secundaria (2018, en la vecina localidad de Villa Nueva). En el año 2018, con el apoyo del Instituto de Extensión de la UNVM realizamos un video-danza⁶ en el que se recupe-

5 El anfiteatro de Villa María se encuentra en la costanera de la ciudad y tiene capacidad para miles de personas. Fue una de las experiencias más importantes para el grupo ya que bailaron en un espacio nuevo en presencia de mucha gente.

6 Ver Mufari (2018).

raron aquellos espacios de la ciudad que fueron significativos para el grupo (Casella, 2019).

“Queremos que la gente sepa lo que hacemos” es una frase que surgía mucho en cada encuentro porque querían que el resto de la ciudad supiese de su creatividad, ya que circula una mala percepción de lo que sucede en el barrio.

Uno de los hechos más significativos en lo que respecta a la identidad del grupo fue la propuesta de que tengamos remeras del taller. Tras gestionar recursos pudimos tener una remera del grupo que los y las identificaba como parte. Esta era de color verde (color que representa al equipo de fútbol de La Calera) con la impresión de “Danza al Frente” y “La Calera” en la espalda. Esta vestimenta los y las identificaba en cada presentación, en cada salida a alguna presentación en la ciudad, y en las fotos que suben a las redes sociales.

En la experiencia de Danza al Frente emergió un quinto elemento que debe ser tenido en cuenta: (5) el barrio/territorio. Además de las herramientas que aporta el teatro comunitario y la expresión corporal, para hablar de danza comunitaria no alcanza con que exista una creación colectiva de obra sino que el espacio físico y simbólico del barrio/territorio adquiere, en el caso de Danza al Frente, un rol particular.

EL BARRIO/ TERRITORIO DESDE UNA CARTOGRAFÍA

El barrio La Calera de la ciudad de Villa María⁷ (antiguamente se llamaba General Roca y el nuevo nombre fue dado por una planta de cal en el lugar) se encuentra en el sector noroeste de la ciudad y está atravesado por las vías del tren que se bifurcan desde el casco céntrico, unas hacia Río Cuarto y otras hacia Córdoba. Otros límites son el “cementerio nuevo” (Calvo, 1989) y la ruta Nacional N° 9.

Los habitantes de “La Calera”, acuciados por problemas comunes, fueron elaborando la trama de una comunidad que comenzó a reconocer la posibilidad de incorporar beneficios (...) a partir de una labor en conjunto. Calles de tierra, fácilmente inundables, carente de energía eléctrica y de aguas corrientes, los vecinos de “La Calera” sufrían, además, los perjuicios de insuficiencias higiénicas que dejaban sentir sus efectos sobre la modesta población (p. 213).

Este relato de cómo era el barrio a principios del siglo XX da cuenta de una historia marcada por las desigualdades. Actualmente, el barrio cuenta con más servicios públicos, pero luego de años de trabajo y reclamos sostenidos.

7 La ciudad de Villa María es la tercera en orden de importancia (detrás de Córdoba capital y Río Cuarto) en relación a la población y su actividad económica. Se encuentra en el centro-este de la provincia de Córdoba, a 130 kilómetros de la capital y a 260 de Rosario. Tiene aproximadamente cien mil habitantes, dos Universidades Nacionales y varios centros educativos de nivel terciario, lo que hace que cada año su población vaya en aumento. Villa María debe entenderse como un conglomerado junto con Villa Nueva ya que solo están divididas por el Río Citalamochita y la afluencia de habitantes es diaria (Ghione, González y Truccone, 2011).

El barrio La Calera se encuentra atravesado por estigmatizaciones a una población perfectamente identificable y localizable en un territorio (Kessler, 2012). Aimar y Peano (2015) sostienen que existe un imaginario en el que Villa María es una “ciudad pulcra” en la que “no existen ni villas, ni countries” (Giacchero, 2014). En este sentido, plantean la existencia de un supuesto en el que la ciudad tiene una gran “clase media” y no hay desigualdades.

El barrio está dividido simbólica y físicamente en tres sectores: un grupo poblacional original, un plan de viviendas municipales del año 2004 (conocido como “las 74”) y un tercer sector popularizado como “la toma”. Esta última fue una ocupación en tierras del Estado Nacional como expresión de una experiencia colectiva de una necesidad que sufren de manera individual (Brusasca y Villarreal, 2019). Dada esta disposición de los espacios, quienes viven dentro del barrio también hacen referencia a estas divisiones: “tal persona vive en la toma”, “eso está en el plan de viviendas”.

Además de esta sectorización, existen también dos elementos más que influyen en los límites del barrio: el cementerio y las vías del tren. Estos dos factores contribuyen a la percepción del barrio como un espacio cerrado, “encajonado”, difícil de acceder y poco visible ya que se encuentra “detrás de”. De esta manera, el cementerio, las rutas, los tres sectores internos dentro del barrio mismo y las vías del tren dan cuenta de las limitaciones físicas y simbólicas (González *et al.*, 2012).

¿Por qué desde una cartografía? La cartografía es un modo de tender líneas, caminos, puentes entre el espacio físico y su uso social. En un mapeo, el trazo de una representación plasma las relaciones, los conflictos, las solidaridades, etc. En una cartografía, no se puede analizar el espacio sin historizarlo y conceptualizarlo, así como tampoco se puede hacer lo propio en el sentido contrario. En este punto es que considero necesaria una cartografía, un mapa, una red de relaciones que ayude a pensar las lógicas y sentidos del barrio.

Llegamos a La Calera por invitación de una de las talleristas que hacía algunos años que vivía allí y que también colaboraba en el comedor comunitario. El resto de nosotras, éramos seis personas que no habíamos ido nunca. Llegamos al territorio sabiendo lo que se decía acerca de este, pero con el paso del tiempo fuimos construyendo una perspectiva propia y comprendiendo su dinámica interna. Con el relato de los vecinos y vecinas, tanto de los niños y niñas como de las personas adultas, comenzamos a comprender lo del “barrio encajonado”, la fuerte presencia que tiene el cementerio y la vida y los juegos en torno a las vías del tren.

Cartografiar este barrio con personas que allí viven y habitarlo desde un lugar colectivo como Danza al Frente nos ayudó, a quienes visitábamos el barrio algunas veces por semana, a poder ser parte de él sin vivir en ese lugar. Danzábamos en la plaza, en las esquinas, en las calles de tierra, en el comedor, en las vías; habitamos los espacios barriales desde la danza.

Fatyass (2015) entiende a la cartografía como una metáfora que recupera prácticas e interacciones. Al realizar un mapeo es un espacio “(...) este es re-interpretado, re-definido, según lo propio vivenciado, percibido y analizado, lo cual tensiona la subjetividad del “cartógrafo” que traduce” (p. 34). De esta manera, se entrelazan lo conceptual, lo empírico, los relatos y las interpretaciones.

La historia de los barrios se encuentra atravesada por las realidades tanto materiales como simbólicas que los construyeron. Un barrio, un espacio físico determinado, no es solo lo que sus propios vecinos y vecinas dicen de él, sino también lo que relatan quienes no viven allí. Es decir, estos relatos se construyen, de alguna manera, como referencias hacia otros espacios y formas de habitarlos. Gravano (2003) entiende que “lo específico de la identidad es el contraste objetivo y vivido en relaciones de alteridad, lo que implica su referenciación en prácticas y representaciones” (p. 259).

En el caso desarrollado, el compartir el espacio geográfico de origen de quienes participaban fue un factor fundamental para la consolidación del grupo. La identidad de los niños y niñas del barrio se configura de manera interrelacional, teniendo en cuenta todos aquellos espacios que habitan cotidianamente (escuela, iglesias, familia, comedor, talleres, etc.). Es decir, su identidad barrial es diversa y con múltiples aristas. En este marco, lo que me interesa es poder centrarme en la dimensión artística de dicha configuración. Los estudios que existen

acerca de los proyectos comunitarios abordan sobre todo experiencias de personas adultas, por lo que me interesa más poder rescatar las construcciones identitarias que generan niños y niñas en estos espacios artísticos.

Dicha construcción también implica poner el barrio en relación con otros espacios de la ciudad que los niños y niñas significan como lejanos a su realidad (universidad, centro, costanera, centros culturales, etc.) y, de esta manera, poder señalar las tensiones que se generan entre las identidades propias de los niños y niñas participantes del taller y las que circulan sobre el barrio en otros espacios sociales.

Las identidades son contingentes y se encuentran en constante reestructuración ya que no pueden reducirse a quiénes somos y de dónde venimos, “sino en qué podríamos convertirnos, cómo nos han representado y cómo atañe ello al modo como podríamos representarnos” (Martins, Catino y Gómez, 2015a, p. 7).

Reygadas (2008) hace referencia a la ausencia de investigaciones y conocimientos que aborden las iniciativas que surgen desde los propios actores y sus lazos de solidaridad (Casella, 2019). Esta es una de las razones de interés de este artículo, ya que busca poder dar a conocer experiencias que ponen en diálogo el arte, el barrio y lo territorial, las organizaciones comunitarias y el lugar y las experiencias de niños y niñas en estos procesos de conformación de identidades en tensión.

LA IDENTIDAD EN EL TERRITORIO

La historia y la identidad se desarrollan en un territorio. El territorio es un espacio específico que es apropiado por una determinada relación social y sus lógicas de poder, relaciones de fuerza y de confrontación. La identidad, en este marco, es algo que está en permanente cambio, no es constante ni homogénea. La identidad también es un espacio de tensión, disputa y conflicto ya que en ella están presentes diversidad de sentidos y significados en relación a la posición que ocupan en el espacio las personas que lo habitan cotidianamente (Decándido, Ferrero, Ghione y González, 2010).

Lo simbólico, de alguna manera, también va delimitando lo territorial y se va reconfigurando constantemente. Hay diferenciaciones, clasificaciones, estigmatizaciones y representaciones que influyen en las realidades de cada espacio. Quienes viven en un territorio producen sentidos del tiempo y del espacio que habitan. La identidad territorial no es meramente un relato discursivo, sino que también posibilita una cierta capacidad de acción y movilización (Decándido, Ferrero y Truccone, 2009). “El territorio existe en la medida en que sea construido por los seres humanos, por lo tanto, lo que define al territorio como tal son las relaciones que se producen allí” (Brusasca y Villarreal, 2019, p. 8).

Gravano (2003) habla de “el barrio identitario” ya que entiende su potencialidad como constructor de identidades sociales. La identidad

barrial está ligada al barrio estructural a través de mediaciones y representaciones simbólicas, en las que el espacio adquiere significación y no las determina de manera única. En los territorios se inscribe la identidad y en la identidad el territorio; se construyen imágenes compartidas y sostenidas por actores, generadas desde el interior pero también desde el exterior (Gravano, 2003). Un barrio como subdivisión de una ciudad, no es una esencia (Verga, Bado y Forzinetti, 2015). En este marco, el barrio La Calera se encuentra inmerso en un conjunto de representaciones que se gestan en la ciudad, siendo configurado de esta manera, por miradas externas al espacio territorial. En los últimos años, con distintas actividades culturales y con el crecimiento del comedor comunitario, La Calera está siendo, poco a poco, un barrio al que cada vez se acercan más vecinos y vecinas para participar de distintas maneras.

En este proceso de construcción de identidades individuales, también se van gestando identidades colectivas como un conjunto de representaciones socialmente compartidas (Martins, Catino y Gómez, 2015a). El barrio, entonces, tiene su dimensión física y también su aspecto social. “La importancia de la dimensión social para definir el concepto, tiene como fundamento de que las vivencias y la capacidad de interacción interpersonal son las que dan sentido al barrio, de acuerdo a esto” (Salazar Parra, 2017, pp. 15-16).

En las grandes urbes latinoamericanas (pero en aumento en las ciudades medias también) existe una proliferación de barrios que se

encuentran alejados de los centros comerciales, institucionales, etc. Estos espacios suelen estar marcados de prejuicios y estigmatizaciones y son percibidos como peligrosos. De esta manera se profundizan las desigualdades sociales en el espacio urbano. Es ahí cuando “la vecindad se torna en un elemento crucial para la construcción de un barrio, donde la construcción simbólica, sirve de soporte, en el sentido de apropiación colectiva de un espacio físico, siendo delimitado bajo características también simbólicas” (p. 17).

La identidad barrial se constituye a partir de elementos del paisaje cultural que poseen tanto un valor de uso como emocional (Bajales, Ocampo, Sastre y Villar, 2010), un tejido social en el que el “nosotros” está presente (Alvarez, Heinrich y Santa Cruz, 2014).

Buenfil Burgos (1992) (como se citó en Catino, Martins y Gomez, 2015b) plantea que

“El sujeto social se constituye en prácticas sociales diversas –ideológicas, económicas, jurídicas, etcétera– entre las cuales la ideológica atraviesa de lado a lado ese proceso de constitución mediante el espacio de interpelación; el sujeto no existe como tal previamente a su inserción en dichas relaciones, de aquí que no posee una esencia pre social, divina, racional, natural, teleológica ni trans histórica” (p. 8)⁹.

En este sentido, las identidades además de ser históricas y dinámicas, también son múltiples. Como seres sociales, somos parte de distintos espacios que van configurando nuestro modo de ver el mundo y transitarlo.

ALGUNAS REFLEXIONES FINALES

En este escrito hice referencia a la territorialidad y a la importancia del proceso de identificación en los barrios. En este sentido, la presentación del barrio La Calera forma parte de este mapeo, con las líneas, caminos y relaciones. De esta manera, la cartografía como metáfora da cuenta de un recorrido del territorio en tanto espacio físico y simbólico.

Las interpretaciones obtenidas de este análisis se vinculan con el taller Danza al Frente como lugar de encuentro en la danza comunitaria con los cinco elementos mencionados. Esta experiencia significó un fortalecimiento en la identidad de sus participantes en un barrio que cuenta con las “señas del barrio” (formando con las manos la L y la C), como las de la Mona Jiménez que se encuentra grafitada por muchas paredes, así como también un equipo de fútbol que referencia las “74 viviendas”.

En esta construcción interrelacional de las identidades de los niños y niñas que participaron del taller, este texto tuvo como objetivo dar cuenta de un proceso de identificación relacionado con el arte en general y con la danza en particular.

El arte y la danza comunitaria (Pansera, 2006; Nardone, 2010a, 2010b; Chillemi, 2016) dan un marco general a las prácticas colectivas en este sentido, pero el territorio es un elemento que se reconfigura y se construye constantemente. Este “barrio identitario” (Gravano, 2003) fue una parte fundamental de la gestación de

9 Comillas y cursivas en el texto original de Catino, Martins y Gomez, 2015b.

Danza al Frente. Los niños-vecinos-bailarines y las niñas-vecinas-bailarinas fueron las voces y los cuerpos que le dieron entidad a este proyecto con su narrativa acerca de La Calera, donde, desde la cotidianeidad, se generan distintas formas de estar y ver el mundo.

Agradecimientos

Este artículo representa un avance de mi Tesis Doctoral. Este doctorado fue posible gracias a dos becas de posgrado para docentes de la Universidad Nacional de Villa María en 2018 (Resolución rectoral 838/18) y 2019 (Resolución rectoral 918/19) y una beca de Finalización de doctorado del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) 2020-2021 (RESOL-2020-131-APN-DIR#CONICET).

Cómo citar este artículo:

Casella, N. (2021). Cartografía de un barrio que danza. *Artilugio Revista*, (7). Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ART/article/view/34551>

Referencias

- Aimar, L. y Peano, A. (2015). Experiencias y percepciones sobre el espacio territorial y social en barrio Los Olmos de la ciudad de Villa María. En G. Magallanes, C. Gandía y G. Vergara (Eds.), *Expresiones/experiencias en tiempos de carnaval (s/d)*. Argentina: Ediciones CICCUS.
- Alvarez, L., Heinrich, V. y Santa Cruz, M. (2014). *Fortalecimiento de la Identidad Barrial: Nomenclatura de calles de Alto Verde*. III Jornadas de extensión del MERCOSUR. Universidad Nacional del Litoral-Red Interinstitucional Alto Verde. Santa Fe, Argentina.
- Bajales, V., Ocampo, A., Sastre, Y. y Villar, F. (2010). *Paisajes barriales: Patrimonio social, memoria e identidad en los barrios de la ciudad de San Miguel de Tucumán: Barrio San José*. Primeras jornadas de historia oral reciente del NOA. "Memoria, Fuentes Orales y Ciencias Sociales". Asociación de Historia Oral del Norte Argentino (AHONA). San Miguel de Tucumán, Argentina.
- Bidegain, M. (2007). *Teatro comunitario. Resistencia y transformación social*. Buenos Aires: Atuel.
- Bidegain, M., Marianetti, M. y Quain, P. (2008). *Teatro Comunitario. Vecinos al rescate de la memoria olvidada*. Buenos Aires: Editorial Artes Escénicas.
- Brusasca, H. y Villarreal, M. (2019). *De la "toma" al "barrio". Incremento del Capital Social y Regularización Dominial en el barrio La Calera, Villa María, Córdoba*. 1er Congreso Argentino de Desarrollo Territorial y 3ras Jornadas de Desarrollo, las redes locales y el desafío de la innovación en una nueva etapa de la globalización. Universidad Nacional de Villa María. Villa María, Argentina.

- Calvo, B. (1989). *Historia de Villa María y sus barrios*. Villa María: Municipalidad de Villa María.
- Casella, N. (2019). *La desigualdad en el acceso al arte*. 1er Congreso Latinoamericano de Ciencias Sociales. Universidad Nacional de Villa María. Villa María, Argentina.
- Chillemi, A. (2016). *Danza Comunitaria y Desarrollo social: Movimiento poético del Encuentro*. Buenos Aires: Ediciones Artes Escénicas.
- Decándido, E., Ferrero, M. y Truccone, D. (2009). *Territorio, identidad e historia barrial*. XXVII Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología y VIII Jornadas de Sociología de la Universidad de Buenos Aires. Asociación Latinoamericana de Sociología. Buenos Aires, Argentina.
- Decándido, E., Ferrero, M., Ghione, P. y González, M. (2010). *Historia, territorio e identidad. Avances de investigación en un barrio periférico de Villa María*. VI Jornadas de Sociología de la UNLP. Universidad Nacional de La Plata. La Plata, Argentina.
- Fatyass, R. (2015). *Cartografía de una escuela para clases populares* [tesis de grado, Universidad Nacional de Villa María]. Córdoba, Argentina.
- Ghione, P., González, M. y Truccone, D. (2011). La ciudad y el barrio. En P. Pavcovich (Comp.), *El barrio, lo social hecho espacio* (pp. 33-48). Villa María: Eduvim.
- Giacchero, G. (2014, 7 de abril). ¿No hay villas o asentamientos en Villa María? *El Regional de Villa María*. Recuperado el 2021, 2 de julio de <https://web.archive.org/web/20140422080039/http://www.elregionalvm.com.ar/?p=5000>.
- González, M. et al. (2012). *La reificación del territorio barrial: Un acercamiento empírico a "La Calera"*. VII Jornadas de Sociología de la UNLP. Universidad Nacional de La Plata. La Plata, Argentina.

- Gravano, A. (2003). *Antropología de lo barrial, estudios sobre la producción simbólica de la vida urbana*. Buenos Aires: Espacio editorial.
- Kessler, G. (2012). Las consecuencias de la estigmatización territorial. Reflexiones a partir de un caso particular. *Espacios en Blanco. Revista de Educación*, 22, pp. 165-198.
- Martins, M., Catino, M. y Gómez, S. (2015a). Identidad y memoria colectiva: el caso del barrio Tolosa (La Plata). *Actas de periodismo y comunicación*, 1(1). Recuperado el 2021, 2 de julio de <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/52745>.
- Martins, M., Catino, M. y Gómez, S. (2015b). *Identidad y lazo social: el barrio como articulador de la experiencia subjetiva*. VIII seminario regional (cono sur) "Políticas, actores y prácticas de la comunicación: encrucijadas de la investigación en América Latina". Asociación Latinoamericana de Investigadores de la Comunicación (ALAIIC). Córdoba, Argentina.
- Mercado, C. (2019). En reversa la mirada y en futuro el corazón: Teatro comunitario y disputas en torno al arte para la transformación social. En J. Infantino (Ed.), *Disputar la cultura. Arte y transformación social* (pp. 93-132). Caseros: RGC Libros.
- Mufari, A. (Dir.) (2018). *Danza al Frente* [video]. Recuperado el 2021, 2 de julio de https://www.youtube.com/watch?v=_0MtUFi8_xs.
- Nardone, M. (2010a). *¿Qué es el arte comunitario? Definiciones de la literatura especializada iberoamericana y local*. VI Jornadas de Sociología de la UNLP. Universidad Nacional de La Plata. La Plata, Argentina.
- Nardone, M. (2010b). Arte comunitario: criterios para su definición. *Miríada: Investigación en Ciencias Sociales*, 3(6), pp. 47-91.
- Olaechea, C. y Engeli, G. (2008). *Arte y Transformación Social: Saberes y Prácticas de Crear vale la pena*. Buenos Aires: Crear Vale la Pena.

- Pansera, C. (2006). Arte Comunitario. Definiendo un nuevo campo de trabajo. En J. Dubatti y C. Pansera (Eds.), *Cuando el arte da respuestas. 43 proyectos de cultura para el desarrollo social* (pp. 12-16). Buenos Aires: Editorial Artes Escénicas.
- Reygadas, L. (2008). *La apropiación: Destejiendo las redes de la desigualdad*. Iztapalapa: Anthropos.
- Salazar Parra, A. (2017). *Configuración espacial, capital social e identidad barrial como factores para la construcción del sentido de comunidad en el barrio 21 de Marzo/Héroes del morro, El bosque, Santiago. Análisis crítico del programa Quiero mi barrio* [tesis de Magister en Urbanismo, Universidad de Chile]. Santiago de Chile, Chile. Recuperado el 2021, 2 de julio de <http://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/143682/configuracion-espacial-capital-social-e-identidad.pdf>.
- Seguí, E., Robledo, L. y del Barco, J. (2019). *Algunas recomendaciones para el uso de lenguaje incluyente en discursos académicos y administrativos de la UNC. Separata del manual de estilo*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.
- Verga, J., Bado, M. y Forzinetti, M. (2015). Identidad y sentido de pertenencia barrial respecto a los límites administrativos vigentes. Caso Villa Luro. *Cuadernos de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales-Universidad Nacional de Jujuy*, 48, pp. 29-49.

Biografía

Noelia Belén Casella

AUTORA

Licenciada en Ciencia Política por la Universidad Nacional de Villa María y doctoranda en Ciencias Sociales por la misma institución con becas de posgrado de esta casa de altos estudios y del CONICET. Docente auxiliar del Módulo de Realidad Social, Política y Económica (UNVM). Bailarina de danza contemporánea del Elenco Danzamble del Instituto de Extensión en la misma institución.



Noelia Belén Casella

CONTACTO:

noelia.casella@hotmail.com

Cuerpo, territorio y memorias en *Light Years Away* de Edurne Rubio

Body, territory and memories in *Light Years Away* by Edurne Rubio



Diana Delgado-Ureña Diez

Universidad de Zaragoza

Madrid, España

dianadelgadou@gmail.com

Recibido: 01/03/2021 - Aceptado: 22/06/2021



ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s2408462x/nvg32itsh>

Resumen

Frente a una noción de *territorio* como mero espacio a ser cartografiado y catalogado, *Light Years Away* (Rubio Barredo, 2016) propone un territorio imaginario que remite a un espacio físico, las cuevas de Ojo Guareña en Burgos, como contenedor de construcciones materiales y simbólicas. Esta pieza desarrolla la conexión entre cuerpo, territorio y memoria a partir de los testimonios de un grupo de espeleólogos que más de cuarenta años después de sus primeras exploraciones, visitan juntos las cuevas y recuerdan sus días de juventud que coinciden con el final de la dictadura en España. El análisis señala los procedimientos estéticos con los que está construida la obra, al tiempo que dialoga con algunas de las discusiones actuales en el ámbito de la historia y la geografía crítica. Por un lado, destaca la oralidad como recurso

Palabras claves

Escena, Cuerpo, Territorio, Memoria.

Artilugio, número 7, 2021 / Sección Reflexiones / ISSN 2408-462X (electrónico)

<https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ART>

Centro de Producción e Investigación en Artes, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba. Argentina.



para recuperar un relato polifónico de la historia siguiendo las aportaciones de Silvia Rivera Cusicanqui; y por otro, a partir del marco teórico de la geografía feminista latinoamericana, pone en valor el territorio encarnado y la validez del conocimiento de la experiencia vivida. El estudio, de manera más general, señala la capacidad de las prácticas artísticas para contribuir a la reflexión y la difusión de conocimiento, en diálogo con cuestiones políticas que nos afectan como personas en relación.

Abstract

Faced with a notion of territory as a mere space to be mapped and cataloged, *Light Years Away* (Rubio Barredo, 2016) proposes an imaginary territory that refers to a physical space, the Ojo Guareña caves in Burgos, as a contender for material and symbolic constructions. This piece develops the connection between body, territory and memory from the testimonies of a group of speleologists, who more than forty years after their first explorations, visit the caves together and remember their youthful days, coinciding with the end of the dictatorship in Spain. The analysis points out the aesthetic procedures with which the work is constructed, at the same time that it dialogues with some of the current discussions in the field of history and critical geography. On the one hand, orality stands out as a resource to recover a polyphonic account of history following the contributions of Silvia Rivera Cusicanqui; and on the other, from the theoretical framework of Latin American feminist geography, it values the embodied territory and validates the knowledge of lived experience. The study, more generally, points out the capacity of artistic practices to contribute to reflection and the dissemination of knowledge, in dialogue with political issues that contemporary affect us.

Key words

Scene, Body, Territory, Memory.

Light Years Away se estrenó el 29 de abril de 2016 en el Centro Cultural Beursschouwburg en Bruselas (Bélgica). Eburne Rubio llevaba un tiempo trabajando en la recuperación de la memoria de espacios públicos cuyo uso se había transformado con el paso del tiempo. Como resultado de su interés por vincular cuerpo, territorio y memoria creó una serie de piezas sonoras, la mayor parte comisionadas por instituciones culturales y centros de arte, que funcionan como guías auditivas para ser escuchadas mientras se visitan los espacios sobre los que trabaja.

En *Light Years Away*, el trabajo de Eburne Rubio sale del formato de audio para experimentar con los recursos de la *performance* y con la singularidad del espacio físico del teatro. Igual que en sus piezas sonoras, el punto de partida son entrevistas y conversaciones grabadas que recogen los testimonios orales de personas en vínculo con un territorio concreto.

En este artículo analizaré cómo *Light Years Away* hace uso de la oralidad como potencia creadora de la historia en la estela de la investigación-acción que propone Silvia Rivera Cusicanqui al confrontar los métodos de validación de los relatos hegemónicos de la historia. Para completar la perspectiva del estudio de esta obra, traigo a primer plano una de las discusiones centrales de la geografía crítica feminista latinoamericana al reivindicar la encarnación del territorio a partir de la dimensión corporal y afectiva de las experiencias vividas. En este sentido, *Light Years Away* realiza un trabajo de restitución de la memoria haciendo uso de la oralidad y también de los

recursos propios del espacio teatral, al que por convención reconocemos la capacidad de evocar cualquier espacio imaginario.

La operación estética inaugural de la pieza es asimilar la oscuridad de la caja negra del teatro con la oscuridad de la cueva. A partir de este momento lo que plantea la artista en escena es un recorrido imaginario por un territorio físico, las cuevas de Ojo Guareña en la provincia de Burgos, y un territorio afectivo, configurado a partir de los testimonios de las voces en *off* de un grupo de espeleólogos que hace más de cincuenta años compartieron la exploración de las cuevas y el despertar de la experiencia política en sus años de juventud.

El público concurre a la proyección de un documental audiovisual creado específicamente para ser proyectado en un teatro al que la artista asiste en la oscuridad del escenario. Todos los procedimientos artísticos en esta pieza están orientados a mantener la verosimilitud de la propuesta que sugiere una experiencia inmersiva por el interior de un complejo de galerías subterráneas. El recorrido imaginario que ofrece la obra nos conduce por un territorio físico, las cuevas, y un territorio afectivo, las memorias del grupo de espeleólogos que estuvieron explorándolas durante años. La artista acompaña a la proyección de las imágenes documentales de pie en la oscuridad del escenario y en los pocos momentos en los que interviene, ilumina su figura con una linterna de leds que enfoca hacia el suelo; como si efectivamente estuviéramos en el interior de una cueva sin luz artificial. No hay más intérpretes en

escena que la artista, sin embargo las voces en *off* de cinco personas distintas se convierten en las verdaderas protagonistas de la pieza. Durante poco más de una hora, las imágenes en semioscuridad grabadas durante la visita a las cuevas se entrelazan con la edición de una banda sonora donde los testimonios sobre las experiencias de vida se combinan con los sonidos de las cuevas, en un baile entre el silencio y la oscuridad.

En el estudio de esta pieza pongo en relación el recurso a la oscuridad y las pequeñas luces relampagueantes de los cascos de los espeleólogos, con las luciérnagas de las que habla Didi-Huberman, recuperando un texto de Paolo Passolini, para reivindicar la existencia de esas pequeñas *luciole*, espacios de resistencia contrahegemónica que de manera intermitente y efímera ensayan modos de emancipación y entrenan formas de práctica política. Las voces en *off* componen el relato polifónico de una juventud que buscaba modos de expresión de su libertad ideológica y política con la misma intensidad con la que se entregaba a la exploración física de las cuevas. La dimensión corporal, afectiva y política de estos ensayos de emancipación hacia el final de la dictadura franquista aparece inextricablemente unida a un territorio físico concreto, un territorio encarnado en los cuerpos y en las memorias de este grupo de amigos y compañeros de espeleología.

En el estudio de esta obra intento recuperar la dimensión de lo vivido en el teatro como parte del análisis, de ahí el relato que sigue desde mi posición de espectadora que quiere llamar

la atención sobre el modo en que las prácticas artísticas producen sentidos al activar las dimensiones imaginarias y sensoriales en el público.

EN LA OSCURIDAD DEL TEATRO

Es una mujer. Está en una de las esquinas del cubo negro del escenario de un teatro completamente a oscuras. Su silueta en penumbra aparece detrás de un pequeño círculo de luz. Da la bienvenida al público y anuncia que estamos a punto de empezar una excursión por el complejo de cuevas calizas más extenso de España, al norte de la provincia de Burgos. Nos informa que el recorrido por la cueva durará aproximadamente una hora.

La artista, a quien apenas vemos en la oscuridad, nos dice: “Bienvenidos a Ojo Guareña. Estamos en una de las cuevas más grandes de Europa”. La operación estética de asimilar la oscuridad del teatro a la oscuridad de la cueva a partir de un enunciado performativo, hace emerger una ficción que nos lleva como espectadores al interior de un espacio imaginario desconocido. Este enunciado es eficaz en el contexto de un teatro y activa una dimensión imaginaria que permite habitar un lugar compartido entre la artista y el público.

Siguiendo sus palabras en la oscuridad, imagino que estoy en algún punto de este laberinto de oquedades, lagunas, entradas y salidas del que habla. La narración de la artista en pri-

mera persona establece un vínculo afectivo con el territorio imaginario de las cuevas y nos convierte en testigos de su historia personal cuando explica que su padre fue uno de los miembros del grupo de espeleólogos Edelweis que hace más de cuarenta años estuvieron explorando las cuevas.

Cinco minutos después del comienzo de la obra, el teatro es una cueva y nuestra guía, la hija de uno de los espeleólogos que la estudió. Ella lo cuenta así: “Todo lo que sé sobre esta cueva me lo ha contado mi padre, de hecho, yo estuve aquí en la tripa de mi madre”. Cierro los ojos en la oscuridad y el espacio se expande: es teatro, es útero, es cueva.

La artista nos da unas indicaciones sencillas y señala con la linterna hacia el suelo para que no resbalemos con las piedras. Asume que el público somos un grupo de excursionistas que estamos siguiéndola; sin embargo, como audiencia seguimos muy quietos en las butacas. Edurne Rubio apaga la linterna, vuelve la oscuridad y se escucha levemente amplificado el sonido apagado de gotas de agua cayendo. Me doy cuenta de que hace un poco de frío y de que están apagadas las luces de emergencia del teatro. Veo un par de luces aparecer y desaparecer. Vienen de una proyección que ocupa todo el fondo del escenario. La intermitencia de los haces de luz de las linternas deja ver fragmentos de las paredes de la cueva. No puedo distinguir dónde acaba la pantalla y dónde empiezan las paredes del teatro. Las figuras en la imagen caminan decididas como si supieran por dónde andan. En un momento la cavidad entera se deja ver, tiene una forma ova-

lada y pienso que esas tres luces intermitentes de los cascos de los espeleólogos podrían ser las luciérnagas que llevan el tenue resplandor de la resistencia de las que habla Didi-Huberman leyendo a Passolini. La imagen de la cueva se desvanece con el movimiento de los haces de luz y tres personas pasan por delante de la cámara sin prestarle atención. Vuelve la oscuridad. En primer plano, un sonido de piedras resbalando y cayendo, un estruendo inquietante, un silencio y después, la voz en *off* de un hombre:

¡Vamos! Cuando la cosa es muy difícil, te vas fijando en detalles, siempre encuentras algún detalle que después te sirve para volver. Hombre... si es una galería recta como “la del aburrimiento”, entonces no tienes pierda, es como una autovía, pero si es una zona laberíntica; ahí sí que tienes que andar con muchísimo ojo y buscar detalles, retener detalles. (Rubio Barredo, 2016, 8 min. 0 seg.)¹.

Describo minuciosamente el comienzo de la obra para dar cuenta de la manera en que Edurne Rubio despliega sus recursos estéticos en escena. La sencillez y precisión de sus estrategias artísticas es efectiva en tanto que apelación a las dimensiones sensoriales e imaginativas de la audiencia.

La poética de Rubio destaca por la austeridad de recursos y el rechazo a la primacía de lo visible. En esta pieza vincula cuerpo, territorio y memoria tomando la forma de una pieza escénica de carácter documental que trabaja con material audiovisual para activar un dispositivo de memoria. La artista en escena “pone el

1 Transcripción del video de la pieza cedido por Edurne Rubio.

cuerpo” para dar relevancia a las voces en *off* de los protagonistas del relato, y su presencia funciona como nexo de unión en el tránsito entre tiempos y espacios, entre el presente y el pasado, entre el espacio de la cueva y el del teatro que se despliega para crear un espacio imaginario que funciona como un dispositivo de memoria.

Los procedimientos estéticos y la temática de la obra permiten inscribirla dentro del auge de las prácticas documentales en el teatro del siglo XXI, tal y como lo desarrolla José A. Sánchez (2012) en *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*:

La preocupación por lo real ha producido en la última década un renovado interés por la representación y sus límites, así como por revisar las técnicas y procedimientos de relación del arte con su contexto inmediato. El realismo escénico de los últimos años no ha prescindido, sin embargo, de los instrumentos visuales, corporales y compositivos adquiridos después de un siglo de autonomía en cuanto medio artístico; al contrario, los ha puesto al servicio de las exigencias que se le han planteado para seguir siendo efectivo también en cuanto a medio de comunicación (p. 317).

Esta pieza se organiza a partir de la superposición de elementos: imágenes audiovisuales del recorrido por el interior de las cuevas, una banda sonora que recrea el ambiente sonoro de una cueva sobre el que escuchamos los testimonios de los protagonistas, acciones en escena y también en el patio de butacas. El público está dispuesto de manera convencional a la italiana frente al patio de butacas de modo que acceden a la proyección de imágenes de manera frontal,

el sonido sin embargo está dispuesto siguiendo los principios de la tecnología *dolby surround* que genera una sensación envolvente en el público.

EL PASADO EN CONSTRUCCIÓN

La superposición de memorias y miradas parciales plantea el acceso al pasado como un proceso en construcción. Las memorias inacabadas que comparte la pieza contienen el destello de lo inasible, la imposibilidad de comunicar la totalidad de una experiencia. La pieza se articula así como una polifonía descentralizada de recuerdos, como una colección de fragmentos, de memorias de vida. Estas memorias compartidas en el espacio público del teatro como reflexiones personales, pero también en forma de diálogo entre los protagonistas del relato y en algunos momentos como parte de una conversación con la artista, tienen la capacidad de poner en tensión, al menos de manera parcial y situada, la operación hegemónica de la construcción historiográfica de la transición en España.

La obra remite a 1969, año en que coincide la expansión de las exploraciones en las cuevas de Ojo Guareña, el brillo cegador del avance de la carrera espacial representado por la llegada del hombre a la luna y la estela del Mayo francés. En España, estos hechos tienen como paisaje de fondo los estertores del régimen franquista que seguía imponiendo un control de los cuerpos y las subjetividades sometidos a la

estrecha vigilancia de la Iglesia y el Estado que impedían la libre expresión de ideas y opiniones.

La pieza juega con este paisaje de fondo y nos descubre el conmovedor despertar a la experiencia micropolítica de unos jóvenes espeleólogos que durante sus expediciones por el interior de las cuevas generaron un espacio de confianza y diversidad donde expresar sus ideas políticas. Un lugar donde opinar al margen de la vigilancia y la censura, un sitio para conversar, cantar, bromear y también para imaginar el futuro.

El delicado trabajo de Eburne Rubio entrelaza los testimonios de los espeleólogos amigos de su padre y de sus propios padres, multiplicando los recuerdos y creando un lugar para esas voces. El relato permite ver lo que la construcción historiográfica ha dejado fuera de la historia como prácticas relegadas al ámbito privado de las relaciones interpersonales. Así lo cuentan los protagonistas en una conversación hacia el final de la obra:

Voz 1. Es una gran ilusión entrar en Ojo Guareña después de treinta años, pero entrar con el grupo que éramos, eso es una alegría doble. Las cuevas nos han unido, date cuenta que llevamos cincuenta años juntos. Hay pocas cuadrillas que nos seguimos viendo todos los viernes, que salimos juntos los domingos. Y eso ha sido gracias a la espeleología.

Voz 2. Hasta políticamente nos ha unido. Yo casi me hago de izquierdas...

Voz 1. Este que ha sido más de derechas del grupo, fíjate lo que ha aguantado.

Voz 3. Predominaba el izquierdismo revolucionario. Una vez felicitamos a Castro, a Fidel Castro, unas navidades, estábamos haciendo

felicitaciones de Navidad, que sí, que no, presidente de la república pa allá, y pensamos, esto no sale ni pa dios, pues salió porque él nos contestó.

Voz 2. La verdad que la policía nos debía tener bastante fichados...

Voz 1. Nuestro tiempo en la cueva fue en una época de represión que no conocíamos, no sabíamos que estábamos reprimidos realmente, porque fuimos creciendo en época del franquismo sin conocer ninguna otra posibilidad de vida. Cuando estábamos en las cuevas, allí, hablábamos lo que no se hablaba en la escuela, o en la calle o en los paseos. Y en las cuevas conocimos muchas cosas que ignorábamos de la vida política. Cosas de las que no teníamos ni idea porque habíamos crecido entre las cuatro paredes de un colegio de frailes (Rubio Barredo, 2016, 44 min. 05 seg.).

Esta pieza, leída como un dispositivo de memoria, permite ver cómo la elaboración subjetiva de sentido se genera en diálogo y en colaboración, pero también en fricción con otros sentidos. Esos otros sentidos frente a los que la pieza ejerce resistencia tienen que ver con el relato uniforme de la historia de la transición. Lo triunfal de la historia oficial atiende al consenso político y la renovación institucional como fuerzas motoras del cambio, pero como toda construcción hegemónica deja fuera la pluralidad de modos en los que la ciudadanía en España imaginaba, inventaba y ensayaba formas de relación democrática. *Light Years Away* en el acto de reescribir la historia huyendo de los relatos impersonales, incorpora cuerpos y afectos, experiencias de vida y de relación con el territorio que complejizan y profundizan en las relaciones entre democracia y ciudadanía.

Los testimonios que recoge la artista rescatan el valor de prácticas subalternas activadas en la periferia de las grandes ciudades alejadas de los espacios de visibilidad institucional, política y cultural. En los relatos que trae *Light Years Away* se deja ver lo que George Perec (2008) llama *infraordinario*: esa colección de cosas triviales y cotidianas que son parte determinante en nuestras vidas, pero a las que pocas veces prestamos atención. Las preguntas de Perec en relación a lo infraordinario resuenan con la poética de esta pieza a partir de la siguiente reflexión:

Interrogar a lo habitual. Pero si es justamente a lo que no estamos habituados. No lo interrogamos, no nos interroga, no plantea problemas, lo vivimos sin pensar sobre él, como si no vehiculase ni preguntas ni respuestas, como si no fuera portador de información. Esto no es ni siquiera condicionamiento: es anestesia. Dormimos nuestra vida en un letargo sin sueños. Pero nuestra vida, ¿Dónde está? ¿Dónde está nuestro cuerpo? ¿Dónde nuestro espacio? Cómo hablar de esas «cosas comunes», más bien cómo acorralarlas, cómo hacerlas salir, arrancarlas del caparazón al que permanecen pegadas, cómo darles un sentido, un idioma: que hablen por fin de lo que existe, de lo que somos (p. 10).

Edurne Rubio activa el teatro como espacio público de relación y encuentro proponiendo un tránsito entre afectos y recuerdos, entre cuerpos y voces, entre memorias e historias, entre tiempos y espacios, entre acontecimiento y experiencia.

HISTORIA ORAL

Light Years Away se puede leer como una práctica de memoria instituyente que ejerce tensión frente a las construcciones totalizadoras de la historia porque abre un lugar de enunciación donde los protagonistas de los hechos son los mismos que piensan e interpretan los acontecimientos del pasado.

La socióloga Elizabeth Jelin (2007) explica cómo “los procesos de construcción de memorias son siempre abiertos y nunca ‘acabados’” puesto que “el pasado cobra sentido en su enlace con el presente en el acto de recordar/olvidar. Esto ubica directamente el sentido del pasado en un presente, y en función de un futuro deseado” (p. 308.)

Propongo atender a la potencia de los testimonios que articulan este documental escénico a partir de la noción de *historia oral* que desarrolla Silvia Rivera Cusicanqui (1997) “como un intento de poner en práctica las exigencias de recuperación histórica” (p. 56), planteando la oralidad como práctica crítica para la articulación colectiva de la historia y para el restablecimiento de los vínculos intergeneracionales que conectan el pasado con el presente. Desde la perspectiva de Rivera Cusicanqui, las historias orales, más allá de su validez como fuentes, ejercen una resistencia frente a los modos con los que se teje el relato hegemónico de la historia y las formas en las que se transmite y propaga. En este sentido, tal y como señala Walter Mignolo (2002) a propósito del pensamiento de Cusicanqui, las prác-

ticas de historia oral se configuran como “una contribución al pensamiento crítico” (p. 251). La aportación de la oralidad se despliega en dos direcciones; por un lado levantando la cuestión de qué metodologías se asumen como válidas en las ciencias sociales; y por otro, abriendo un espacio de enunciación colectiva donde cuerpos, memorias y territorios se vinculan a partir de los relatos orales de los protagonistas de la historia.

En *Light Years Away*, sin apelar a la radicalidad de la historia oral como práctica decolonizadora frente al relato hegemónico colonial, sí se puede rastrear la potencia de la oralidad para abrir un espacio de enunciación colectiva que se constituye como un dispositivo de memoria anclado a un territorio, las cuevas, un acontecimiento, el desarrollo de las exploraciones en 1969 y un vínculo afectivo, el de la creadora con el espacio a través de sus padres y del colectivo de espeleólogos Edelweiss, aún en activo.

La aportación crítica que trae la oralidad, según la desarrolla Rivera Cusicanqui desde la perspectiva de Walter Mignolo, se inscribe en la crítica a la Modernidad “esa problemática es, por un lado, la de señalar los límites de la epistemología y las disciplinas de la modernidad. Y por otro, construir e implementar nuevas formas de conocimiento” (p. 260).

La legitimidad de lo imaginario en el contexto de la práctica artística permite un acceso a lo real que ejerce una fricción frente a los modos de conocimiento racional validado. Si se lee esta pieza como un dispositivo de memoria que ensaya una práctica de historia oral, el ejercicio de

recordar, de volver a pasar por el corazón, es una acción que genera un afecto, y ese ser afectado por el recuerdo nutre el vínculo entre cuerpo, territorio y memoria.

CUERPO, TERRITORIO, MEMORIAS

El nexo de unión que cruza entre lo imaginario y lo real, entre el teatro-cueva y la cueva-memoria es el cuerpo de la artista en escena que ejerce de guía entre esos dos espacios imaginarios; su voz está en el documental audiovisual y en escena dirigiéndose al público con su presencia en el escenario. La pieza progresa siguiendo el hilo de las imágenes de la pantalla en una alternancia entre penumbra y oscuridad que nos va guiando a lugares cada vez más profundos y desconocidos al hilo de diferentes historias sobre el pasado de las cuevas y sus usos. Las imágenes en penumbra muestran la dimensión de la espeleología como práctica corporal y se cuentan muchas y variadas historias, algunas de ellas referidas a la transformación de la sensorialidad y del sentido del tiempo debido a la exposición prolongada a la oscuridad.

Igual yo me oriento mejor en una cueva que en Madrid, ahora no lo sé, pero en aquella época, sí, porque estaba habituado a la oscuridad. No solo yo, sino todos mis compañeros. Y más de un despiste pues claro que sufrimos, ¿cómo no íbamos a sufrir algún despiste? Pero a lo mejor esos despistes te llevaban a encontrar una cosa espectacular (Rubio Barredo, 2016, 8 min. 12 seg.).

Los cuerpos y las voces que aparecen en el documental y el cuerpo y la voz de Eburne Rubio en escena encarnan el espacio de las cuevas en una invitación a que el público lo habite de manera imaginaria. En este sentido, como señala el Colectivo de Geografía Crítica de Ecuador, la noción de cuerpo-territorio “prioriza la experiencia vivida y los vínculos emocionales con el lugar” (Zaragocín y Caretta, 2020, p.11).

La idea de generar territorialidad desde la experiencia corporal es una de las aportaciones feministas a la geografía crítica desde América Latina. El pensamiento feminista pone a girar esta disciplina de las ciencias sociales en torno al eje cuerpo-territorio con el objetivo de integrar la dimensión corporal-afectiva-sensorial, es decir, la de la experiencia vivida, como generadora de conocimiento. En el mismo sentido que Rivera Cusicanqui reivindica la oralidad en el relato de la historia, la íntima relación entre cuerpo-territorio que señala Sofía Zaragocín apunta a lo ilusorio de la neutralidad científica y a cómo, desde posiciones hegemónicas, se naturaliza la exclusión de cuerpos y afectos en un ejercicio insistentemente repetido.

La idea de *territorio* que subyace en la espeleología a la búsqueda de conocimiento científico se orienta al estudio de “la morfología y las formaciones geológicas en las cavidades naturales del subsuelo” (Espeleología, 2021), es decir, que en su definición la espeleología está alineada con las epistemologías científicas modernas. Sin embargo, en el recorrido imaginario por las cuevas que plantea este trabajo artístico,

lo que emerge es el territorio de la experiencia vivida, un espacio encarnado a través del cual asistimos a otras dimensiones del espacio a partir de las memorias encarnadas. El territorio vivido aporta un conocimiento sensible contribuyendo a multiplicar los relatos sobre la transición y complejizando la transmisión de la historia.

Considero que este trabajo ejerce una resistencia a la noción de *territorio* como mero espacio a ser cartografiado y catalogado, al abordarlo desde una perspectiva más amplia donde se explora como espacio contenedor de construcciones materiales y simbólicas. La posición de la obra en relación al territorio como algo vivido se entronca con el pensamiento de la geografía crítica que desde finales de los años setenta reconoce en el territorio, además de los usos, su carácter de espacio construido donde se pueden rastrear las dinámicas de las tramas de poder en la sociedad². En línea con este pensamiento crítico, el geógrafo Claude Raffestin (en Montaña, et al., 2005) plantea la cuestión del poder desde el punto de vista de Michel Foucault al señalar cómo en los territorios, en tanto que espacios producidos por la tensión entre los usos y las relaciones, el poder se ejerce de manera intencional, es decir, con el objetivo de dominar a otros; al tiempo que señala su carácter dinámico, es decir, que donde existe el poder también es posible rastrear las maneras de resistirlo y confrontarlo.

2 Henri Lefevre (1974) trae el materialismo histórico marxista a la geografía con su obra *La producción del espacio* aportando un enfoque determinante desde donde pensar los territorios y sus usos.

(...) el territorio [en tanto espacio en el cual se ha proyectado trabajo humano] aparece como un lugar de relaciones marcadas por el poder construido por actores que, [que] partiendo del espacio como materia prima, lo reproducen en territorializaciones y reterritorializaciones sucesivas que expresan permanentemente relaciones de poder dinámicas (Montaña, et al., 2005, pp. 6-7).

Siguiendo esta noción de territorio como espacio producido en la tensión entre usos y relaciones, *Light Years Away*, en el contexto de la creación artística, reproduce y reterritorializa el espacio, y para hacerlo, revive la experiencia física, corporal y afectiva de los protagonistas que visitan juntos las cuevas más de treinta años después de las primeras exploraciones que ellos mismos realizaron sobre el terreno, recordando durante esta expedición los que fueron sus posicionamientos políticos disidentes frente al clima de uniformización y reproducción social de fines de la dictadura. En este sentido, es interesante observar cómo el teatro-cueva hace posible la reterritorialización del eje cuerpo-territorio. En esta operación, la dimensión imaginaria es esencial en tanto que hace emerger usos del espacio fuera de los inicialmente previstos. El teatro-cueva como dispositivo de memoria además de tender un puente entre cuerpo y territorio, abre un camino de conexión entre el presente y el pasado.

LA OSCURIDAD COMO POSIBILIDAD

La oscuridad, densa y atemporal sostiene la dimensión imaginaria y soporta los saltos espaciotemporales. Teje las idas y venidas de las memorias de juventud de un grupo de chicos de provincias que en el año '69 estaban viviendo el final de una dictadura que había invertido una enorme cantidad de energía institucional y simbólica para homogeneizar subjetividades y deseos.

La oscuridad de las cuevas cobija la amistad y los afectos, engarza titubeos y afirmaciones rotundas, fomenta la complicidad y da espacio a diálogos entrecortados. La oscuridad alberga el relato polifónico que hace avanzar la obra, en la tensión entre imágenes, voces y cuerpos, en la fricción entre el teatro y el audiovisual. En ese cruce se superponen relatos, tiempos y expresiones de afecto. En la lectura de esta pieza asimilo la intermitencia de las luces de los cascos de los espeleólogos, con las luciérnagas de las que habla Didi-Huberman (2012) cuando reflexiona sobre cómo reconocer y proteger espacios de resistencia frente al fascismo infiltrado en las costumbres en Italia a mediados de los años setenta. Didi-Huberman se resiste a pensar que la operación de captura de las subjetividades por parte del capitalismo con su gran luz cegadora que anticipó Guy Debord, pudiera ser total y definitiva. Lo explica así:

Una cosa es designar la máquina totalitaria y otra otorgarle tan rápidamente una victoria definitiva y sin discusión. [...] Es actuar como vencidos: es estar convencidos de que la máquina hace su trabajo sin descanso ni resistencia. Es no ver más que el todo. Y es por tanto, no ver el espacio, aunque sea intersticial, intermitente, nómada, improbablemente situado, de las aberturas, de las posibilidades, de los resplandores, de los *pese a todo* (p. 43).

La alternancia entre oscuridad y penumbra, entre la quietud de las entrañas de la tierra y las voces singulares con sus relatos de juventud, entrena en el público una atención a la escucha que se potencia gracias a la calidad de la banda sonora que busca reproducir el sonido de las cuevas y a la disposición envolvente del sonido que intensifica la expansión sensorial. Los testimonios de las cinco personas que escuchamos, no solo cuentan su historia compartida, sino que hablan también de los espacios intersticiales donde comunicarse, de las aberturas situadas que hacían posible la conversación más allá de las limitaciones sociales del momento.

La pieza de Edurne Rubio, al construir un espacio de enunciación imaginario rescata del olvido lo que no se ve, lo que no se comunica, lo que no se escucha. Ofrece un acceso fragmentario al pasado desde las memorias y las voces de sus protagonistas.

Light Years Away da cuenta del pasado desde una dimensión espacial, la del teatro-cueva, para apuntar cómo, *pese a todo*, la curiosidad y el deseo por conocer se abrieron camino en la oscuridad para construir un futuro entre palabras, en un ejercicio de libertad al margen de

los mecanismos de control social. La obra, como dispositivo de memoria, trae también al presente a los vencidos de la guerra civil española. Ocurre al final del documental, sobre la pantalla en negro, cuando la madre de Edurne cuenta cómo en la cueva también cantaban canciones del bando republicano y entona los primeros versos de “Gallo rojo, Gallo negro”³ que continúan en la poderosa voz del padre de la artista. La proyección en el escenario del teatro termina con el lamento del estribillo de esta canción que dice: “¡Ay! si es que yo miento, que el cantar que yo canto lo borre el viento, ¡Ay! qué desencanto si me borrara el viento lo que yo canto”.

Mientras la canción suena de fondo, algunas personas sentadas en el patio de butacas entonan el estribillo. Lo que suena en la banda sonora del audiovisual se traslada al patio de butacas y un grupo de personas dispersas sentadas entre el público continúan la canción. Esta acción en el patio de butacas es parte de la obra y funciona empujando a la audiencia aún más profundo dentro del territorio imaginario de las cuevas. El relato salta de la pantalla y del escenario al patio de butacas donde unas personas anónimas vuelven a encarnar, poniendo sus voces y sus cuerpos, el espíritu de resistencia frente a la dictadura. Toda esta operación transcurre en la oscuridad y es posible reconocer cómo algunas voces se unen a la canción. En este momento se hace evidente la operación estética que plantea Edurne Rubio a partir de la construcción de un

³ La canción se publicó por primera vez en 1974. Inmediatamente se convirtió en un himno de resistencia antifranquista (Sánchez Ferlosio, 1975).

territorio imaginario en el teatro. En la pieza se apela al tránsito entre el espacio del teatro y el espacio imaginario de la cueva, entre el tiempo pasado y el presente, recuperando la territorialidad que crean las experiencias vividas. En ese momento, el patio de butacas es la cueva donde se cantaba y el teatro, el espacio donde es posible activar una práctica micropolítica colectiva, instituyente y subalterna con la que dar valor a los recuerdos y las voces de la resistencia.

La obra empieza contando y acaba cantando, sin embargo para cerrar la experiencia estética Edurne Rubio da un paso más. Si nos dejara ahí en la oscuridad de la cueva con el lamento final de la canción entonada de manera colectiva, habríamos cruzado el tiempo del pasado al presente, pero nuestros cuerpos no habrían atravesado el espacio material donde se cuenta todo esto. Por eso, la creadora se hace visible en la escena y en su papel de guía nos invita a seguirla para salir de la cueva. Esta vez nos levantamos de las butacas y guiados por el haz de luz de su linterna cruzamos el escenario vacío del teatro. Ahí donde antes se desplegaba una cueva, ahora no hay nada. En este pasar de la platea al escenario vemos lo que no se suele ver, las tripas del teatro, las entrañas de la escena, las varas donde cuelgan los focos apagados, la pantalla donde se ha proyectado el documental, las paredes negras, los cables y los remiendos del edificio. Todos los elementos que soportan lo imaginario se deshacen como arena al mirarlos. No hay nada más allá del tiempo que pasamos juntas en el teatro: un territorio a ser habitado

por las voces y los cuerpos, un espacio a reterritorializar en cada presentación de la pieza. La eficacia de los procedimientos estéticos de la obra abre un lugar de enunciación para las singularidades y las pequeñas historias. Esas otras historias que son “historias de cuerpos y de deseos, historias de almas y de dudas íntimas” (Didi-Huberman, 2012, p. 9).

Durante una hora, la fascinante historia de las cuevas de Ojo Guareña trae al presente de la escena una reflexión sobre la memoria intersubjetiva en relación con los cuerpos en un territorio concreto, el de las cuevas. *Light Years Away* hace convivir las dimensiones poética y política abriendo un espacio para transitar entre el pasado y el presente. Como señala Didi-Huberman

no se trata, ni más ni menos, que de repensar nuestro propio ‘principio de esperanza’ a través de la manera en que el Antes se encuentra con el Ahora para formar un resplandor, un relampagueo, una constelación en la que se libera alguna forma para nuestro propio Futuro (p. 46).

La creación escénica se puede estudiar como pensamiento performativo capaz de poner en crisis modos de subjetivación hegemónica. En el caso de *Light Years Away*, la práctica del recordar que recogen los testimonios y las imágenes del documental instituye un territorio imaginario compartido con la audiencia que desvía la atención de las operaciones de totalización (histórica y científica) para construir un espacio donde tienen cabida cuerpos y memorias.

En este sentido, *Light Years Away* recupera las dimensiones corporal-sensorial-afectiva

del vínculo entre memoria y territorio, articulándolas como “parcelas vivas del pasado que habitan el presente y bloquean la generación de mecanismos de totalización y homogeneización” (Cusicanqui, 1987, p. 49). La responsabilidad de las operaciones de totalización y homogeneización de las que habla Cusicanqui viene dada por las maneras en las que se ejercitan la ciencia y la historia. Entiendo que esta pieza se articula como un dispositivo de memoria crítico frente a la exclusión de las dimensiones corporal-sensorial-afectiva en vínculo con el territorio.

Los procedimientos estéticos de la pieza permiten el tránsito entre espacios y tiempos y, de este modo, apelan también a la dimensión imaginaria, sensorial-afectivo-corporal de la audiencia. La polifonía en su fragmentación y multiplicación de voces –algunas de ellas desde el propio patio de butacas– desafía la hegemonía de la transmisión de un relato unificado sobre el pasado; actualiza los vínculos intergeneracionales que conectan el pasado con el presente; y contribuye a la construcción de otros modos de conocimiento y de experiencia del nosotros.

Cómo citar este artículo:

Delgado-Ureña Díez, D. (2021). Cuerpo, territorio y memorias en *Light Years Away* de Eburne Rubio. *Artilugio Revista*, (7). Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ART/article/view/34552>

Referencias

- Didi-Huberman, G. (2012). *La supervivencia de las Luciérnagas*. Madrid: Abada
- Espeleología (2021, 26 de febrero). En *Wikipedia*. Recuperado el 2021, 04 de julio de <https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Espeleología%C3%ADa&oldid=133550876>.
- Jelin, E (2007). La conflictiva y nunca acabada mirada sobre el pasado. En M. Franco y F. Levín (comp.), *Historia reciente: perspectivas y desafíos para un campo en construcción* (pp. 307-340). Buenos Aires: Paidós.
- Mignolo, W. (2002). El potencial epistemológico de la historia oral: algunas contribuciones de Silvia Rivera Cusicanqui. En *Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder*. Buenos Aires: CLACSO. Recuperado el 2021, 1 de marzo de <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/clacso/gt/20100916024619/18mignolo.pdf>.
- Montaña, E. et al., (2005). Los espacios invisibles: Subordinación, marginalidad y exclusión de los territorios no irrigados en las tierras secas de Mendoza, Argentina. *Región y sociedad*, 17(32), 03-32. Recuperado en 2021, 20 de agosto, de http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-39252005000100001&lng=es&tlng=es
- Perec, G. (2008). *Lo infraordinario*. México: Verdehalago.
- Rivera Cusicanqui, S. (1987). El potencial epistemológico y teórico de la historia oral: de la lógica instrumental a la descolonización de la historia. *Temas Sociales*, 11, pp. 49-64.

- Rubio Barredo, E. (2016). *Light Years Away* [audiovisual]. Kortrijk, Bélgica: Kunstenwerkplaats Pianofabriek / Beursschouwburg, Kunstencentrum BUDA.
- Sánchez, J. A. (2012). *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. México: Paso de Gato.
- Sánchez Ferlosio, C. (1975). Gallo rojo, gallo negro [canción]. En *Spanska motståndssånger. Canciones de la resistencia española*. Suecia: Oktober.
- Zaragocin, S. y Caretta, M. A. (2020). Cuerpo-Territorio: A Decolonial Feminist Geographical Method for the Study of Embodiment. *Annals of the American Association of Geographers*, 111(5). DOI: 10.1080/24694452.2020.1812370.

Biografía

Diana Delgado-Ureña Diez

AUTORA

Diana Delgado-Ureña es investigadora en artes escénicas. Agente cultural independiente, vinculada a la curaduría, la gestión y la creación artística. Coordina el Máster en Práctica Escénica y Cultura Visual de la Universidad de Castilla la Mancha en colaboración con el Museo Reina Sofía en Madrid. Participa en la Asociación ARTEA: Investigación y Creación Escénica.



Diana Delgado-Ureña Diez

CONTACTO:

dianadelgadou@gmail.com

Memoria digital: Jams de Black Music de Buenos Aires. Trayectoria y particularidades del caso Afromama

Digital memory: Black Music Jams in Buenos Aires.
Trajectory and particularities of the Afromama case



Emiliano Vargas

Universidad de Buenos Aires (UBA), Secretaría de Ciencia y Técnica (UBACyT).

Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina

emilianov1988@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-0174-2829>

Recibido: 01/03/2021 - Aceptado con modificaciones: 21/05/2021



ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s2408462x/8p2qglxe6>

Resumen

Este trabajo describe formas de *memoria* construidas por Afromama –colectivo cultural afro de la Ciudad de Buenos Aires– a partir de un análisis de diferentes usos y prácticas sociales de distintos *dispositivos técnicos* pertenecientes a las plataformas *Instagram* y *Spotify*.

La hipótesis plantea que el momento mediático actual garantiza a Afromama, la concentración y gestión de la *memoria social*, la cual era detentada por diversos y dispersos actores sociales –medios de comunicación, colectivos culturales, músicos, sellos discográficos– durante estadios mediáticos previos. El abordaje se realiza desde una perspectiva que conjuga herramientas semióticas con aportes de los estudios de la memoria.

Palabras claves

Arte multimedia, Memorias, Ciudades Capitales, Cultura.

Artilugio, número 7, 2021 / Sección Reflexiones / ISSN 2408-462X (electrónico)

<https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ART>

Centro de Producción e Investigación en Artes, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba. Argentina.



En un primer momento se analiza la trayectoria histórica de las formas de producción y reproducción de la memoria de textos pertenecientes a la diáspora africana dentro de la ciudad, situando a Afromama en su sistema cultural. Un segundo momento se detiene en la descripción de las narrativas y características de la memoria producida en su ecosistema mediático: *Instagram* y *Spotify*. Los resultados exhiben procesos de construcción de memoria digital a partir de la dialéctica *online/offline* que caracteriza a la cultura mediática contemporánea.

Abstract

This paper describes memory mechanisms constructed by Afromama –an Afro cultural collective of Buenos Aires– through an analysis of different uses and social practices of technical devices belonging to the Instagram and Spotify platforms.

The current media moment guarantees Afromama the concentration and management of social memory, which was held by diverse and dispersed social actors –media, cultural collectives, musicians, record labels– during previous media stages.

The descriptive approach combines semiotic tools with contributions from memory studies.

First, the paper analyses the historical trajectory of production and reproduction forms of memory of texts belonging to Afro culture in the city. Then, narratives and characteristics of the memory produced in its media ecosystem, Instagram and Spotify, are described. The results show processes of digital memory construction based on the online/offline dialectic characterizing contemporary media culture.

Key words

Multimedia art, Memory, Capital cities, Culture.

INTRODUCCIÓN

Los estudios de la memoria se configuran con una perspectiva relativamente reciente. Entre otras cosas, analizan la conexión entre la memoria y las culturas mediáticas actuales. Es decir, entre sus preocupaciones se encuentra la relación entre medios de comunicación y los procesos de recuerdo (Zierold, 2008).

La primera parte del trabajo se ocupa en definir cuál es el *patrimonio cultural*¹ (Ashworth, Graham y Tunbridge, 2019) que se transporta y conserva, entendiendo que el proceso de conservación cultural en su devenir productivo modifica y reinterpreta lenguajes, lo que a su vez implica situar a Afromama en su *semiosfera* (Lotman, 1996).

La semiosfera² es decir la memoria de una sociedad que no se transmite genéticamente y que puede conservarse y ser actualizada en un espacio semiótico de relativa uniformidad (Lotman, 1996; Tamm, 2019) se estructura, en nuestro caso de estudio, a partir de la formación del *Black Atlantic*³ (Gilroy, 1993) en Ciudad de Buenos Aires. Es decir, abarca, entre otras cosas, traducciones al lenguaje de medios masivos y

redes digitales del conjunto de textos musicales producidos por afroamericanos dispersos en la ciudad y sus patrones sincréticos (Jackobson, 1959; Greimas, 1968; Gilroy, 1993; Corti, 2015).

La estructura semiosférica se articula sobre la base de *una frontera como línea y como espacio* (Leone, 2015) que fue complejizando sus propiedades *topológicas* al dividir al menos dos subsistemas en su interior⁴: de un lado, el conjunto de textos que componen el patrimonio musical afroporteño⁵/afrosudamericano proveniente del tráfico esclavo que se remonta a la fundación de la Ciudad de Buenos Aires, cuyos primeros registros mediáticos se remontan al siglo XVIII con raíces de procedencia africana transatlántica y afluentes migratorios de distintos puntos de América del sur (Cirio, 2010; Frigerio y Lamborghini, 2011; Vargas, 2021). Por otro lado, el sistema de música de raíz afronorteamericana cuyos primeros registros se remiten a Estados Unidos en el siglo XIX y Argentina durante las primeras décadas del siglo XX con la llegada del fonógrafo, la radio, el florecimiento de la indus-

1 Se toma la definición de *patrimonio cultural* de Ashworth (2019) donde se concibe el uso del pasado como recurso cultural, político y económico para el presente; es decir atendiendo a las formas en que los artefactos materiales, retóricos y rituales se convierten en recursos para el momento actual, a la vez que llegan a un futuro imaginado.

2 Para conocer más en detalle la semiosfera de la Black Music se recomienda acceder a "Jams de Black Music en Buenos Aires. Relaciones entre sus performances en vivo y sus mediatizaciones en Spotify" (Vargas, 2021).

3 Se trata de la conjunción histórica "estereofónica, bilingüe o bifocal cultural de formas originadas por, pero que ya no son de propiedad exclusiva, de los negros dispersos" (Gilroy, 1993, p. 3).

4 Por una cuestión de espacio se describen tan solo dos subsistemas. Sin embargo es necesario aclarar que la semiosfera presenta una estructura que se complejiza y multiplica gracias al tránsito migratorio entre comunidades afrolatinas y con nuevas corrientes migratorias provenientes desde África, además de las complejidades que la convergencia mediática aporta en términos culturales.

5 La palabra *afroporteño* hace referencia a individuos de etnias africanas residentes en Ciudad de Buenos Aires. Surge de la conjunción de la denominación *afro*, con la que se hace referencia a la cultura africana, con *porteño*, que es la palabra con la que coloquialmente se denomina en Argentina a los ciudadanos nacidos en Ciudad de Buenos Aires a causa de la cercanía de la ciudad con el puerto.

tria discográfica y el cine⁶ (Corti, 2015; Neal, 1999; Ripani, 2006; Vargas, 2021).

Nos referimos a las *propiedades topológicas*⁷ en las fronteras de los subsistemas para indicar que sus formas permanecen inalteradas a pesar de las transformaciones continuas en su trayectoria espacio temporal. Es decir, la semiosfera presenta cambios estéticos en el devenir de los subsistemas que, al mismo tiempo, permanecen inalterados gracias a sus *pertinencias*, es decir, gracias a la manera en que un actor determinado en el seno de un grupo social legitima determinados puntos de vista sobre un objeto (Prieto, 1976).

La segunda parte del trabajo se ocupa en describir las particularidades del sistema de memoria que Afromama desarrolla en la dialéctica *offline/online* y que teje gracias a su ecosistema mediático.

AFROMAMA Y LAS JAMS DE BLACK MUSIC

Denomino *Jams de Black Music* (JBM) a un tipo de colectivos culturales que se encuentran en expansión en Buenos Aires. Con distintos niveles de trayectorias, convocatoria y organización, las

JBM realizan periódicamente *performances* en vivo, a la vez que mantienen una activa vida *online* a través de sus ecosistemas mediáticos (Vargas, 2020, 2021).

Las JBM forman parte de la semiosfera de la Black Music (Lotman, 1998b), una *macroclass* –geográfica/locativa/étnica– de géneros musicales (Marino, 2020) que anidan en su interior a microistemas textuales⁸ lo suficientemente unidos, pero también lo suficientemente separados a través de fronteras, es decir, barreras con porosidades que permiten intercambios retóricos, temáticos y/o enunciativos entre unos y otros.

Afromama se constituye como una de las JBM más importantes dentro del territorio de CABA. Existe desde hace dieciséis años. Nació en un período de proliferación de la cultura afro en Buenos Aires y, desde entonces, lleva a cabo sus *performances* todos los domingos en un espacio llamado Makena Cantina Bar –situado en el barrio porteño de Palermo⁹–, aunque en ocasiones las realiza de modo itinerante por distintos puntos de Buenos Aires y el país (Vargas, 2020; 2021).

En las primeras líneas, nos ocuparemos de describir los mecanismos de memoria con los que Afromama conserva y transporta una parte

6 La clasificación de los sistemas no es exhaustiva, sino que se realiza con fines operativos para describir el flujo de interacción cultural entre ambos.

7 Dentro del paradigma lotmaniano es muy frecuente la utilización de terminología proveniente de las ciencias de la naturaleza, ya sea de modo metafórico u operativo. La topología es una rama de las matemáticas que se ocupa del estudio de la invariabilidad de un cuerpo o porción geométrica ante determinadas transformaciones continuas.

8 Defino *texto* desde la perspectiva lotmaniana, según la cual se lo concibe no como realización de un mensaje en un solo lenguaje cualquiera, sino como un complejo dispositivo que guarda variados códigos, capaz de transformar los mensajes recibidos y de generar nuevos mensajes; en términos del semiólogo ruso un *generador informacional* (Lotman, 1996).

9 En relación con los registros bibliográficos que hacen referencia a Afromama, en su libro *Nunca es demasiado*, el célebre baterista argentino Samalea (2019), se refiere a esta Jam como un espacio de referencia dentro del circuito de Black Music, el cual solía frecuentar junto a distintos músicos y amigos.

del patrimonio cultural de la diáspora africana. Para conocer la composición de ese patrimonio es fundamental realizar una reconstrucción histórica de hitos que se consideran de trascendencia en la literatura especializada en la trayectoria mediática y cultural de la diáspora, y que configuraron la morfología de la semiosfera dentro del territorio de la ciudad. Pero antes es necesario atender a algunas especificidades en relación a los estudios de la memoria.

ABORDAR LA MEMORIA CON HERRAMIENTAS SEMIÓTICAS

Daniela Koldobsky (2016) analiza el surgimiento y desarrollo de los mecanismos de memoria de textos específicamente musicales. La investigadora distingue entre *memoria neuronal*, para las formas abstractas de conservación, por ejemplo la tradición oral, y *memoria técnica como producto de desarrollo tecnológico y mediático* (Koldobsky, 2016).

Por otro lado, Jan Assmann (2008) distingue dos tipos de memoria: *comunicativa y cultural*. Ambas adoptan rasgos eminentemente temporales. La *memoria comunicativa* se caracteriza por la interacción cotidiana y una temporalidad limitada. Por su parte, la *memoria cultural* se institucionaliza, exterioriza y objetiva en formas simbólicas, estables y trascendentes. Se caracteriza por una mayor profundidad temporal basándose en puntos fijos del pasado que no se

conservan como tales, sino que se plasman en símbolos y representaciones. Ambas perspectivas se vinculan a partir de sus posibilidades de fijación objetiva y las perspectivas de trascendencia temporal que habilitan.

La semiótica de los medios aporta un marco operativo para nuestro análisis a partir del concepto de *mediatización*, ya que opera en la relación sociedad-medios-cultura a partir de las tres series que componen el concepto: (i) *dispositivos técnicos*, es decir los dispositivos que proporcionan diferentes posibilidades de fijación material y temporal en tanto construyen memoria y funcionan como modalizadores espacio temporales de los textos; (ii) *géneros y estilos discursivos y musicales* producidos en cada momento histórico; y finalmente, (iii) *usos y prácticas sociales* en la dialéctica medios-comunidades (Fernández, 2017).

La descripción de los modos de construcción de memoria producida por Afromama en materialidades visuales se realiza mediante un análisis retórico de imágenes que contempla los principales elementos y estatutos de la semiótica visual (Mu, 1992).

A su vez es necesario atender a otros aportes provenientes del campo de los estudios de la memoria ya que la mediatización musical no se circunscribe únicamente al plano sonoro, sino que es multimediática y, como tal, contiene distintas transposiciones en los diferentes sistemas de medios.

EL SISTEMA CULTURAL

La semiosfera, es decir el sistema que garantiza la memoria de una cultura específica, que no se transmite genéticamente y que puede conservarse y ser actualizada (Lotman, 1996, 1998a, 1998b), se estructura a partir de la formación del *Black Atlantic* en Ciudad de Buenos Aires.

La estructura semiosférica se articula sobre la base de una *frontera* que fue complejizando sus propiedades topológicas al dividir diferentes sistemas en su interior. En este trabajo nos ocuparemos de dos subsistemas. Por un lado, el que se compone de un conjunto de textos pertenecientes al devenir afroporteño/afrosudamericano, proveniente del tráfico esclavo que se remonta a la fundación de la Ciudad de Buenos Aires. Sus primeros registros mediáticos, de origen gráfico, se remontan al siglo XVIII (Cirio, 2010; Frigerio y Lamborghini, 2011; Vargas, 2021). Por otro lado, el sistema de música de raíz afronorteamericana (Tagg, 1989; Neal, 1999; Ripani, 2006) cuyas primeras huellas mediáticas se remiten a Estados Unidos en el siglo XIX y a Argentina durante las primeras décadas del siglo XX con la llegada del fonógrafo, la radio, el florecimiento de la industria discográfica y el cine.

Los textos mediatizados por Afromama en las plataformas *Instagram* y *Spotify* constituyen en sí *patrimonio cultural* susceptible de ser vinculado a la producción cultural de la diáspora africana en Buenos Aires, en tanto se conforma como *Dissonant Heritage –Patrimonio disonante–* (Ashworth, Graham y Tunbridge, 2007).

El atributo *disonante*, para Ashworth, se compone de dos rasgos: su carácter intangible¹⁰, y la falta de acuerdo que surge en las sociedades contemporáneas para denominar como patrimonio cultural a determinadas prácticas y procesos culturales¹¹. En este sentido, se destaca la falta de acuerdo entre el Estado y sectores de la sociedad civil señalada por diversos autores (Andrews, 1980; Cirio, 2010; Frigerio y Lamborghini, 2011) para definir qué es lo que constituye al patrimonio afro en la CABA contemporánea. En segundo lugar, si casos como el analizado pueden considerarse parte de ese patrimonio.

TRAYECTORIA SOCIO-MEDIÁTICA

Sintetizo el período comprendido entre la fundación de la ciudad de Buenos Aires en 1536 y finales del siglo XIX en base a dos antecedentes relevantes. Por un lado, las formas de organización y características de colectivos culturales afro, y por otro, el surgimiento de registros mediáticos de las expresiones y prácticas artísticas gracias al nacimiento de los periódicos afroporteños.

10 La ley de patrimonio cultural vigente en Ciudad de Buenos Aires (Ley nro 1227) destaca el carácter intangible del patrimonio cultural, reconociendo la importancia que puede adquirir en distintos contextos dentro de la ciudad. La intangibilidad abarca a los procesos socio-históricos de selección de artefactos materiales, mitologías, memorias y tradiciones que se convierten en recursos culturales, políticos y económicos para el uso presente, atendiendo también a su explotación económica tanto para consumo turístico como doméstico.

11 Este tipo de colectivos culturales gestaron una gama de prácticas musicales y bailables que cristalizaron posteriormente en el *candombe porteño* y el *tango* (Cirio, 2010; Frigerio y Lamborghini, 2011).

Los colectivos culturales adoptaron distintas formas y funciones, desde las *cofradías* –netamente religiosas y conducidas por ciudadanos blancos– durante los siglos XVI y XVII, a las *naciones africanas*, *asociaciones africanas* y *asociaciones carnavalescas* de los siglos XVIII y XIX (Frigerio y Lamborghini, 2011).

Las diferencias entre unas y otras radicaban en un paulatino incremento de la injerencia afroporteña en la gestión política, el desarrollo de actividades culturales –principalmente musicales y bailables– así como también el rol institucional en la interacción con la comunidad, el estado y la policía. Con la llegada de la prensa afroporteña, las *cofradías* se consiguieron como el primer espacio institucional de circulación mediática (Andrews, 1980; Frigerio y Lamborghini, 2011).

Hacia la segunda mitad del siglo XIX comenzó el diseño del Estado-nación moderno, basado en la construcción de una retórica que promovía el ocultamiento de las diferencias étnicas y la idea de una identidad argentina étnicamente blanca y culturalmente europea. Se trata de una retórica que se vio acompañada de una disminución objetiva de la población afroporteña a causa de los altos índices de mortalidad por fiebre amarilla, mortalidad de hombres durante las guerras del período de 1810-1870 y la natural mezcla étnica (Andrews, 1980; Corti, 2015).

Durante el siglo XX, la ciudad comienza a transformarse con la llegada del *reino de la música grabada* (López Cano, 2018). Se intensifica la dinámica de la semiosfera en términos

de producción, circulación y consumo de textos tanto hacia el interior de la ciudad como también en un flujo comunicativo entre Buenos Aires y Estados Unidos.

El desarrollo de la retórica europeísta del incipiente Estado argentino confluía, en términos mediáticos, con el auge del paradigma de la grabación/reproducción. Es decir, el auge del modelo *Broadcasting*¹² que en los medios del sonido tiene su primer antecedente argentino con la llegada del fonógrafo durante las primeras décadas del siglo y con el desarrollo de la industria discográfica a partir de 1920.

El sistema de interacción vertical sostenido hasta ahora por medios gráficos fue reforzado con el advenimiento de la radio, la industria discográfica y el cine, lo cual permitió el surgimiento de la figura del ídolo popular, cuya síntesis es corporeizada en la figura de Carlos Gardel (Jaurgui, 2019).

La primera parte del siglo XX se vio atravesada por la cristalización y expansión del tango y el jazz como estandartes de la música popular urbana en la ciudad (Pujol, 2004; Corti, 2015) gracias a las posibilidades brindadas por la reproductibilidad, permitiendo una aceleración de las modalizaciones espacio temporales y como consecuencia la expansión geográfica de ambos sub-sistemas. El jazz, el tango y el *candombe* porteño se constituyeron como las expresiones de música popular más importantes por aquel entonces (Pujol, 2004; Cirio, 2010; Corti, 2015).

¹² Sistema de interacción garantizado por una comunicación vertical entre un emisor y muchos receptores, usualmente denominado modelo estrella.

En 1920 comienzan a aparecer registros mediáticos de espacios sociales vinculados al jazz dentro de la ciudad¹³. Entre 1940 y 1950 se publica el primer número de la revista *Jazz argentino* y florecen espacios culturales abocados al género, entre los que se destaca la creación del Hot Club (1948) y el posterior Bop Club (1952) con preeminencia de la improvisación grupal y ritmos acelerados.

El Bop Club se reunía en el auditorio de la Asociación Cristiana de Jóvenes para organizar *jams sessions*¹⁴ con público presente, escuchar los discos que llegaban de Estados Unidos y comentar las novedades difundidas por Hector Basualdo en la audición Jazz Moderno de Radio Splendid (Corti, 2015).

Dentro de la Ciudad Buenos Aires, y en relación a la música popular, la segunda mitad del siglo XX acogió tanto la fusión del tango y el jazz con el rock y el folklore argentino, como la llegada de grandes músicos estadounidenses. Se destacan presentaciones memorables como las de Dizzy Gillespie en 1956, Luis Armstrong en 1957, Ella Fitzgerald en 1961 y Duke Ellington en 1968. A su vez, la comunidad afroporteña

consolidaba a uno de sus espacios sociales más emblemáticos: Shimmy club¹⁵.

Durante 1980 y 1990 se incrementaron las políticas públicas dirigidas a instituciones representantes de la comunidad afroporteña, como también a la difusión de las actividades culturales (Frigerio y Lamborghini, 2011; Corti, 2015). A nivel mediático implicaron el surgimiento de la tecnología digital y la llegada del *networking*¹⁶, situación que, como veremos, modificó radicalmente el registro de la memoria.

Las décadas siguientes estuvieron caracterizadas por diversos intentos estatales de asimilación de las culturas afro como reflejo del surgimiento de distintas organizaciones civiles¹⁷. En ese marco se destaca el florecimiento de festivales y actividades culturales que profundizaron los debates en relación a qué se entiende por patrimonio cultural afro¹⁸ (Frigerio y Lamborghini, 2011).

13 Según Berenice Corti (2015), la American Jazz Band de Eluterio Yribarren y las orquestas "Típica y Jazz-band" de Roberto Firpo y Francisco Canaro hacían sus presentaciones en vivo en diversos espacios que florecieron en la ciudad y quedaron registrados en la revista *Caras y caretas*.

14 Dentro de la música popular occidental, las sesiones de improvisación comenzaron a ser nombradas como *jam sessions* en el ámbito del jazz. La *jam session* pone énfasis en la idea de improvisación como práctica asociada a la composición *y/o performance extempore*, es decir, sin preparación previa.

15 Espacio que albergó a concurridas celebraciones afroporteñas en la ciudad hasta mediados de la década de 1970.

16 A diferencia del *Broadcasting*, el *Networking* es un sistema interactivo caracterizado por una comunicación en red, es decir muchos emisores a muchos receptores.

17 Entre ellas se puede destacar el nacimiento de la agrupación África Vive o el Movimiento por la diáspora africana en Argentina. También actividades como la Conferencia ciudadana contra el racismo, la xenofobia y la intolerancia.

18 Dos ejemplos citados por la bibliografía utilizada son el Primer Encuentro Artístico de Candombe, organizado en el año 2009 por el INADI y las Jornadas Culturales Argentina también es Afro, durante el mismo año.

ERA DIGITAL

Desde finales del siglo XX el desarrollo de la tecnología digital y la convergencia mediática modificaron el paradigma de los sistemas de interacción complejizando lo que hasta entonces se había limitado a un modelo vertical basado en un emisor-muchos receptores. El modelo vertical del viejo *Broadcasting* comenzó a convivir con el *Networking*, no solo en los usos sociales sino también hacia el interior de las incipientes plataformas mediáticas.

La semiosfera consolida el desarrollo y expansión del sistema de raíz afronorteamericana a causa de un proceso de *genrification*¹⁹ (Marino, 2020) arrastrado desde el siglo anterior y, a nivel mediático, se instala la cultura del *downloading* primero y el *streaming* después. Estos aspectos comienzan a generar transformaciones en los espacios sociales de producción, circulación y consumo de lo performático (Vargas, 2021). En ese contexto se gesta y expande en CABA una escena musical conformada por colectivos culturales itinerantes que se abocan a la producción de Jams de Black Music (JBM).

Como definí anteriormente, denomino JBM a un tipo de colectivos culturales que, en franca expansión dentro de la ciudad y parte del conurbano bonaerense, conforman un nutrido circuito musical. Con distintos niveles de

trayectorias, convocatoria y organización, las JBM realizan periódicamente un tipo específico de *performances* en vivo a la vez que mantienen una activa vida *online* en sus ecosistemas mediáticos, compuestos principalmente por las plataformas *Instagram* y *Spotify*²⁰ a través de los cuales no solo difunden los eventos en vivo, sino que mediatizan música en diversas formas.

Afromama es la JBM con mayor desarrollo territorial y mediático de la escena. Produce un tipo específico de *performance* en vivo donde la improvisación juega un papel secundario y se pondera la ejecución de *covers* –cuyas versiones de base son, en su mayoría, clásicos del sistema afronorteamericano contenidos en la *playlist* de su perfil en *Spotify*²¹– y en segundo lugar, del repertorio de fonogramas pertenecientes a Afromama Crew editados por el colectivo cultural en la misma plataforma (Vargas, 2021). Su vida *online* se compone de un ecosistema mediático que pondera a las plataformas *Instagram* y *Spotify* a través de los cuales se completa la experiencia sensorial de las *performances* en vivo (Vargas, 2020; 2021).

19 *Genrification* hace referencia al crecimiento excesivo de neologismos de etiquetas clasificatorias en los géneros musicales. Como resultado de este fenómeno, Marino (2020) señala la creciente utilización de neologismos en las denominaciones o de musical *libfixes*, tales como “core”, “tronica”, “step”, “fi”, “ton”, “hop”, “tech”, “psych” o la aparición de *metagenres*.

20 Si bien este tipo de colectivos también utiliza otro tipo de plataformas como *Facebook* o *Youtube*, en un trabajo anterior (Vargas, 2020) se ha señalado el paulatino abandono de estos entornos virtuales por parte de las JBM y la relevancia que *Instagram* y *Spotify* han adquirido en los últimos años.

21 La *playlist* de Afromama está compuesta por clásicos de black music, entre los que se destacan Parliament Funkadelic, Michael Jackson, Prince, James Brown o Sly and the Family Stone, Stevie Wonder, Marvin Gaye y Bootsy Collins, combinados con piezas musicales que varían entre el *hip hop* y el *neo-soul* como D’Angelo, Thundercat, 2Pac, Anderson Paak, TLC, Kendrick Lamar, Snoop Dog y Erykah Badu.

DISPOSITIVOS DE INSTAGRAM

Hochman & Manovich (2013) se preguntan sobre la construcción del espacio social en esta plataforma. Observaron que las características visuales del contenido compartido adquieren cualidades diferentes en distintas ciudades: “Mostramos cómo el volumen, las coordenadas espaciales y las características visuales de las fotografías de Instagram a través del tiempo, pueden revelar patrones locales culturales y sociales” (Hochman y Manovich, 2013, p. 10).

La representación temporal en *Instagram* produce huellas temporales difusas, por ejemplo a partir de las fechas y la hora de publicación. *Instagram* pondera la mediatización de los espacios físicos y sus datos topográficos por sobre información acerca de la temporalidad²².

Para los investigadores mencionados la aplicación produce una imagen *multi-temporal* en la que se destacan tres referencias temporales: el momento real en el que la imagen fue tomada, el tiempo evocado por los filtros aplicados, y el lapso temporal que la aplicación indica mientras se mira una fotografía. Estas características conviven simultáneamente con etiquetas espaciales que permiten geolocalizar espacios físicos. En otras palabras, *Instagram* propone una temporalidad instantánea donde la experiencia descriptiva de tiempo y espacio se

configura desde la documentación y un tipo de relato eminente, pero no exclusivamente visual.

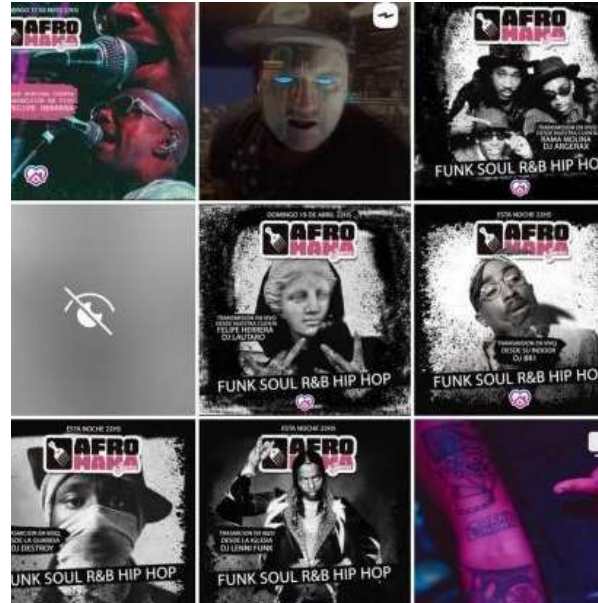
Dentro de los múltiples *dispositivos técnicos* de la plataforma, se destaca que Afromama utiliza principalmente *Feeds* e *Instagram Stories*. El *Feed* es un modalizador espacio temporal con el que se publican imágenes y videos –de hasta un minuto de duración– en la biografía. Incluye un sistema de interacción memético textual a través de los comentarios. Las imágenes publicadas en la biografía se visualizan en la pantalla del teléfono con una cuadrícula donde se configura un mosaico con el conjunto de las publicaciones. Las figuras 1 y 2 pertenecen al *repertorio* de imágenes que se constituye dentro de la biografía de Afromama.

Se apela a la idea de *repertorio* (Mu, 1992) para atender a la dinámica con la que se configuran determinadas marcas visuales que se constituyen como rasgos de estilo en la narrativa de Afromama. El *repertorio* actúa en un nivel perceptivo y se constituye como un sistema construido por diferencias, donde “lo que cuenta es la presencia o ausencia de los elementos que engendran valor o significación en el sistema por sobre la naturaleza del elemento mismo” (p. 82).

Los fragmentos de la biografía seleccionados corresponden a dos segmentos temporales –imagen 1: entre el 19 de enero y el 6 de julio del 2020 e imagen 2: entre el 21 de marzo y el 16 de mayo del mismo año– publicados en el *Feed* y cristalizados en la biografía. Se aprecian

²² La temporalidad se relativiza en la experiencia que propone su interfaz gráfica.

Un claro ejemplo son las referencias temporales visualizadas: en la interfaz del tipo “publicado hace un día”; “hace dos horas”; “hace 5 días”.



Imágenes 1 y 2: Afromama (2020). Fragmentos del repertorio visual de la biografía de Afromama en Instagram. Buenos Aires, Argentina.

patrones de *repetición*²³ (Mu, 1992) tanto en las figuras contenidas en el interior de cada imagen, como también observando relaciones entre 1 y 2.

La primer forma, destacada a partir de la reiteración de *formemas*²⁴ (Mu, 1992), en las imágenes del repertorio es el isologo del colectivo cultural, compuesto por el nombre del colectivo, Afromama, escrito con tipografía estilo *vintage* que se conjuga con el peine afro. Me refiero a *vintage* para describir rasgos estilísticos que hacen referencia a marcas de épocas pasadas. Estas aún no pueden ser catalogadas como “antiguas” y, desde una perspectiva diacrónica, no son reproducidas exactamente igual que en momentos históricos anteriores. En este sentido, es posible afirmar que se trata de un atributo topográfico

de la semiosfera²⁵. Se destaca la presencia de isomorfismo a partir de una triple operación: (i) correlación entre el plano de la expresión y el plano del contenido a partir del nombre; (ii) correlación a partir de los *cromemas*²⁶ (Mu, 1992) contenidos en las palabras: mientras la palabra *afro* es representada de color negro, en clara alusión al color característico de la semiosfera, el segmento *mama* es representado de color rosa, pigmentación que en la cultura occidental ha sido históricamente asociado a lo femenino; (iii) finalmente, el peine afro se imprime como signo simbólico de la cultura afronorteamericana de los años sesenta y setenta, se trata de un instrumento a partir del cual se logra el peinado

23 Repetición de elementos en una figura forma parte del estatuto de los textu-remas.

24 Los formemas constituyen uno de los significantes de la forma y se definen en base a tres parametros: dimensión, posición y orientación (Mu, 1992).

25 Utilizo esta definición para referirme a rasgos estilísticos que hacen referencia a marcas de épocas pasadas. Las cuales aún no pueden ser catalogadas como “antiguas” y que, desde una perspectiva diacrónica no son reproducidas exactamente igual que en momentos históricos anteriores. Puede decirse que se trata de un atributo topográfico de la semiosfera.

26 Se trata de uno de los significantes del color y se constituyen a partir de la (D) dominancia, (S) saturación, y (B) brillantez.



Imágenes 3 y 4: AfroMama (2021/2020). Flyers promocionales. Buenos Aires, Argentina.

característico dentro del estilo visual que caracterizó al *funk* y la *música disco*. Es decir hay una *traducción intersemiótica* (Jakobson, 1959) en la que los rasgos estilísticos se traducen a lenguajes diferentes. En este caso, entre la música producida por el colectivo hacia materialidades de orden visual, a partir de un signo simbólico: el peine afro²⁷.

Diferentes marcas visuales evocan a las subculturas *hip hop*, *funk* y *música disco*²⁸, cuyos inicios datan de la década de 1970 en Estados Unidos. Se destaca la ilustración de un hombre afroamericano con un parecido facial a George Clinton²⁹, donde las subfiguras, bulbas oculares,

están veladas con gafas solares, la parte inferior del rostro visiblemente recubierto con barba dotada de canas blancas y finalmente su cabellera larga y de diversos colores que se funden con el resto de la imagen en tonalidades pasteles que dotan al conjunto de la imagen de un estilo *vintage* con cierto grado de psicodelia.

Las imágenes 3 y 4 pertenecen a los segmentos del repertorio de la imagen 2. Se registra un diálogo entre ambas imágenes a partir de una relación de los elementos fotografía-fondo. Mientras el fondo de la imagen 3 apela a un monocromatismo dentro de una escala de grises, la imagen 4 recurre al blanco. La disposición del isologo cambia. En la imagen 3 se encuentra en la esquina superior derecha, y en la imagen 4 en una posición centrada sobre la mitad superior. Las fotografías se constituyen como elementos centrales de ambas figuras y dialogan entre sí a partir de sus *microtopografías* (Mu, 1992) cuyos

27 Se trata de una operación semiótica denominada *transmutación* y sirve para designar interpretaciones entre sistemas signícos diferentes (Jakobson, 1959). Este tipo de operaciones vienen siendo abordadas dentro de AfroMama en trabajos publicados anteriormente (Vargas, 2020, 2021).

28 Géneros desarrollados en el sistema afroamericano a partir de la cristalización del *blues* y el *jazz*.

29 George Clinton es un cantante, compositor y productor estadounidense, artífice de míticos grupos de la escena *funk* norteamericana de 1970.



Imágenes 5 y 6: Afromama (2020). Flyers promocionales. Buenos Aires, Argentina.

*texturemas*³⁰ se caracterizan por una superficialidad analógica. La imagen 3 se corresponde con la fotografía analógica en blanco y negro, mientras que la perteneciente a la imagen 4 contiene pigmentación característica de la fotografía a color analógica. También se registra un diálogo entre los *formemas* que dotan de similar regularidad a sus bordes.

Las imágenes 5 y 6 pertenecen al segundo segmento del *repertorio* visualizado anteriormente. El isologo de Afromama nuevamente ocupa un lugar central en la parte superior de la imagen. La relación figura-fondo aparece nuevamente, pero a partir de una modificación en la dimensión de la textura. Mientras los *texturemas* de las imágenes 4 y 5 se asemejan al ideal de

*macula*³¹ (Mu, 1992), las 5 y 6 adquieren una relación figura-fondo a partir de un efecto tridimensional producto de la textura *granular* de las gotas negras que rodean las fotografías. Nuevamente se destacan rostros afroamericano.

La imagen 5 exhibe tres rostros. Su diferenciación del sistema afroporteño se realiza en base a su indumentaria: sombreros, gafas solares, cuerpos agrupados y la gestualidad de las manos dialogan con la cultura del *gangsta rap*³². La imagen 6 muestra rasgos faciales afro, los cuales se evidencian a partir de las subfiguras oculares y la coloratura de la parte superior de los pómulos. El rostro se mantiene velado a partir de un dispositivo que recubre la mitad inferior, es decir la misma superficie facial que recubre una mascarilla médica.

30 Al igual que los *formemas* y los *cromemas*, los *texturemas* constituyen uno de los elementos plásticos. A diferencia de los anteriores se caracteriza por las variaciones que adquiere la tercera dimensión.

31 Discretización más o menos avanzada de elementos pictóricos, cuando este elemento se inscribe solamente en dos dimensiones.

32 Subgénero del rap.

Esta operación de veladura, desprovista de su contexto, se constituiría como dispositivo *semi-simbólico*³³ (Leone, 2015); pero si se sitúa a la imagen en el contexto temporal del *repertorio*, y esta dialoga con la imagen 5 –la cual contiene el logotipo de *Instagram* diseñado para la campaña “quedate en casa”– se genera una relación entre el plano de la expresión y el plano del contenido que alude a las medidas de precaución sanitarias en el marco del covid-19. Se destaca que ambas figuras promocionan *performances online* que fueron desarrolladas vía *Instagram* durante el las restricciones a causa del covid-19 en Argentina.

INSTAGRAM STORIES

Por su parte *Instagram Stories* es un dispositivo al que se accede cliqueando en la foto de perfil del usuario. Ofrece la posibilidad de subir imágenes, videos cortos, compartir fonogramas de *Spotify*, y construir una gama de géneros discursivos como encuestas, preguntas y textos libres. Cualquier opción seleccionada se configura como segmento de la historia que permanece durante diez segundos antes de visualizar el segmento siguiente. El control temporal de los segmentos se visualiza a partir de una fina barra gris que va adquiriendo color blanco en su dimensión a lo largo de los diez segundos hasta

completarse (Ver parte superior de las imágenes contenidas en las imágenes 7 y 8).

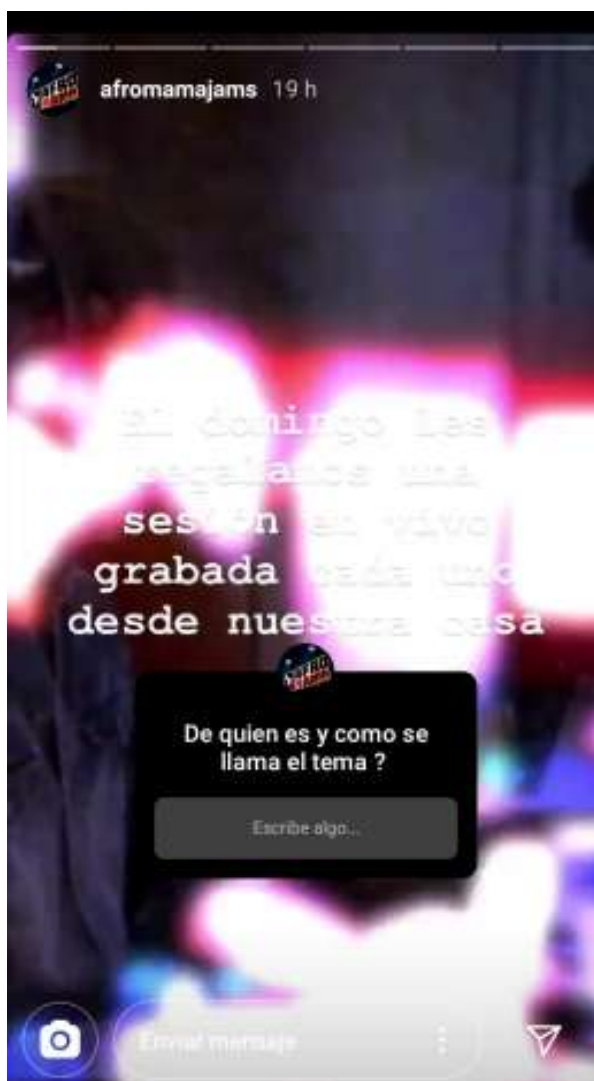
La historia permanece veinticuatro horas desde su publicación para luego ser enviada a un archivo privado donde solo el creador del contenido puede reciclarla como *historia destacada* para que se cristalice en la parte inferior de la descripción de la biografía.

Instagram Stories ofrece una temporalidad efímera con un alto grado de interactividad donde prima la reconstrucción del acontecimiento pasado a partir de la interacción con asistentes para recordar un evento, como también para invitar a eventos futuros con *intervalos* temporales de una semana entre cada evento en vivo.

En síntesis, las mediatizaciones en el *feed* adquieren una mayor presencia temporal en tanto se cristalizan dentro de la biografía –como se aprecia en las imágenes 1 y 2– mientras que las stories se constituyen como mediatizaciones efímeras donde el proceso de *remembering* (Ashworth, Graham y Tunbridge, 2007; Assmann, 2008) adquiere un mayor grado de abstracción.

Ambos dispositivos descriptos operan con *intervalos* temporales (Leone, 2019) distintos, pero la plataforma construye un tipo de memoria que se acerca al ideal de *memoria comunicativa* en tanto prima la interacción cotidiana no especializada; aunque se destaca el registro de huellas visuales que también dan cuenta de operaciones de *memoria cultural*, por ejemplo a partir del objeto simbólico del peine afro dentro del isologo. Es decir, se trata de una plataforma con alta capacidad de producción simbólica-objetual

³³ Es decir, no existe una relación isomórfica entre el plano de la expresión y el plano del contenido.



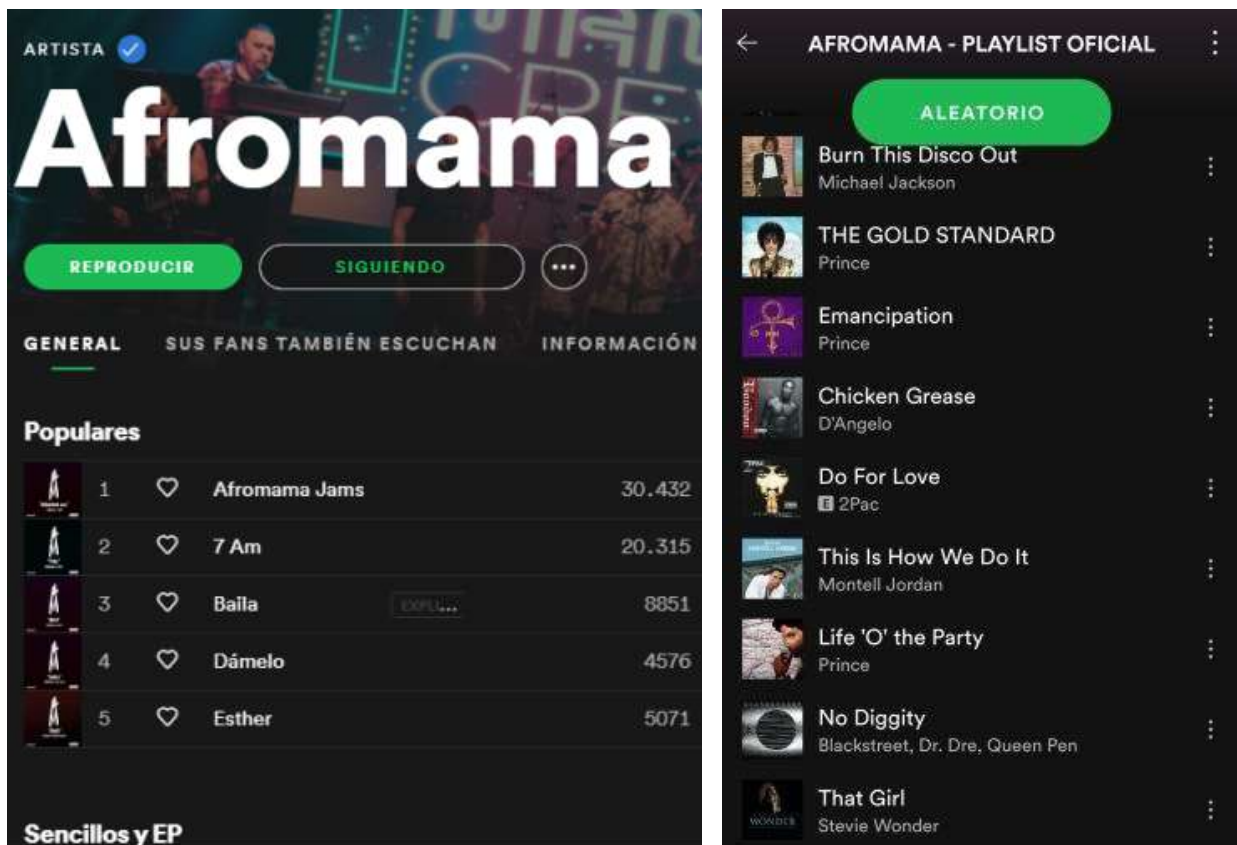
Imágenes 7 y 8: Afromama (2021). Instagram Stories. Buenos Aires, Argentina.

a partir de sus características eminentemente visuales.

MEMORIA EN SPOTIFY

En este apartado se describen usos, por parte de Afromama, de dos dispositivos técnicos que ofrece la plataforma: *Playlists* y edición de fonogramas de producción propia a partir de su perfil en *Spotify for Artists*.

En un trabajo publicado anteriormente se realizó un análisis del patrimonio musical producido por Afromama a partir de las relaciones *online/offline* entre los usos y prácticas sociales del colectivo cultural en la plataforma *Spotify* y el tipo de *performances* que desarrolla en vivo (Vargas, 2021). De allí se desprende que la clase de relación establecida entre ambos planos produce dos tipos de *patrimonio musical*: *archivo* y *repertorio*, siguiendo la distinción utilizada por López Cano (2018).



Imágenes 9 y 10: Afromama (2021). Perfil de artista y *playlist* respectivamente. Buenos Aires, Argentina.

Según el musicólogo mexicano el *archivo* encapsula y custodia el patrimonio musical preservando sus discursos valorativos y aproximándose a ellos desde una perspectiva histórica, mientras el *repertorio* trabaja orgánicamente con el patrimonio para seguir produciendo cultura, es decir, para hacer algo a través de él.

El caso analizado produce *archivo* a partir del uso de *playlists* confeccionadas con una selección de clásicos pertenecientes al sistema afronorteamericano y piezas musicales creadas por músicos de Afromama Crew que fueron grabadas y posteriormente editadas por Afromama a partir de las facilidades que habilita el proceso de *Uploading musical* en el momento mediático actual. También produce *repertorio* ya que los

textos sonoros que contiene la *playlist* y los fonogramas de Afromama Crew en el perfil de artista se constituyen como textos sonoros de base y referencia utilizados por el colectivo para llevar a cabo las *performances* en vivo.

Las *performances* de Afromama se basan en tipos de versiones que difieren gradualmente de la versión original o de base encapsulada en la plataforma (Vargas, 2021). El *repertorio* como tal determina la percepción del presente en el momento de la *performance*. No se trata de la mera transmisión de la experiencia sino la interpretación del acontecimiento en el momento en que se produce.

El tipo de *performance* construido por Afromama se basa en versiones que distan gra-

dualmente de las piezas originales o de base. La improvisación ocupa un lugar secundario desde el que se elaboran distanciamentos en relación a las piezas sonoras en la plataforma. Es decir, mientras la *performance* construye memoria neuronal, *Spotify* construye memoria técnica, aunque existen distintos tipos de relaciones entre ambas³⁴. El tipo de memoria construido a través de la dialéctica *Spotify-performance* en vivo genera *memoria comunicativa*, a partir de la circulación y el consumo de los fonogramas, y *memoria cultural*, a partir de su uso en el marco institucional, artístico y simbólico de la *performance* en vivo. En esta plataforma los atributos topográficos aparecen cuando se piensa la *relación* entre las instancias *online/offline*.

CONCLUSIONES PROVISORIAS

Los mecanismos de memoria analizados transportan y conservan textos susceptibles de ser considerados *Dissonant Heritage*. Dato desprendido a partir de la evidencia de atributos *topográficos* en ambas plataformas. La identificación de ambos sistemas con una comunidad es, además de intangible, difusa debido a que devienen de un subsistema de la semiosfera que comenzó a asimilarse tardíamente dentro de la Ciudad de Buenos Aires, generando contradic-

ciones en el reconocimiento de los textos como parte del patrimonio cultural afroargentino.

Afromama, en tanto colectivo cultural, puede ser considerado en sí mismo como productor de textos que trazan las fronteras topográficas del subsistema afronorteamericano, garantizando performatividades que reinterpretan piezas anteriores y producen músicas nuevas. Al mismo tiempo, Afromama almacena el patrimonio de su subsistema cultural a partir de los mecanismos de *repertorio* y *repetición*.

Se destaca que no se encontraron rasgos que vinculen al colectivo con el subsistema afroporteño/afrosudamericano, lo que indica una vida de relativa independencia entre ambas figuras de la semiosfera. Se trata de un aspecto relevante para una investigación que se ocupa de fenómenos pertenecientes a épocas de álgida convergencia mediática y cultural.

Los dispositivos analizados en *Instagram* se acercan al ideal de *memoria comunicativa* en tanto mantienen contacto cotidiano con seguidores a partir de una temporalidad eminentemente difusa. Mientras que sus rasgos de *memoria cultural* residen en el potencial simbólico de la propuesta visual de la plataforma, por ejemplo a través de las características de su isologo y su presencia dentro del perfil de usuario.

El tipo de memoria construido en *Spotify* se acerca al ideal de *memoria cultural* en tanto los dispositivos contienen los textos sonoros de diferentes momentos –la mayoría pertenecientes al siglo pasado– permitiendo su uso como repertorio de base para la realización de las *per-*

³⁴ Sus procesos de producción *online/offline* así como las relaciones establecidas entre la *performance* en vivo y el espacio mediático en *Spotify* fueron abordadas extensamente en un trabajo anterior (Vargas, 2021)

formance en vivo. Es decir la *memoria cultural* se construye a partir de una dialéctica entre las instancias *online/offline*.

Los dispositivos descriptos generan diferentes modalidades de interacción a partir de las cuales se configuran los tipos de memoria donde varían temporalidades, relaciones con el espacio y vínculos entre los planos *online/offline*.



Cómo citar este artículo:

Vargas, E. (2021). Memoria digital: Jams de Black Music de Buenos Aires. Trayectoria y particularidades del caso Afromama. *Artilugio Revista*, (7). Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ART/article/view/34553>

Referencias

- Andrews, G. R. (1980). *The Afro-Argentines of Buenos Aires 1800-1900*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Ashworth, G. J., Graham, B. y Tunbridge, J. B. (2007). *Pluralising pasts: heritage, identity and place in multicultural societies*. London: Pluto Press.
- Assmann, A. (2008). Canon and Archive. En V. Herausgegeben, A. Erll y A. Nunning (Eds.), *Cultural Memory Studies: An international and interdisciplinary handbook* (pp. 97-108). Berlin: de Gruyter.
- Assmann, J. (2008). Communicative and Cultural Memory. En V. Herausgegeben, A. Erll y A. Nunning (Eds.), *Cultural Memory Studies: An international and interdisciplinary handbook* (109-118). Berlin: de Gruyter.
- Cirio, N. P. (2010). *La historia negra del tango: Todo tiene su 'historia negra', pero de ésta estamos orgullosos*. *Revista de Historia Bonaerense*, 36, pp. 97-107.
- Corti, B. (2015). *Jazz Argentino. La música "negra" del país "blanco"*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones.
- Fernández, J. L. (2017). *Plataformas Mediáticas. Elementos de análisis y diseño de nuevas perspectivas*. Buenos Aires: La Crujía.
- Frigerio, A. y Lamborghini, E. (2011). Los afroargentinos: formas de comunalización, creación de identidades colectivas y resistencia cultural y política. *Aportes para el desarrollo humano en Argentina*, 5, pp. 5-51.
- Gilroy, P. (1993). *The black Atlantic: Modernity and double consciousness*. Londres: Verso.

- Greimas, A. J. (1968). Le condizioni per una semántica científica. En *Semantica strutturale* (pp. 13-14). Milán: Rizzoli Editori.
- Hochman, N., & Manovich, L. (2013). Zooming into an Instagram City: Reading the local through social media. *First Monday*, 18(7). Recuperado el 2021, 1 de marzo de <https://doi.org/10.5210/fm.v18i7.4711>
- Jauregui, J. (2019). *El tango en los medios masivos. La construcción broadcasting de un género musical* [tesis doctoral, Universidad Nacional de Buenos Aires]. Argentina.
- Koldobsky, D. (2016). Mediatización de la música y memoria: de las partituras a los archivos en red. En G. Cingolani y B. E. Sznajder (2016). *Nuevas mediatizaciones: nuevos públicos: cambios en las prácticas sociales a partir de las transformaciones del arte y los medios en la red*. Rosario: Cuadernos del CIM. Universidad Nacional de Rosario.
- Leone, M. (2019). Sentidos del intervalo: el giro digital en la semiótica de las culturas. *Revista Designis*, s/n, pp. 91-103.
- Leone, M. (2015). *Signatim: Profili di semiotica della cultura*. Roma: Aracne.
- López Cano, R. (2018). *Música Dispersa: Apropiación, influencias, robos y remix en la era de la escucha digital*. Barcelona: Musikeon Books.
- Neal, M. A. (1999). *What the Music Said: Black Popular Culture and Black Public Culture*. Nueva York/Londres: Routledge.
- Lotman, I. M. (1996). La memoria a la luz de la culturología. *La semiosfera*, 4, (pp. 109-111). Valencia: Ediciones Cátedra.
- Mu, G. (1992). *Tratado del signo visual: para una retórica de la imagen*. Madrid: Ediciones Cátedra.

- Prieto, L. J. (1976). Pertinencia e ideología. *La Palabra y el Hombre*, (17), pp. 6-20. Recuperado 2021, 1 de marzo de <https://cdigital.uv.mx/handle/123456789/4089>
- Pujol, S. (2004). *Jazz al Sur*. Buenos Aires: Emecé.
- Ripani, R. J. (2006). *The New Blue Music. Changes in the Rhythm & Blues, 1950-1999*. Mississippi: Wm. B. Eerdmans Publishing.
- Samalea, F. (2019). *Nunca es Demasiado: una larga historia en el rock*. Buenos Aires: Sudamericana
- Tagg, P. (1989). Open letter: 'Black music', 'Afro-American music' and 'European music'. *Popular Music*, 8(3), pp. 285-298.
- Tamm, M. (Ed.) (2019). *Juri Lotman-Culture, Memory and History: Essays in Cultural Semiotics*. Tallin: Palgrave Macmillan.
- Vargas, E. (2020). Mediatizaciones en jams de música de raíz afronorteamericana en Buenos Aires. En M. P. Busso y I. L. Gindin, *Zonas de la mediatización: propuestas para el estudio de plataformas, redes e interfaces* (pp. 61-94). Rosario: UNR Editora.
- Vargas, E. (2021). Jams de Black Music en Buenos Aires: relaciones entre performances en vivo y sus mediatizaciones de Spotify. *Austral Comunicación*, 9(2), pp. 299-323. Recuperado el 2021, 1 de marzo de <https://doi.org/10.26422/aucom.2020.0902.var>
- Zierold, M. (2008). Memory and Media Cultures. En V. Herausgegeben, A. Erll y A. Nunning (Eds.), *Cultural Memory Studies: An international and interdisciplinary handbook* (pp. 399-408). Berlin: de Gruyter.

Biografía

Emiliano Vargas

AUTOR

Es becario de la Maestría en Comunicación y Cultura de la Universidad Nacional de Buenos Aires y miembro del proyecto de investigación “Letra Imagen y Sonido” de la misma universidad. Además, fue becario del Departamento de Filosofía y Ciencias de la Educación de la Universidad de Turín y docente en el Instituto de Rescate y Revalorización del Patrimonio Cultural de la Universidad Nacional de Tucumán. Su interés se centra en la vida mediática de las expresiones artísticas en soportes sonoros, visuales y escritos.



Emiliano Vargas

CONTACTO:

emilianov1988@gmail.com

Archivo fotográfico y memoria visual: El caso de José La Vía en el “Museo Histórico de San Luis”

Photographic archive and visual memory: The case of José La Vía in the “Museo Histórico de San Luis”



Carlos Andrés González

Universidad Nacional de San Luis

San Luis, Argentina

gonzalez.c.andres@gmail.com

Recibido: 30/03/2020 - Aceptado con modificaciones: 13/08/2020



ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s2408462x/5v4e6yvgu>

Resumen

En la ciudad de San Luis, el archivo conformado a partir de la obra fotográfica de José La Vía (1888-1975) se constituye como un espacio simbólico significativo donde se construye discursivamente la identidad puntana. En este artículo, compartimos el avance de un proyecto de investigación, cuyo propósito es comprender la producción de La Vía y su participación en procesos de elaboración de la memoria, la identidad y el imaginario visual.

El análisis discursivo, como práctica de investigación de carácter interdisciplinario, está a la base de la metodología de nuestro trabajo. Abordamos un grupo de imágenes del fotógrafo que actualmente conforman la muestra permanente del Museo Histórico de San Luis. Los casos estudiados se hallan estrechamente entramados con otras representaciones –visuales y/o

Palabras claves

Archivo, Museo, Memoria, Identidad, Fotografía, Discursos



textuales– en el marco de proyectos identitarios hegemónicos y dan cuenta de la relevancia que las imágenes del acervo adquieren en la cultura visual contemporánea. En este sentido, la utilización de determinadas fotografías de La Vía en contextos discursivos asociados a la construcción de la historia local las torna elementos nucleares de nuestra memoria colectiva.

Abstract

In the city of San Luis, the archive created with the photographic work of José La Vía (1888-1975) represents a significant, symbolic space where the local identity is discursively constructed. In this article, we share the progress of a research project, the purpose of which is to understand the production of La Vía and its participation in the processes of elaboration of memory, identity and visual imagery.

Discourse analysis, as an interdisciplinary research practice, is at the base of the methodology of our work. We address a group of images that currently integrate the permanent exhibition of the “Museo Histórico de San Luis”. The studied cases are closely interwoven with other representations –visual and/or textual– within the framework of hegemonic identity projects and account for the relevance that the images of the archive acquire in contemporary visual culture. In this sense, the use of La Vía photographs in discursive contexts associated with the construction of local history make them core elements of our collective memory.

Key words:

*Archive; Museum; Memory;
Identity; Photography;
Discourses.*

INTRODUCCIÓN

En la ciudad de San Luis, entre 1905 y 1975, José La Vía desarrolla una carrera como fotógrafo profesional en la que documenta diferentes aspectos de la vida social. Estas imágenes conforman el cuerpo documental de mayor relevancia realizado por un fotógrafo activo en la provincia en el siglo XX. La actuación de La Vía coincide con un período clave en la historia de la fotografía y la industria gráfica caracterizado por una profusa circulación de imágenes fotográficas en objetos y soportes variados, en el marco del proceso de masificación de la cultura visual. En este contexto, en paralelo al trabajo de estudio llevado a cabo en el ámbito local, nuestro fotógrafo realiza envíos a diferentes publicaciones de alcance nacional, trabajando como corresponsal de diarios y revistas¹ (Alcaraz, 2011).

A partir de la producción de La Vía, estimada en una cifra cercana a los cuarenta mil negativos, se crean posteriormente dos archivos: uno dependiente del Archivo Histórico² de San Luis y el segundo localizado en la órbita de la Universidad Nacional de San Luis.

Sostenemos que la producción del fotógrafo adquiere relevancia en la cultura visual puntana, a partir de su digitalización y puesta en circulación a través de un dispositivo web. Actualmente, las fotografías en formato digital desprendidas del Archivo Histórico participan y

forman parte de procesos de construcción de sentido en los distintos contextos discursivos que las actualizan, constituyéndose como un espacio simbólico en el cual se construye discursivamente la memoria y la identidad puntana.

Por medio del presente artículo compartimos el avance de un proyecto de investigación, cuyo propósito es comprender la producción fotográfica de José La Vía y su articulación con procesos de construcción de sentido vinculados a la elaboración y reelaboración de la memoria, la identidad y el imaginario visual puntano. El punto de vista teórico desde el cual procedemos se sitúa en una zona de cruces entre los estudios visuales y los desarrollos de la sociosemiótica. Centramos nuestro estudio en el grupo de imágenes de La Vía que conforman la muestra permanente del Museo Histórico de San Luis (MUHSAL) desde el año 2013 a la actualidad, en pos de indagar los diferentes sentidos que son construidos en este contexto discursivo particular.

Referencias teóricas para el abordaje del archivo fotográfico de José La Vía

Atentos a los desplazamientos ocurridos en el campo de la teoría del arte, recurrimos a los aportes de los estudios visuales y su propuesta renovadora de la historia del arte (Guasch, 2003). Hallamos productivas para nuestra investigación las nociones surgidas del debate en torno a las prácticas de representación, respecto a la imbricación de formas visuales y verbales, la incidencia y el control discursivo que supone la distinción entre palabra e imagen (Mitchell, 2009) y, en definitiva, la incapacidad de un modelo textual de

1 Entre ellas, las revistas *PBT*, *Fray Mocha*, *Caras y Caretas* y también los diarios *La Nación* y *La Prensa*.

2 Disponibles en: <http://www.archivohistorico.sanluis.gov.ar/>

análisis para dar cuenta de la experiencia visual (Mirzoeff, 2003). Así, es posible retomar la preocupación que Walter Benjamin (2015) formulaba hacia 1931 en su *Breve historia de la fotografía* sobre si la fotografía puede funcionar sin un epígrafe que ayude a entender ese registro.

En lo referente a nuestro estudio, si bien las imágenes fotográficas ocupan el lugar central, las hemos puesto en relación con otras modalidades de la representación, sin perder de vista su carácter singular e irreductible. De este modo, prestamos atención a los epígrafes que acompañan a las fotografías, al mismo tiempo que consideramos los escritos que funcionan como contextos discursivos para las imágenes analizadas, atendiendo a las posibles migraciones de sentidos de un campo discursivo a otro.

En cuanto a los aportes de la socio-semiótica, nuestro abordaje presta atención a dos enfoques que consideramos centrales y que nos brindan sólidos marcos explicativos: la *Teoría de los Discursos Sociales* postulada por Eliseo Verón (1993) y la *Teoría del Discurso Social*, planteada por Marc Angenot (2010). Ambos enfoques proponen una concepción constructivista de la comunicación, al considerar que “los medios [de comunicación], lejos de representar un real, lo construyen” (Valdettaro, 2015, p. 191). Más allá de las diferencias, el campo disciplinar de las semióticas discursivas, fundado a partir de la noción de ‘discurso’, supone un cambio epistemológico al plantearse cuestiones vinculadas al poder, lo ideológico y la constitución de subjeti-

vidades en las sociedades contemporáneas altamente mediatizadas.

Respecto a la conceptualización del archivo fotográfico, retomamos las investigaciones de John Tagg (2005). El autor argumenta que las fotografías nunca son prueba de la historia, sino que ellas mismas son lo histórico, son eventos históricos. Desde su perspectiva, el historiador británico define a la fotografía como un campo o una manifestación dispersa y dinámica de tecnologías, prácticas e imágenes, donde los significados de cada imagen individual son contingentes, pues dependen de su contexto discursivo. Por esta razón, es necesario explicar a la fotografía mediante un análisis del funcionamiento de ciertos patrones privilegiados dentro de una formación social y su relación con la cuestión de la verdad.

Para ello, resulta productiva la referencia a Foucault (2001) y sus argumentos en torno al conocimiento y el poder. El filósofo francés ha argumentado que se produce una constante articulación del poder sobre el conocimiento y del conocimiento sobre el poder. El ejercicio del poder produce nuevos objetos de conocimiento y, al mismo tiempo, acumula nuevos cuerpos de información. Aquello que define y crea verdad en cualquier sociedad es un sistema de procedimientos más o menos ordenados para la producción, regulación, distribución y circulación de declaraciones. Esta relación dialéctica de poder y verdad es lo que Foucault (2001) denomina como ‘régimen de verdad’. Al retomar la postura foucaultiana en el análisis ideológico de la

fotografía, Tagg afirma que resulta necesario reinsertar las fotografías como formas de conocimiento dentro de un régimen específico de verdad y de las instituciones reguladoras de la formación que las produjo e interpretó como verdaderas.

Entonces, la imagen fotomecánica tiene un uso disciplinante por parte de las instituciones de las sociedades industrializadas en tanto integra un conjunto de dispositivos de control social, de saber-poder. La fotografía hace visible los márgenes de lo aceptado socialmente, así como también indica cómo deben verse los aprobados por la norma. En cuanto al archivo fotográfico de La Vía, éste reúne distintas imágenes que, si bien no tuvieron un uso específico ligado a instituciones judiciales, legales o médicas, operan bajo la función general de clasificación del terreno social sanluiseño. Se trata de representaciones visuales de distintos grupos sociales, cuya construcción sigue ciertas regularidades observables en las distintas modalidades de exhibir los cuerpos, sus atributos y las prácticas asociadas a ellos.

Los desarrollos teóricos referidos resultan relevantes en el marco de nuestra investigación. La definición de la fotografía como práctica discursiva nos permite atender a los múltiples sentidos que adquieren las imágenes del archivo de La Vía, marcadas por el paso del ámbito de la materialidad física a la virtualidad y su puesta en circulación, a través de un dispositivo web, en múltiples contextos discursivos. Asimismo, nos habilita para realizar un abordaje en el que prevalece el tiempo presente, procurando indagar

los modos en que las fotografías operan en la construcción de la realidad social, en estrecha vinculación con instituciones hegemónicas.

En este sentido, insistimos en la necesidad de aproximarnos a las imágenes producidas por La Vía sin perder de vista el complejo de agentes e instituciones que las condicionan y median su vínculo con la sociedad. Retomamos los aportes de Rosalind Krauss (2002) sobre los espacios discursivos de la fotografía entendidos como ámbitos culturales que presuponen expectativas diferentes por parte del espectador y transmiten distintos tipos de conocimiento. De este modo, a partir del aporte de Krauss (2002), realizamos un acercamiento a la producción fotográfica de La Vía atendiendo a los distintos espacios donde sus fotografías operan.

En cuanto a las interrelaciones y articulaciones entre fotografía, memoria e identidad nuestra investigación se nutre de una serie de desarrollos teóricos provenientes del campo de estudios de la memoria (Huysen, 2009) y de los estudios visuales (Didi-Huberman, 2015). A partir de estos, destacamos el aspecto social de la memoria, considerando a las fotografías como instrumentos centrales de procesos sociales de construcción de memorias e identidades. La noción de identidad que retomamos (Cucho, 2002) se plantea como una concepción estratégica y posicional; entiende que las identidades se constituyen en marcos discursivos y son producidas en contextos socio-históricos e institucionales particulares, al interior de formaciones y prácticas

discursivas específicas, en modalidades concretas de ejercicio del poder.

EL ARCHIVO COMO MEDIADOR DE LA MEMORIA LOCAL: EL CASO DEL MUHSAL

A continuación, nos detendremos en el grupo de fotografías provenientes del Archivo Histórico que conforman la muestra permanente del Museo Histórico de San Luis (MUHSAL) con el fin de observar las relaciones entre fotografía, memoria e identidad que este caso plantea.

El MUHSAL es inaugurado en el año 2013, por parte del Ministerio de Turismo y Las Culturas de la provincia de San Luis. Se trata de un museo temático que incorpora recursos tecnológicos e instalaciones interactivas que apelan a la multisensorialidad. Respecto a los contenidos, la exposición está integrada por una serie de salas temáticas que abordan distintos momentos de la historia provincial a través de instalaciones multimediales, trazando un recorrido desde la época de las culturas originarias hasta el retorno de la democracia en 1983.

Las imágenes de La Vía se encuentran en la sala ocho, en un espacio diferenciado y señalado por una pieza gráfica que lleva el título de la muestra “Postales de un siglo que comienza”. En cuanto a su contenido, en términos generales, se han seleccionado imágenes del Archivo Histórico que representan a sujetos de sectores

populares de principios de siglo XX, vinculados a distintas actividades. Este grupo reúne el mayor número de fotografías, tanto de la muestra como de aquellas incluidas en el catálogo.

Entre las imágenes destaca la repetición de motivos de vendedores ambulantes que posan en la calle frente a la cámara con los atributos que los identifican por su actividad comercial (Figs. 1-7). Para la producción de fotografías de carácter costumbrista, La Vía emplea los códigos visuales popularizados por las tarjetas postales etnográficas, en donde los sujetos subalternos son definidos, en tanto tipo, por una serie de atributos o acciones. De este modo, los sujetos son identificados en los epígrafes como “burreros”, “lecherito”, “vendedor ambulante de pavos”, “humilde vendedor ambulante”, etc. En su mayoría, por los productos que ofrecen, su vestimenta y su vínculo con la presencia de animales como burros o caballos, interpretamos que pertenecen a sectores populares provenientes del ámbito rural.

La fotografía que muestra la figura de cuerpo completo de un niño (Fig. 1), ha sido referenciada con el siguiente epígrafe: “Un pequeño vendedor ambulante, lleva en su canasto peperina y otros yuyos, en San Luis hacia 1935”. Observamos que La Vía emplea un plano entero con una angulación levemente en picado. Hacia el fondo de la imagen, la presencia de motivos como automóviles y locales comerciales, nos permite localizar la escena en el exterior del espacio urbano.

La orientación vertical del encuadre enfatiza el eje central sobre el cual se dispone el



Figura 1. La Vía, J. San Luis, 1935. AHSL. Selección de fotografías MUHSAL. Vendedor ambulante (peperina).

cuerpo del vendedor ambulante. El sujeto posa de pie sosteniendo un cesto de mimbre con hierbas secas y mira fijamente a la cámara. La disposición corporal, puntualmente la posición de sus hombros y piernas paralelas, sugiere que el niño posó inmóvil para la fotografía y que la situación fue premeditada. La disposición de los automóviles y los contornos del boulevard hacia el fondo generan una lectura en perspectiva con la línea de horizonte por encima de la cabeza del niño y un punto de fuga desplazado de los límites de la imagen a su izquierda. Tal efecto de profundidad espacial es reforzado por el contraste visible entre los contornos nítidos de la figura del sujeto y los objetos que aparecen hacia atrás menos definidos.



Figura 2. La Vía, J. San Luis, 1930. AHSL. Selección de fotografías MUHSAL. Vendedor ambulante (pavos).

En la imagen, el cesto de mimbre con hierbas cumple un rol principal en la atribución de sentido. Por medio de este objeto es posible identificar al personaje como un vendedor ambulante proveniente del campo, como ha sido anclado por su epígrafe. La centralidad de este objeto –el cesto– otorga a la imagen un carácter impersonal y dirige la atención sobre la actividad que realiza el sujeto –en tanto tipo vendedor ambulante– por sobre su identidad que permanece desconocida para nosotros.

Los rasgos señalados en esta fotografía se presentan como constantes que se repiten en las demás imágenes reunidas en este conjunto. En las figuras 3-7 observamos que los sujetos aparecen fotografiados junto a animales

de carga como caballos o burros. Para algunas de estas tomas, La Vía ha preferido encuadres de orientación horizontal para abarcar un mayor espacio, dejando lugar a los animales, y en algunos casos desde un punto de vista más alejado como la fotografía de los burreros (Fig. 7). Notamos la presencia mayoritaria de niños, a excepción de la figura 6 que representa a un sujeto de mayor edad. En general, es posible vincular estas tomas con la ubicación del estudio fotográfico en el centro puntano, frente al Mercado, adonde se dirigen los vendedores ambulantes a ofrecer sus productos: leche, leña, pavos, yerbas, entre los aquí expuestos.

En torno al Mercado se constituye una zona de intensa actividad comercial, en donde diariamente se relacionan distintos grupos sociales de la ciudad y sus alrededores. Allí se establecen vínculos entre inmigrantes, miembros de familias puntanas tradicionales y sujetos provenientes de los suburbios o el campo que se acercan a ofrecer

sus productos. La venta ambulante, en tanto modalidad de intercambio de bienes, utilizada comúnmente en los años de la Colonia, continúa teniendo vigencia en aquel contexto incluso con la aparición de formas modernas de comercio (Lartigue y Yáñez, 2012).

Como señalamos previamente, el conjunto de objetos vinculados a la mayoría de los sujetos pone de relieve su origen pobre y rural, y contrasta de este modo con el entorno urbano en el que son fotografiados. Cabe señalar que, a comienzos del siglo XX, ocurre un proceso migratorio interno en el que los habitantes de las zonas rurales se movilizan hacia la ciudad. De acuerdo con Boso (2010) este desplazamiento coincide con el ocurrido en otras provincias del país hacia la misma época, puntualmente en aquellas re-



Figura 3. La Vía, J. San Luis, 1920. AHSL. Selección de fotografías MUHSAL. Vendedor ambulante (lechero).



Figura 4. La Vía, J. San Luis, 1932. AHSL. Selección de fotografías MUHSAL. Burrero.

giones donde no existe una actividad económica protegida y los circuitos comerciales quiebran por causa del arribo de productos importados –del extranjero o de otras regiones económicamente más fuertes– por medio del ferrocarril.

De este modo, los sujetos “rururbanos” fotografiados por La Vía, representan el desarrollo de una cultura rural tradicional en el espacio moderno de la ciudad. Así, es posible reconocer en estas imágenes dos ejes de significados: lo moderno, lo nuevo, representado por el entorno arquitectónico urbano; y lo tradicional, lo viejo, representado por los sujetos “rururbanos” y sus prácticas. Este sentido, lo tradicional aparece acentuado por los rasgos costumbristas de las fotografías aquí reunidas y, en el contexto discursivo de la exposición, adquiere relevancia al contribuir con la construcción discursiva de una memoria de San Luis, en términos de pobreza y atraso.

Con el fin de comprender el recorte operado sobre el archivo fotográfico y su actualización en el contexto de la exposición, resulta necesario ampliar la mirada y atender al discurso histórico que ha servido como matriz para su emergencia.

La exhibición culmina en la Sala nueve titulada “Autopistas al porvenir” que “representa los avances de la provincia desde la vuelta a la democracia con el ingreso de la provincia a la Era Industrial y años después a la Era del Conocimiento” (MUHSAL, 2013, p. 8). Allí, el espectador se encuentra con una instalación multimedial compuesta por un mapa de San Luis suspendido en el medio de la habitación, sobre el cual se

proyecta una serie de imágenes referidas al texto que se reproduce sincrónicamente:

[...] En 1983, toda la capacidad creadora de San Luis se puso en marcha; había que superar más de un siglo de atraso y pobreza. San Luis era una provincia postergada y olvidada. Con el esfuerzo y el talento de sus hombres y mujeres, con políticas de estado que impulsaron el desarrollo y la inclusión social, San Luis ingresa en la Era Industrial y en cada rincón de su territorio toda la realidad de San Luis se pone en movimiento. [...] (MUHSAL, 2013, p. 85)

Es posible vincular el texto de la instalación con el programa narrativo construido por Adolfo Rodríguez Saá, y luego continuado por su hermano, Alberto Rodríguez Saá, basado en la transformación de un estado inicial “disfórico” en un estado “eufórico”. Reconocemos una serie de tópicos sedimentados del discurso identitario rodriguezsaáista, principalmente la idea de la refundación de San Luis en 1983 –de mano de Adolfo Rodríguez Saá–, que marca un corte con el tiempo pasado de postergación y olvido, y da comienzo al futuro como tiempo del progreso. De este modo, la última sala otorga un sentido nuevo al recorrido previo; el espectador que avanza a través de los diferentes espacios por un particular relato histórico local, simplificado y ordenado cronológicamente, llega ahora a un punto de inflexión en el que se anuncia la apertura de ese pasado transitado hacia el tiempo futuro.

Desde nuestro punto de vista teórico, resulta productivo atender a las investigaciones de Trocello (2008) y Lobo (2014) quienes coinciden

al reconocer la emergencia y el desarrollo, a partir del retorno de la democracia en 1983, de una hegemonía discursiva que denominan `rodriguezsaista´. Esta hegemonía puede percibirse, siguiendo a Angenot (2010), como un proceso que tiene efecto “bola de nieve”, que extiende temáticas y saberes migrando parámetros narrativos y argumentativos a otros campos de la discursividad local.

Al considerar la selección fotográfica del MUHSAL, en el marco del relato histórico propuesto por el guión curatorial de la muestra, observamos que los tópicos de `atraso´, `pobreza´ y `postergación´, empleados por el discurso rodriguezsaista para caracterizar al pasado local, adquieren relevancia y operan como clave interpretativa de las imágenes expuestas.

En el caso referido del MUHSAL observamos que se elabora y reelabora una memoria visual apoyada en lo que Alvarado (2011) denomina un `acto patrimonializante´ donde, a través del uso de las imágenes en el discurso patrimonial, se busca fijar en nuestra memoria un pasado que puede y debe ser exhibido en el ámbito museológico. En este contexto, el pasado es rememorado de manera idealizada y funcional al relato histórico hegemónico, sin atender a las complejidades de un entramado social altamente dinámico como es aquel de las primeras décadas del siglo XX. Afirmamos que las numerosas fotografías de tipo costumbrista mediatizan una particular construcción discursiva de lo puntano y conllevan sentidos de lo provinciano, lo popular y lo tradicional. De este modo, el grupo de foto-

grafías de La Vía actualizadas en el contexto del museo histórico, conforma un imaginario de postergación que opera en la construcción discursiva de una memoria visual de San Luis y funciona como estrategia de legitimación del régimen rodriguezsaista.

CONSIDERACIONES FINALES

Para Andreas Huyssen (2009), no hay memoria sin imágenes, ni conocimiento sin la posibilidad de ver, incluso cuando las imágenes no proporcionan un saber acabado y total. Tanto la memoria social como la individual circulan y se debaten permanentemente. Esta apertura hacia el futuro es garantizada por los soportes de la memoria, entre ellos y fundamentalmente, las imágenes. Las fotografías, en particular, median complejos procesos sociales en los que memoria e identidad se imbrican dialécticamente y se estructuran en narrativas, identificaciones y distanciamientos.

Desde este punto de vista, es posible considerar a las fotografías del archivo fotográfico de La Vía como soportes de la memoria. Sus imágenes, entendidas como superficies de inscripción, mediatizan acontecimientos históricos que, al actualizarse a través de conmemoraciones públicas en contextos institucionales particulares del presente, son destacados y entendidos como determinantes para el curso de la historia local;



Figura 5. La Vía, J. San Luis, 1930. AHSL. Selección de fotografías MUHSAL. Vendedor ambulante (leña).

producen memorias colectivas en las que se inscriben recuerdos individuales.

En cuanto a nuestro objeto de investigación, vale recalcar que la mayor parte de la producción fotográfica de La Vía fue realizada en el ámbito institucional: eventos gubernamentales, religiosos, escolares, etc. Por otro lado, la producción del archivo fotográfico, como construcción de la actualidad, se ha dado en coordenadas eminentemente institucionales: el Archivo Histórico de la Provincia y la Fototeca universitaria. Por ende, podríamos considerar al acervo como un producto de la historia oficial, saturado por los intereses de ciertos grupos que detentan la capacidad de señalar los límites de la memoria colectiva.

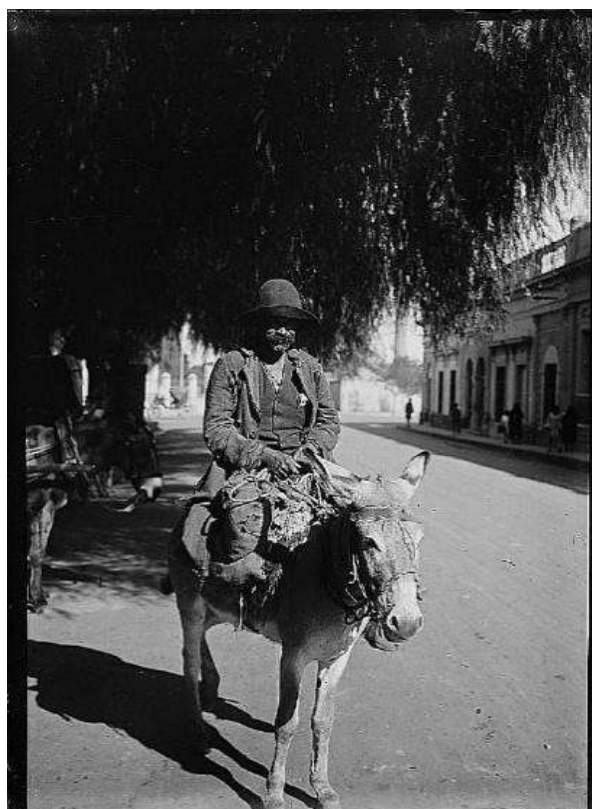


Figura 6. La Vía, J. San Luis, 1930. AHSL. Selección de fotografías MUHSAL. Vendedor ambulante montado en burro.

Como hemos observado, las imágenes del archivo de La Vía se hallan estrechamente entramadas con otras representaciones –visuales y/o textuales– en el marco de proyectos identitarios y políticos hegemónicos. La selección fotográfica del MUHSAL, inscrita en el proyecto rodriguezsaista, parece confirmar la afirmación de Cuche (2002) sobre las relaciones entre identidad y Estado: con el desarrollo de las naciones modernas, la identidad se tornó un “asunto de Estado”. Es decir, el Estado actúa como administrador de la identidad de referencia, única y verdaderamente legítima. En este sentido, retomando el planteo bourdieuano (2006), es posible pensar los procesos de conformación de imaginarios visuales, en el marco de ejercicios de poder simbólico para la definición y clasificación de la realidad social.

En particular, el corpus fotográfico del MUHSAL pone de manifiesto el uso político de las imágenes del pueblo y lo popular, como herramientas vinculadas a procesos de construcción de hegemonía y constitución de identidades colectivas.



Figura 7. La Vía, J. San Luis, 1925. AHSL. Selección de fotografías MUHSAL. Burreros.



Cómo citar este artículo:

González, C. A. (2021). Archivo fotográfico y memoria visual: El caso de José La Vía en el "Museo Histórico de San Luis". *Artilugio Revista*, (7). Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ART/article/view/34554>

Referencias

- Alcaraz, M. (2011). *José La Vía; Un fotógrafo en el San Luis del siglo XX*. San Luis, Argentina: SLL.
- Alvarado, M. (2011). Salvajes, exóticos... pero no vencidos. Sobre tres modalidades de (re)elaboración de la memoria visual con fotografías de indígenas en Chile. En M. Giordano y A. Reyero (comps.), *Identidades en foco. Fotografía e investigación social*. Resistencia, Argentina: Universidad Nacional del Nordeste.
- Angenot, M. (2010). *El discurso social; Los límites históricos de lo pensable y lo decible*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Benjamin, W. (2015). Breve historia de la fotografía. En: T. Vera Barros (Comp.), *Estética de la imagen* (pp. 83-107). Buenos Aires: La Marca Editora.
- Bourdieu, P. (2006). La identidad y la representación: elementos para una reflexión crítica sobre la idea de región. En *Ecuador debate*, (67), pp. 165-184.
- Cuche, D. (2002). *La noción de Cultura en las Ciencias Sociales*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Didi-Huberman, G. (2015). *Remontajes del tiempo padecido; El ojo de la Historia*, 2. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Foucault, M. (2001). *La arqueología del saber*. México: Siglo XXI.
- Guasch, A. M. (2003). Los estudios visuales. Un estado de la cuestión. *Estudios Visuales*, 1(1) pp. 8-16. Recuperado de http://www.fadu.edu.uy/estetica-diseno-ii/files/2020/03/Los-estudios-visuales_Guasch.pdf

- Huysen, A. (2009). Medios y memoria. En C. Feld y J. Stites Mor (Eds.), *El pasado que miramos; Memoria e imagen ante la historia reciente*, (pp. 15-24). Buenos Aires: Paidós.
- Krauss, R. (2002). *Lo fotográfico; Por una teoría de los desplazamientos*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Lartigue, A. y Yáñez, G. (2012). *El Mercado Municipal: centro de la vida comercial de San Luis*. Recuperado de: <http://patrimoniosl.unsl.edu.ar/documentos/mercado.pdf>
- Lobo, C. (2014). *La construcción discursiva de la identidad puntana en el siglo XXI. Continuidades, rupturas y emergencias en torno a los tópicos que sustentaron el proyecto identitario de fines del siglo XX*. (Tesis doctoral). Universidad Nacional de Córdoba. Córdoba, Argentina.
- Mirzoeff, N. (2003). *Introducción a la cultura visual*. Barcelona: Paidós.
- Mitchell, W. J. T. (2009). *Teoría de la imagen*. Madrid: Akal.
- Museo Histórico de San Luis (2013). *Catálogo*. San Luis: Gobierno de San Luis.
- Tagg, J. (2005). *El peso de la representación; Ensayos sobre fotografías e historias*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Trocello, G. (2008). *La manufactura de "ciudadanos siervos"; Cultura política y regímenes neopatrimonialistas*. San Luis: Nueva Editorial Universitaria.
- Valdettaro, S. (2015). *Epistemología de la comunicación: una introducción crítica*. Rosario: UNR Editora.
- Verón, E. (1993). *La semiosis social; Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Barcelona: Gedisa.

Biografía

Carlos Andrés González

AUTOR

Artista visual, docente e investigador. Licenciado en Artes Plásticas y Magíster en Arte Latinoamericano en la Universidad Nacional de Cuyo. Es docente de la UNSL y el Instituto de Formación Docente Continua de Villa Mercedes, donde asimismo integra proyectos de investigación. Ha dado conferencias y congresos y distintos encuentros del ámbito académico nacional e internacional.



Carlos Andrés González

CONTACTO:

gonzalez.c.andres@gmail.com

Memorias de la cultura rock en las provincias argentinas

Memories of rock culture in the Argentine provinces



Román Eduardo Mayorá

Universidad Nacional de Entre Ríos

Paraná, Argentina

romanmayora@gmail.com

Recibido: 30/03/2020 - Aceptado con modificaciones: 29/07/2020



ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s2408462x/rzk6tek3m>

Resumen

Este artículo aborda el estado actual de la producción discursiva sobre el rock en el llamado “interior” de Argentina, a partir de un recorte de diecisiete trabajos editados en formato libro. Presentamos una sistematización de datos acerca de las publicaciones (año y tipo de edición, recorte temporal y geográfico, estrategia narrativa, fuentes, entre otras dimensiones). La pesquisa sobre las diferentes estrategias empleadas para contar las historias del rock permite explicitar rasgos en común, diferencias y temas sobre los cuales hay vacancia de saberes. En la revisión del corpus, nos detenemos en las referencias a actividades asociativas y a la autogestión como rasgos destacables en las narrativas acerca de la cultura rock. Por último, hacemos un balance del estado actual de la indagación sobre el tema y las perspectivas

Palabras claves

Música rock, escenas, estudios culturales, rock argentino, memoria cultural.

Artilugio, número 7, 2021 / Sección Reflexiones / ISSN 2408-462X (electrónico)

<https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ART>

Centro de Producción e Investigación en Artes, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba. Argentina.



a futuro, y señalamos la importancia de investigar y documentar la historia del rock y su valor para la memoria de las distintas escenas provinciales.

Abstract

This article presents the current state of discursive production about rock music in the so-called “interior” of Argentina, based on 17 works published in book format, with a systematization of data about the publications (year and type of edition, geographic and temporal clipping, narrative strategy, sources, among other dimensions). The research on the different strategies used to tell rock’s stories allows us to explain common features, differences and themes on which there is a vacancy of knowledge. Reviewing the corpus, we stop at references to the associative activities and self-management as outstanding features in the narratives about rock culture. Finally, we take stock of the current state of inquiry on the subject and future prospects, and we point out the importance of investigating and documenting the history of rock and its value for the memory of the different provincial scenes.

Key words:

*Rock music, Scenes,
Cultural studies, Argentine
rock, Cultural memory.*

1. TENSIONES. EL ROCK ARGENTINO Y LAS ESCENAS LOCALES

Hace unas seis décadas comenzó a difundirse la música rock¹ en Argentina. Casi de inmediato, músicos locales empezaron a apropiarse de estos sonidos. Se han planteado muchas discusiones acerca de los inicios del rock argentino, sus rasgos identitarios y su definición como género musical y cultural. Lo que hoy conocemos como *rock nacional* recibió ese nombre a mediados de los setenta, tras una década de producciones diversas que fueron llamadas música beat, progresiva o contemporánea, entre otras. Para resumir esta cuestión aquí, basta citar lo que señala Alabarces al sostener que “la invención del rock nacional en Argentina consistió en una larga serie de contradicciones revestidas de un ropaje compacto, coherente y sistemático, ropaje cohesivo vigorosamente ausente en el original pero consagrado en las interpretaciones a posteriori de sus analistas” (2007, pp. 35-36).

Para este autor, con quien coincidimos, existe una historia del rock nacional que responde a lo que Raymond Williams denomina *tra-*

dición selectiva, “una versión intencionalmente selectiva de un pasado configurativo y de un presente preconfigurado, que resulta entonces poderosamente operativo dentro del proceso de definición e identificación cultural y social” (1980, p. 137). Se genera así una codificación cultural cuyo resultado es una serie de relatos que organizan esa selección, y contribuyen a (re)producir el campo cultural que se narra. Esto implica, al decir de Williams, que “el verdadero registro es efectivamente recuperable y gran parte de las continuidades prácticas alternativas o en oposición todavía son aprovechables” (1980, p. 139).

Desde 1977, año de la primera edición de “Cómo vino la mano: orígenes del rock argentino” de Miguel Grinberg (2015) se han publicado numerosos textos con distintos enfoques sobre la historia, las prácticas culturales, la estética, las letras de las canciones y otros aspectos vinculados al rock (Alabarces, 1993; Berti, 1994; Pujol, 2005; Ramos, 2008; Igarzábal, 2018; Díaz, 2005; entre otros). No obstante, la revisión de esos trabajos revela que la tradición narrativa sobre el rock en Argentina se circunscribe a la ciudad de Buenos Aires, con algunas derivas hacia el Gran Buenos Aires y La Plata, de donde surgieron bandas con repercusión a nivel nacional. Esto no sucede por un sesgo de quienes escribieron esas páginas: más bien es un efecto de la concentración mediática en el país, con su contracara: un bajo nivel de desarrollo de los medios de producción y comunicación cultural en el resto del territorio.

1 Entendemos aquí por rock un abanico de estilos musicales, ejecutados con instrumentos eléctricos o electrónicos, con una métrica habitual de 4/4, y que forma parte de una serie de prácticas culturales y artísticas propias de las culturas juveniles durante buena parte de su historia desde mediados del siglo XX. Como sostiene Frith (2006, p. 137), es posible comprender de forma conjunta “todas las formas populares contemporáneas: el rock, la música country, el reggae, el rap, etc...”. Podemos mencionar otras variantes: el rock & roll, el heavy metal, el punk, el folk, el rockabilly o el pop, y en el contexto argentino, también ciertas fusiones con músicas folclóricas regionales y/o con ritmos tropicales como la cumbia o el cuarteto.

En las historias del rock argentino aparecen músicos de las provincias argentinas que lograron éxito a nivel nacional. Particularmente Rosario, Córdoba y Mendoza han aportado figuras importantes. Los rosarinos² Lito Nebbia y Ciro Fogliatta (Los Gatos), Fito Páez y Juan Carlos Baglietto (la llamada *trova rosarina*); los grupos mendocinos Los Enanitos Verdes y Karameo Santo; y los cordobeses Los Caligaris y Eruca Sativa son algunos ejemplos.

En el (mal) llamado *interior del país*³ las actividades culturales siempre fueron numerosas. Sin embargo, las producciones realizadas en las provincias raras veces lograron difusión nacional, en parte como resultado de la concentración y centralización económica, política y mediática en la organización histórica del país; en muchos casos, esto se suma a una limitada estructura de canales de tv, radios, prensa especializada y sellos discográficos; la ausencia de intercambios regionales sistemáticos; poco, nulo o discontinuo desarrollo de políticas culturales específicas para el sector por parte de los gobiernos locales; además de la poca cintura económica de los músicos para sostener sus producciones, lo cual implicó en muchos casos la disolución o

la efímera duración de sus proyectos. Como sostienen Becerra y Mastrini (2011, p. 5), “una de las características del sistema de medios de comunicación en la Argentina es la hiper centralización geográfica de la producción de los contenidos” producidos en Buenos Aires y distribuidos en el resto del territorio nacional.

A pesar de esto, distintas escenas⁴ rockeras se desarrollaron en las provincias a la par de los altibajos políticos y económicos del país. Un problema habitual al investigar estas producciones locales es que sus actividades, propuestas y agrupaciones, por su escasa difusión o por la falta de registro (fílmico, sonoro, fotográfico, escrito) son de muy difícil acceso. No obstante, han aparecido trabajos que persiguen el objetivo de registrar la historia del rock en las provincias argentinas. A continuación realizaremos un repaso por algunas de esas ediciones, con el objetivo de sistematizar el estado actual de la investigación sobre el tema.

2 Podemos mencionar también a León Gieco, oriundo de Cañada Rosquín, comuna ubicada a 160 kilómetros de Rosario.

3 La expresión *interior* para referirse al territorio argentino que no es la ciudad de Buenos Aires da cuenta de un conflicto que se remonta al siglo XIX, a la disputa político-militar entre unitarios y federales y el proceso de conformación del Estado-Nación. Esto ha tomado formas diversas de acuerdo a las coyunturas históricas y ha tenido eco en las provincias, donde las ciudades capitales también se refieren al resto del territorio provincial como el *interior*, en un traspaso de la lógica centro-periferia a los contextos locales. Bobbio (2011) ha reflexionado sobre las tensiones centro-periferia y su vínculo con la gestión cultural.

4 La noción de escena fue originalmente utilizada por la prensa para referirse al jazz en Estados Unidos. Como concepto, se ha desarrollado en los Estudios Culturales (Straw, 1991) con el interés de superar los límites de la teoría subcultural (Hebdige, 2004). Una escena se recorta a partir de “un espacio cultural en el que una serie de prácticas musicales coexisten, interactuando unas con otras a través de una serie de procesos de diferenciación” (Straw, como se citó en Del Val Ripollés, 2014, pp. 68) y sus límites “no están necesariamente restringidos de acuerdo a la clase, el género o la etnia, pero pueden afectar a todos estos aspectos” (Bennet, 2004, p. 225, la traducción es nuestra). Esto permite dar cuenta de procesos culturales cuyos límites son “invisibles y elásticos (...) flexibles y antiesencialistas” (Straw, 2006, p. 6, la traducción es nuestra). Existe una clasificación de las escenas: “locales”, en una ciudad; “translocales”, distintas escenas locales que interactúan; y “virtuales”, ubicadas en la web (Bennett, 2004, p. 226). Las escenas son “espacios geográficos específicos para la articulación de múltiples prácticas musicales” (Straw, 2006, p. 7).

2. LOS LIBROS DE LA BUENA MEMORIA⁵

En los últimos años se han realizado esfuerzos para narrar, describir y analizar las escenas locales del rock en las provincias argentinas. Se han producido tesis, ponencias y artículos académicos; revistas, fanzines y blogs; notas en periódicos; materiales en otros lenguajes (como films, programas de radio y televisión o podcasts); y el soporte predilecto de la producción musical: el registro fonográfico (vinilo, cassette, cd, mp3 o *streaming*).

Acotamos nuestro trabajo a la revisión de producciones editadas en formato libro, atendiendo a su relevancia cultural⁶ y teniendo en cuenta que utilizan como fuentes primarias o secundarias varios de los materiales mencionados antes⁷. Como señala Williams, el objeto libro es

5 Canción de Invisible incluida en su álbum "El jardín de los presentes" (1976).

6 Desde el surgimiento de la imprenta en el siglo XV y con la estabilización de un formato estandarizado para los libros impresos, hubo "una incidencia sobre la índole de los contenidos y la evolución de las mentalidades en general" (Vandendorpe, 2003, p. 52) al favorecer la discusión sobre los mismos contenidos en las mismas ediciones por parte de lectores diferentes.

7 Se han producido otros materiales que no son analizados en estas páginas. A continuación mencionamos solo algunos de ellos. El libro "Rock del país. Estudios culturales del rock en Argentina" (Gutiérrez, 2010) compila artículos académicos de varios autores, en algunos de los cuales se reseñan procesos culturales asociados al rock de Buenos Aires, Jujuy, Santiago del Estero y Misiones, con recortes temporales y abordajes disímiles. El documental audiovisual "VHS: rock rosarino de los 80" (Coronel, 2007) se ocupa de experiencias musicales que transcurrieron en la ciudad de Rosario en los ochenta. El film "65-75 Comarca Beat" (David, 2018) desarrolla la historia de las primeras bandas de rock de la ciudad de Santa Fe. Lara Schwieters, autora de uno de los libros que integra nuestro corpus, realizó junto a Marcelo Kuczek el documental "El rock de acá" (2009) sobre la escena misionera. Entre los blogs hay mucha variedad, pero mencionamos (por su trayectoria y su cercanía con el tema abordado aquí) "Los libros del rock argentino" (Berro, 2008). Asimismo, se han publicado textos que constituyen (al igual que estas páginas) un metadiscurso acerca del rock, al

"el primero de los grandes medios de comunicación" (1974, p. 21). Por otro lado, Reynolds (2012) ha mostrado que el rock es una cultura con suficientes años de trayectoria como para generar su propia documentación y una biblioteca específica.

Hemos encontrado diecisiete libros que tratan acerca del rock producido en las provincias argentinas, en su gran mayoría editados durante las primeras décadas del siglo XXI. Se han publicado tres sobre la provincia de Córdoba⁸, dedicados a distintas épocas y ciudades (Ciudad de Córdoba, La Falda, Villa María). Igual número de títulos encontramos en Mendoza, con enfoques diferentes. Existen también tres sobre el rock de la ciudad de Rosario, con marcos temporales y abordajes disímiles. Luego vienen las demás provincias (y ciudades) donde se ha editado sólo un libro en cada una: Santiago del Estero (Capital y La Banda), San Luis (Villa Mercedes), Posadas (Misiones), Corrientes (con referencias a Resistencia, Chaco), Chubut (Trelew, Rawson, Puerto Madryn y Gaiman), Jujuy⁹, La Pampa (Santa Rosa, General Acha, General Pico

analizar la producción textual y discursiva en torno al tema. Entre ellos, cabe mencionar el artículo de Zabiuk (2007) y el libro de Benedetti y Graziano (2016), que estudian distintos aspectos de la prensa rockera del país, fundamentalmente a partir de medios editados en Buenos Aires.

8 No incluimos en nuestro corpus de análisis el trabajo de Claudio Díaz (2005), que estudia el rock argentino desde una perspectiva socio-semiótica. Si bien el libro está editado en la provincia de Córdoba, estudia el rock producido en y desde Buenos Aires, por lo que queda fuera de nuestro criterio de selección (ediciones que abordan el rock realizado en las provincias argentinas). No obstante, cabe señalar que el texto de Díaz "se inscribe dentro de la tradición textualista de los estudios sobre rock", y en este sentido resulta sobresaliente "por el carácter exhaustivo de sus análisis" (García, 2010, p. 178).

9 No incluimos en nuestro análisis el trabajo compilado por Gutiérrez (2010) y publicado en Jujuy, ya que reúne artículos de distintos autores dentro de los

y Eduardo Castex) y Entre Ríos (Paraná). Las tres ciudades más importantes del país por fuera de Buenos Aires son Córdoba, Mendoza y Rosario. Esto se ve reflejado en la producción bibliográfica acerca de sus escenas, así como en la cantidad de músicos que han aportado a las ligas mayores del rock a nivel nacional.

Hemos sistematizado los datos de los materiales analizados (*tabla 1*). Si bien varios libros citan estrofas de canciones, algunos incluyen letras completas (Gazzo, 2007, 2018; Gutiérrez, 2015; Schwieters, 2017; Cáceres Márquez, 2019). Este enfoque textualista no está presente en todos los trabajos. Otros abordajes privilegian entrevistas a músicos (Arbolea, 1998; Rolando, 2018; Giordano, 2013); recopilación de material de archivo, recortes de prensa y fotografías (Rébora, 2012; Abecilla, 2012; Acebo, 2014); memorias, anécdotas y trayectorias de bandas y solistas (Vallejos Amil, 2017; Aquino, 2016); e investigaciones académicas, sociológicas o históricas (Cousinet, 2009; Cáceres Márquez, 2019). Comentario aparte merece el texto de Pairone (2016), el único que recopila críticas de discos editados por bandas de Córdoba.

No obstante la variedad de fuentes utilizadas, es destacable la realización de entrevistas, presentes en once de los diecisiete volúmenes revisados. Como sostiene Scribano (2008, p. 72), la entrevista es “una interacción centrada en los procesos de intersubjetividad”, donde se dialoga exhaustivamente sobre un tema, en función de

finalidades acordadas y con un fuerte componente simbólico y emocional. El autor agrega que la historia de vida habilita a “bucear el espacio de cruce que existe entre la presencia de lo pasado en lo social, las prácticas de los sujetos y su historia individual y colectiva” (2008, p. 99), y permite “mostrar la convergencia de factores comunes entre sujetos diversos que viven un especial contexto social, tratando de develar el conjunto de relaciones que caracterizan dicho contexto” (2008, p. 101). En el caso de un tema sobre el cual existen pocos archivos, como es el rock en las provincias argentinas, es pertinente que sus primeros abordajes intenten registrar las memorias y conocer las prácticas y trayectorias de sus protagonistas a través de entrevistas. Los relatos autobiográficos son además “un recurso para reconstruir acciones sociales ya realizadas (...) testimonios de una existencia inscrita en la historia” (Lindón, 1999, pp. 297-305).

Al estudiar los rasgos de la producción escrita acerca del rock en Argentina, García (2010, p. 19) sostiene que las narrativas que lo abordan pueden comprenderse a partir de su adscripción a una de tres estrategias: “afectivo/ideológica”, propia de los fans; “argumentativa/justificatoria”, utilizada por periodistas y críticos especializados; y “descentrada/desnaturalizante”, empleada por antropólogos, sociólogos y etnomusicólogos. En la práctica estas estrategias se mixturán, y es difícil encontrar un trabajo que utilice solo una de ellas. No obstante, podemos aplicar esta tipología a los libros reseñados aquí. Hallamos doce títulos que emprenden la tarea desde una estrategia

cuales hay abordajes del rock producido en las provincias pero también del rock producido en Buenos Aires.

argumentativa/justificatoria (periodísticos). Por otra parte, tres ediciones emplean una estrategia afectivo/ideológica (anécdotas); y por último, sólo dos de los trabajos utilizan una estrategia descentrada/desnaturalizante (académicos).

Valoramos esta clasificación para abordar la lectura de materiales sobre rock, pero consideramos que en relación a nuestro tema (el rock en las provincias argentinas) estas categorías no permiten dar cuenta del rol que cumplen las publicaciones realizadas para sostener la memoria de la cultura urbana del país. Dado que en muchos casos se trata del primer y único registro sistemático a nivel local, su importancia va más allá de la estrategia empleada, ya que es la única fuente de documentación disponible sobre historias, producciones y personajes que no integran el canon del denominado rock nacional. Los libros que hemos revisado constituyen una forma de conservación de las memorias culturales de cada lugar, y son un testimonio de las experiencias que han dado forma a expresiones y prácticas propias del rock, ancladas al territorio y la idiosincrasia de diferentes ciudades. Como afirma Hayden White (2010), la construcción de una narrativa histórica cumple una función primordial en la construcción de la identidad comunitaria.

Varios autores señalan lo inédito de la tarea emprendida en relación a las escenas locales. Cáceres Márquez (2019, p. 10) explica que “al no existir material escrito sobre la historia del rock santiagueño, se ha descrito con detalle cómo es y cómo se manifiesta el fenómeno del rock en el medio local, buscando caracterizar sus

particularidades”, con el objetivo “de hacer visible este sector del campo cultural local, desconocido por muchos e invisible para la mayoría” (Cáceres Márquez, 2019, p. 15). Al estudiar el rock correntino, Vallejos Amil (2017, p. 12) explica que recopiló “datos que, a nuestro entender, no deberían perderse ya que no existe otra publicación que dé cuenta de lo ocurrido en el ámbito del rock en este lugar”. Sobre la música pampeana, Acebo (2014, p. 19) explica que su intención ha sido “rescatar la historia del rock en La Pampa, la genealogía del movimiento, las características de los grupos independientes y las bandas participantes en cada una de las generaciones, contextualizando los hechos”, con la intención de “demostrar la existencia del rock local como un fenómeno sociocultural por el cual han transitado hasta el momento cuatro generaciones de músicos pampeanos”.

En uno de los libros publicados sobre el rock de Córdoba se argumenta que la provincia “tiene historias de rock (...) pero (...) no hubo un libro de una editorial oficial que las legitimara”, al mismo tiempo que “hay relatos que se van perdiendo con el correr de los días porque nadie los escribió (...) como no salieron en las crónicas de los diarios locales, ni ningún rockero guardó un panfleto o registró con una cámara de rollo, pasaron al olvido” (Rolando, 2018, pp. 1718). Este es, de los tres libros publicados en esta provincia, el que aborda de forma más amplia su historia. Otro de los textos sobre el rock cordobés también señala que hay “escasos archivos disponibles” (Pairone, 2016, p. 15), además de

reivindicar la importancia de la crítica cultural para el crecimiento de la escena local. El tercer trabajo editado en Córdoba reseña la historia del Festival Argentino de Música Contemporánea que se realizó en La Falda desde 1980 y tuvo varias ediciones hasta comienzos del siglo XXI. También allí se reconoce que “no había hasta ahora un trabajo que compendie en forma sistemática y ordenada toda su trayectoria y sus ediciones” (Pousa, 2009, p. 7). Si bien en este evento participaron agrupaciones y solistas del canon del rock nacional, también actuaron artistas de Córdoba y de otras provincias argentinas, constituyendo una escena translocal que permite (más allá de cualquier tensión dicotómica) vislumbrar la relación centro-periferia (o capital-interior) a partir de la circulación y el encuentro de músicos y público que generó la gestión realizada a nivel local.

Gazzo (2018, p. 15) señala que “el rock mendocino no contó con aquellos personajes necesarios para dejar reflejado el crecimiento constante del movimiento en libros, archivos sonoros o filmes”. Otro de los textos editados sobre el rock en Mendoza, probablemente la investigación más exhaustiva sobre una escena rock en las provincias argentinas, afirma que:

hacer una historia de un fenómeno cultural como el rock, en una provincia donde nunca se constituyó un mercado discográfico, y mucho menos una industria cultural, plantea una serie de inconvenientes ligados a la recolección de información directa, tanto de los protagonistas de la producción musical y artística, como aquellos ligados a la existencia de bases de datos donde se registre y clasifique a los grupos con sus estilos musicales y sus produc-

ciones. Respecto de esto pudimos determinar que, en la medida en que no se constituya un mercado discográfico local, será una tarea dura y artesanal la que se proponga recolectar información de este tipo (Cousinet, 2009, p. 27).

Algo similar se dice sobre el rock cordobés: “no logramos consolidar la industria cultural como un modo de subsistencia que sea suficiente para todos los talentos por un tiempo indeterminado. Hay picos de actividad, después vienen las mesetas y las nuevas propuestas” (Rolando, 2018, p. 115). Estos señalamientos son relevantes porque muestran además los rasgos del mercado mediático ya referidos aquí. La concentración no sólo afecta a la producción musical, sino también a la edición de libros, y es evidente en los registros bibliográficos consultados para realizar esta pesquisa: cinco textos fueron publicados por editoriales universitarias; dos por un organismo gubernamental; dos por editoriales comerciales y ocho son ediciones independientes o de autor. Observamos en este sentido que, a excepción de las editoriales universitarias, la investigación sobre rock en las provincias argentinas no ha recibido hasta el momento demasiado apoyo.

Como contracara de las problemáticas propias de la producción musical en las provincias, muchos de los libros editados coinciden en reseñar experiencias autogestivas o cooperativas de los músicos, que han permitido materializar distintas propuestas. Mencionaremos algunos de los principales casos encontrados.

3. MEMORIAS DE LA AUTOGESTIÓN

En las publicaciones analizadas encontramos numerosas referencias a actividades hechas *a pulmón* o *por amor al arte*. También abundan las historias trucas por estos mismos motivos. La autogestión¹⁰ en la actividad musical es un tema que excede los objetivos de este artículo, no obstante haremos un recuento de algunas experiencias narradas en los títulos editados cuya memoria permanece activa en las producciones culturales actuales.

En relación al rock y la autogestión, las experiencias de MIA (Músicos Independientes Asociados) y el sello Ciclo 3 son antecedentes fundamentales. Estos proyectos funcionaron entre 1975 y 1982 de la mano de Esther Soto y Donvi Vitale, padres de Lito y Liliana Vitale. Desde Buenos Aires y con espíritu federal, confluyeron allí músicos que deseaban organizarse independientemente sobre bases cooperativas para producir sus propios discos y crear un centro

cultural en épocas oscuras para el país (Lamacchia, 2011).

Hubo en Rosario un movimiento anterior a la experiencia de MIA. En AMADER (Ateneo de Músicos Amigos de Rosario) participaron en 1973 varios músicos que luego serían parte del movimiento conocido como la *trova rosarina* (Arbolea, 1998 y Rébora, 2012). No obstante, su existencia en el tiempo fue muy breve, en gran medida por el contexto político de esos años.

Iniciada la década de 1980 y con el restablecimiento de la democracia, a las recobradas libertades civiles se sumaron los ecos tardíos de la prohibición de música cantada en inglés durante la guerra de Malvinas, que había producido indirectamente un crecimiento del mercado discográfico local¹¹. En ese marco surgieron iniciativas en el interior del país. En Corrientes se formó en 1983 la Cooperativa Ave Roc, donde artistas de distintas disciplinas emprendieron acciones colectivas hasta 1985 (Vallejos Amil, 2017). En La Pampa existió MAG (Músicos Agrupados), que a mediados de la década de 1980 llegó a tener sus propios equipos de iluminación y sonido, una sala de ensayo para los socios, y organizaron giras por distintas ciudades del país (Acebo, 2014). En Paraná, entre 1983 y 1988, Alternativa Musical Argentina generó una importante actividad asociativa entre músicos, organizaron festivales en distintas ciudades del país y publicaron una

¹⁰ La expresión autogestión tiene una larga historia vinculada a movimientos políticos revolucionarios, principalmente socialistas y anarquistas (Arvon, 1982) que es imposible resumir aquí. Aplicada tanto al mundo de las mercancías como a la producción simbólica y cultural, autogestión refiere a formas de organización social que reclaman su autonomía respecto a las políticas públicas y al mercado, con toma de decisiones de forma colectiva y democrática al interior del grupo, y la búsqueda de sustentabilidad y sostenibilidad económica. Como sostiene Karina Benito refiriéndose al campo cultural, la autogestión "es el modo que eligen los diversos grupos cuyas éticas y estéticas no viven bajo el amparo del Estado y tampoco pretenden las formas que podrían imponerles las industrias culturales" (2018, p. 171), y es también "una determinada apuesta que pretende una producción de sentido intentando visibilizar otras formas de pensar, hacer, sentir cultura" (2018, p. 185).

¹¹ Se trató de una orden de los interventores de las radios durante la Dictadura Cívico Militar en el marco de la guerra de Malvinas. Como consecuencia, "por primera vez en su historia, el rock argentino tenía un espacio masivo en la radio" (Pujol, 2005, p. 218).

revista propia¹². En Mendoza, dentro de la Asociación de Músicos de Cuyo (sindicato con varias décadas de historia) en 1982 se creó una Sub-Comisión Juvenil que ocupó la conducción de la entidad entre 1984 y 1988. Gestionaron grabaciones conjuntas, giras a nivel provincial y encuentros de músicos argentinos y de otros países latinoamericanos (Cousinet, 2009).

En la década de 1990 el programa económico implementado a nivel nacional hizo que fuera más fácil conseguir instrumentos y equipamientos importados, mientras se hacía cada vez más difícil mantener empleos y reunir el dinero necesario para adquirirlos. En ese marco, surge en Chubut UCTM (Unión Cooperativa de Trabajadores de la Música). Entre los años 1995 y 1997, siete bandas de heavy metal de Trelew, Rawson, Puerto Madryn y Gaiman administraron una sala de ensayo cooperativa. Generaron varias actividades: clases de música, edición de fanzines, colaboraciones con la comunidad mapuche local y organización de acciones benéficas. Contaban con un reglamento interno (Jaramillo, 2017), a pesar de no contar con personería jurídica (al igual que todas las experiencias cooperativas reseñadas hasta aquí).

A comienzos del siglo XXI surgió una organización formal con alcance nacional: la Unión de Músicos Independientes (UMI) creada en 2001. Esta asociación civil sin fines de lucro trabaja

para mejorar las condiciones de grabación, masterización, edición, distribución y difusión de producciones (Lamacchia, 2011). La UMI junto a la Federación Argentina de Músicos Independientes (FA-MI) fueron fundamentales para la creación en 2012 del Instituto Nacional de la Música (INAMU), ente público no estatal que promueve la conformación de asociaciones en todo el país. Ambos (la UMI y el INAMU) retoman en buena parte la memoria activa de la autogestión en la actividad musical argentina. Una entidad afiliada actualmente al INAMU es AMUISE (Asociación de Músicos Independientes de Santiago del Estero), que reúne músicos profesionales y aficionados de diferentes géneros, y que “si bien fue impulsada por integrantes de bandas de rock, hoy tiene una dimensión más amplia que incluye a músicos de los más variados estilos” (Cáceres Márquez, 2019, p. 89) y en 2019 contaba con unos doscientos socios de más de cincuenta agrupaciones de esa provincia.

Las experiencias reseñadas dan cuenta de una trayectoria y una memoria del asociativismo en la actividad musical. Este punto merece investigaciones a futuro que permitan complementar los trabajos ya publicados tanto en las provincias como sobre la UMI (Lammachia, 2011) y las ediciones del INAMU (2014).

12 Nos encontramos actualmente investigando ésta y otras experiencias similares, además de recopilar historias de vida de músicos locales, en el marco del Proyecto Novel de Investigación y Desarrollo N° 3181 “Escenas de la música urbana” (Técnica en Gestión Cultural, Facultad de Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de Entre Ríos). Este artículo forma parte del proyecto en curso.

4. UN CIERRE PROVISORIO

Al describir la idiosincrasia del rock de Misiones, Schwieters (2017, p. 7) sostiene que “la relación con Buenos Aires se construye soñando con ir, yendo, viniendo, resistiendo y escapando (...) odiando, amando y extrañando esa ciudad demoledora pero a la vez indiscutida tierra de oportunidades para este género musical”. Coincidimos con García (2010) cuando señala que la tensión entre Buenos Aires y el interior del país ha producido históricas desigualdades en la acumulación de capital simbólico dentro del mercado cultural y discográfico. Becerra y Mastrini señalan que la dependencia del financiamiento que otorga la pauta publicitaria ha llevado a la concentración de la producción cultural en Buenos Aires, lo cual requerirá una prolongada acción estatal para promover “la producción de contenidos informativos y culturales en todo el país de modo sustentable” (2011, p. 18).

Cada escena conforma una gramática del ordenamiento cultural a nivel local (Straw, 2006) y la producción (tanto musical como discursiva) no es homogénea. Las escenas tienen características propias en cada ciudad, e incluso hay diferentes expresiones culturales asociadas al rock que comparten tiempos y espacios. No obstante, aunque tienen rasgos distintivos, también comparten problemáticas históricas. La documentación y el registro de las memorias del rock en el llamado “interior” de Argentina es, además, una tarea incipiente: de los libros que componen

nuestro corpus, sólo uno fue editado en el siglo XX (Arboleya, 1998), mientras que tres fueron editados en la primer década del siglo XXI (Gazzo, 2007; Cousinet, 2009; y Pousa, 2009), y los trece restantes se editaron en los últimos diez años.

A nivel de contenido, menos de la mitad de los trabajos analizados abarcan la totalidad de las décadas en las cuales el rock ha estado presente en la sociedad argentina¹³. El resto aborda períodos más acotados y/o estudia sólo algunas agrupaciones musicales, sin proponerse un registro exhaustivo. Además, en varias provincias aún no existen libros sobre el rock local. Lo más preocupante es que “la inexistencia de registros de todo tipo: discográficos, documentales, periodísticos” (Cousinet, 2009, pp. 182-183) atenta contra la memoria cultural de cada región e invisibiliza a los agentes culturales (músicos, managers, periodistas, gestores, etc.) y a sus creaciones, que de no existir publicaciones como las reseñadas aquí, permanecerían en la memoria oral o caerían en el olvido.

La documentación del rock tiene mucho camino por delante. Como sostiene el crítico Simon Reynolds (2012, pp. 62-63) “la historia es una forma de editar la realidad”, y en este sentido las apuestas más interesantes son aquellas que “ofrecen una contranarrativa en lugar de

13 Nos referimos a Cousinet, 2009; Rébora, 2012; Rolando, 2018; Schwieters, 2017; Vallejos Amil, 2017; Abecilla, 2012; Gutiérrez, 2015; y Acebo, 2014. Estos trabajos rastrean los orígenes del rock en las ciudades que estudian (primeros músicos, grupos y canciones, salas de ensayos y de espectáculos, grabaciones, apariciones en la prensa, etc.); y llegan hasta años recientes. La información sobre las escenas investigadas está organizada con distintos criterios, aunque los datos aparecen en orden cronológico y los capítulos se dividen por décadas.

una acumulación enciclopédica”. Las ediciones que revisamos describen fundamentalmente las actividades de bandas y músicos de rock, en su mayor parte a través de investigaciones periodísticas. En estas páginas hemos organizado y comentado las referencias bibliográficas, e indagamos en las estrategias narrativas que emplean. Se evidencia que es posible avanzar en nuevas pesquisas que permitan consolidar y ampliar este corpus de discursos, registros y memorias acerca del rock en las provincias argentinas y profundizar su estudio. Hay múltiples abordajes posibles a partir de estas fuentes: análisis de letras de canciones; indagaciones sobre la presencia de subgéneros o estilos musicales y prácticas culturales en diferentes ciudades del país; investigaciones sobre los intercambios entre regiones; entre otras dimensiones.

Este enorme trabajo aún pendiente permitirá conocer de forma más amplia y detallada las características propias de cada escena, y habilitará nuevos debates sobre la historia del rock y sus transformaciones, el diseño a futuro de políticas culturales y comunicacionales, y el conocimiento y registro de la producción musical y las trayectorias de las bandas a lo largo y ancho del país.

Tabla 1 – Libros sobre rock en las provincias argentinas (referencias bibliográficas en el apartado correspondiente). Autoría propia.



PROVINCIA (CIUDAD/ES ESTUDIADA/S)	TÍTULO	AUTOR	AÑO DE EDICIÓN	FUENTE PRINCIPAL	PERÍODO ABARCADO	TIPO DE ABORDAJE Y REGISTRO	ESTRATEGIA NARRATIVA	EDITORIAL
Mendoza (Ciudad de Mendoza, Gran Mendoza)	"50 canciones del rock mendocino"	Walter Gazzo	2007	Recopilación de letras de canciones	Sin información	Periodístico / documental	Argumentativa / justificatoria	Ediciones culturales. Gobierno de Mendoza
	"Extramuros: La historia del movimiento de rock mendocino (1958-1998)"	Graciela Cousinet (dir.)	2009	Entrevistas y análisis cualitativo	1958 - 1998	Análítico / sociológico	Descentrada / desnaturalizante	Editorial de la Universidad Nacional de Cuyo
	"Más canciones del rock de Mendoza"	Walter Gazzo	2018	Recopilación de letras de canciones	Sin información	Periodístico / documental	Argumentativa / justificatoria	Ediciones culturales. Gobierno de Mendoza
Santa Fe (Rosario)	"La trova rosarina"	Sergio Arboleya	1998	Entrevistas	1977 - 1995	Periodístico / documental	Argumentativa / justificatoria	Homo Sapiens
	"Generación subterránea: La otra historia del rock en Rosario"	Sergio Rebori	2012	Recopilación documental	1960 - 2011	Biográfico / anecdótico y Periodístico / documental	Afectivo / ideológica	Amanoediciones
	"Inédito: rock subterráneo en Rosario 1982-1987"	Diego Giordano	2013	Entrevistas	1982 - 1987	Periodístico / documental	Argumentativa / justificatoria	YoSoyGilda Editora
Córdoba (Ciudad de Córdoba, La Falda, Villa María)	"La Falda en tiempo de Rock"	Néstor Pousa	2009	Recopilación documental, entrevistas	1980 - 1992	Periodístico / documental	Argumentativa / justificatoria	Arkenia
	"Esto es una escena. Discos cordobeses emergentes y diferentes formas de escribir sobre música"	Juan Manuel Pairone (comp.)	2016	Discos editados	2012 - 2014	Periodístico / documental	Argumentativa / justificatoria	El servicio postal
	"Yo estuve ahí... Testimonios sobre el Rock en Córdoba"	Carlos Rolando (comp.)	2018	Memorias, recopilación documental	1962 - 2009	Biográfico / anecdótico y Periodístico / documental	Argumentativa / justificatoria	Editorial de la Universidad Nacional de Córdoba

PROVINCIA (CIUDAD/ES ESTUDIADA/S)	TÍTULO	AUTOR	AÑO DE EDICIÓN	FUENTE PRINCIPAL	PERÍODO ABARCADO	TIPO DE ABORDAJE Y REGISTRO	ESTRATEGIA NARRATIVA	EDITORIAL
	"50 canciones del rock mendocino"	Walter Gazzo	2007	Recopilación de letras de canciones	Sin información	Periodístico / documental	Argumentativa / justificatoria	Ediciones culturales, Gobierno de Mendoza
Mendoza (Ciudad de Mendoza, Gran Mendoza)	"Extramuros: La historia del movimiento de rock mendocino (1958-1998)"	Graciela Cousinet (dir.)	2009	Entrevistas y análisis cualitativo	1958 – 1998	Análítico / sociológico	Descentrada / desnaturalizante	Editorial de la Universidad Nacional de Cuyo
	"Más canciones del rock de Mendoza"	Walter Gazzo	2018	Recopilación de letras de canciones	Sin información	Periodístico / documental	Argumentativa / justificatoria	Ediciones culturales, Gobierno de Mendoza
	"La trova rosarina"	Sergio Arboleya	1998	Entrevistas	1977 – 1995	Periodístico / documental	Argumentativa / justificatoria	Homo Sapiens
Santa Fe (Rosario)	"Generación subterránea: La otra historia del rock en Rosario"	Sergio Rébora	2012	Recopilación documental	1960 – 2011	Biográfico / anecdótico y Periodístico / documental	Afectivo / ideológica	Amanoediciones
	"Inédito: rock subterráneo en Rosario 1982-1987"	Diego Giordano	2013	Entrevistas	1982 – 1987	Periodístico / documental	Argumentativa / justificatoria	YoSoyGilda Editora
	"La Falda en tiempo de Rock"	Néstor Pousa	2009	Recopilación documental, entrevistas	1980 – 1992	Periodístico / documental	Argumentativa / justificatoria	Arkenia
Córdoba (Ciudad de Córdoba, La Falda, Villa María)	"Esto es una escena. Discos cordobeses emergentes y diferentes formas de escribir sobre música"	Juan Manuel Pairone (comp.)	2016	Discos editados	2012 – 2014	Periodístico / documental	Argumentativa / justificatoria	El servicio postal
	"Yo estuve ahí... Testimonios sobre el Rock en Córdoba"	Carlos Rolando (comp.)	2018	Memorias, recopilación documental	1962 – 2009	Biográfico / anecdótico y Periodístico / documental	Argumentativa / justificatoria	Editorial de la Universidad Nacional de Córdoba

Cómo citar este artículo:

Mayorá, R. E. (2021). Memorias de la cultura rock en las provincias argentinas. *Artilugio Revista*, (7). Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ART/article/view/30029>

Referencias

- Abecilla, D. (2012). Sueños. *Una historia de rock. Historia del rock mercedino*. San Luis: Nueva Editorial Universitaria.
- Acebo, D. (2014). *Pampa y rock. Una aproximación a la historia del rock en La Pampa (1964-2004)*. Santa Rosa: Edición de autor.
- Alabarces, P. (1993). *Entre gatos y violadores. El rock nacional en la cultura argentina*. Buenos Aires: Colihue.
- Alabarces, P. (2007). 11 apuntes (once) para una sociología de la música popular en la Argentina. *Tram[p]as de la Comunicación y la Cultura* 52, pp. 35-42. Universidad Nacional de La Plata. Recuperado de <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/36687>
- Aquino, K. (2016). *Mis memorias de BDI*. Paraná: Abrazo Ediciones.
- Arbolea, S. (1998). *La trova rosarina*. Rosario: Homo Sapiens.
- Arvon H. (1982). *La autogestión*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Becerra, M. y Mastrini, G. (2011). *Transformaciones en el sistema de medios en la Argentina del siglo XXI. Working Paper N° 21*. Brasil: Plataforma Democrática. Recuperado de http://www.plataformademocratica.org/Arquivos/Plataforma_Democratica_Working_Paper_21_2011_Espanhol.pdf
- Benedetti, S. y Graziano, M. (2016). *Estación imposible: Expreso Imaginario y el periodismo contracultural argentino*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones.
- Benito, K. (2018). *Micropolíticas, cultura y lazos sociales*. Buenos Aires: Prometeo Libros.

- Bennett, A. (2004). *Consolidating the music scenes perspective*. *Poetics* 32, pp. 223-234. Ámsterdam: Elsevier. Recuperado de <https://www.sfu.ca/cmns/courses/2011/488/1-Readings/Bennett%20Consolidating%20Music%20Schenes.pdf>
- Berro, F. (2008). Los libros del rock argentino [Blog]. Recuperado de <https://loslibrosdelrockargentino.blogspot.com/>
- Berti, E. (1994). *Rockología. Documentos de los 80*. Buenos Aires: Beas Ediciones.
- Bobbio, D. (comp.) (2011). *Inconsciente colectivo. Producir y gestionar cultura desde la periferia*. Caseros: RGC Libros.
- Cáceres Márquez, A. (2019). *Rock del estero. Trayectorias de sus bandas*. Santiago del Estero: Editorial de la Universidad Nacional de Santiago del Estero.
- Coronel, P. (Director). (2007). VHS: rock rosarino de los 80. [Video en línea]. Rosario. Recuperado de: <https://leocesarini.blogspot.com/2008/11/vhs-rock-rosarino-de-los-80s-de.html>
- Cousinet, G. (dir.) (2009). *Extramuros: La historia del movimiento de rock mendocino (1958-1998)*. Mendoza: Editorial de la Universidad Nacional de Cuyo.
- David, A. (Director). (2018). 65-75 Comarca Beat. [DVD]. Santa Fe.
- Del Val Ripollés, F. (2014). *Rockeros insurgentes, modernos complacientes: juventud, rock y política en España (1975-1985)*. Memoria para optar al grado de Doctor. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Ciencias Políticas y Sociología. Recuperado de <http://eprints.ucm.es/29411/>
- Díaz, C. (2005). *Libro de viajes y extravíos. Un recorrido por el Rock Argentino (1965-1985)*. Unquillo: Narvaja Editor.
- Frith, S.; Straw, W.; Street, J. (2006). *La otra historia del rock*. Barcelona: Robinbook.

- Gazzo, W. (2007). *50 canciones del rock mendocino*. Mendoza: Ediciones culturales de Mendoza.
- Gazzo, W. (2018). *Más canciones del rock de Mendoza*. Mendoza: Ediciones culturales de Mendoza.
- Giordano, D. (2013). *Inédito. Rock subterráneo en Rosario 1982-1987*. Rosario: Yo soy Gilda Editora.
- Grinberg, M. (2015). *Cómo vino la mano: orígenes del rock argentino*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones.
- Gutiérrez, E. (comp.) (2010). *Rock del país. Estudios culturales del rock en Argentina*. Jujuy: Editorial de la Universidad Nacional de Jujuy.
- Gutiérrez, E. (2015). *Viaje eterno: antología de letras del rock jujeño*. Jujuy: Intravenosa Ediciones.
- García, M. (ed.) (2010). *Rock en papel. Bibliografía crítica de la producción académica sobre el rock en Argentina*. La Plata: EDULP.
- Hebdige, D. (2004). *Subcultura. El significado del estilo*. Barcelona: Paidós.
- Igarzábal, N. (2018). *Más o menos bien. El indie argentino en el rock post Cromañón (2004-2017)*. Buenos Aires: Gourmet Musical.
- INAMU (2014). *Manual de Formación N° 2: Herramientas de autogestión en la música*. Buenos Aires.
- Jaramillo, M. (2017). *10 gatos locos. La historia de UCTM y algunos desvaríos sobre el rock en Trelew 1995-1997*. Trelew: Buena-pipa.
- Lamacchia, M. C. (2011). *Otro cantar. La música independiente en Argentina*. Buenos Aires: Unísono Ediciones.

- Lindón, A. (1999). Narrativas autobiográficas, memoria y mitos: una aproximación a la acción social. *Economía, Sociedad y Territorio*, vol. II (6), julio-diciembre 1999, pp. 295-310. México: El Colegio Mexiquense.
- Pairone, J. M. (comp.) (2016). *Esto es una escena. Discos cordobeses emergentes y diferentes formas de escribir sobre música*. Córdoba: El servicio postal.
- Pousa, N. (2009). *La Falda en tiempo de Rock*. Córdoba: Arkenia.
- Pujol, S. (2005). *Rock y dictadura. Crónica de una generación (1976-1983)*. Buenos Aires: Emecé.
- Ramos, S. (2008). *A todo volumen. Historias de tapas del rock argentino*. Buenos Aires: Edición de autor.
- Rébori, S. (2012). *Generación subterránea. La otra historia del rock de Rosario*. Rosario: Amanoediciones.
- Reynolds, S. (2012). *Retromanía. La adicción del pop a su propio pasado*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Rolando, C. (comp.) (2018). *Yo estuve ahí... Testimonios sobre el Rock en Córdoba*. Córdoba: Editorial Universidad Nacional de Córdoba.
- Schwieters, L. (Guionista y productora) y Kuczek, M. (Director). (2009). El rock de acá. [Video en línea]. Posadas. Recuperado de: <https://tierrasoniada.wordpress.com/2012/05/09/el-rock-de-aca/>
- Schwieters, L. (2017). *Rock en Misiones. Canciones con historia*. Buenos Aires: Editorial Dunken.
- Scribano, A. O. (2008). *El proceso de investigación social cualitativo*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Straw, W. (1991). Systems of Articulation, Logics of Change: Scenes and Communities in Popular Music. *Cultural Studies*, 5, (3), pp. 361-375. Abingdon: Routledge.

- Straw, W. (2006). Scenes and sensibilities. *COMPÓS, Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação*. Agosto de 2006. Brasil.
- Vallejos Amil, J. (2017). *Rock correntino, pue*. Corrientes: Editorial de la Universidad Nacional del Nordeste.
- Vandendorpe, C. (2003). *Del papiro al hipertexto: ensayo sobre las mutaciones del texto y la lectura*. México: Fondo de Cultura Económica.
- White, H. (2010). *Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Williams, R. (1974). *Los medios de comunicación social*. Barcelona: Península.
- Williams, R. (1980). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.
- Zabiuk, M.G. (2007). Las revistas de rock en la Argentina. *Tram[p]as de la Comunicación y la Cultura* 52, pp. 43-47. La Plata: Facultad de Periodismo y Comunicación Social, Universidad Nacional de La Plata.

Biografía

Román Eduardo Mayorá

AUTOR

Lic. en Comunicación Social por la Universidad Nacional de Entre Ríos y Mag. en Estudios Culturales por la Universidad Nacional de Rosario. Docente en las cátedras Arte y cultura de masas (Lic. en Comunicación Social y Tec. en Gestión Cultural, FCEDU-UNER) y Semiótica (FHAYCS-UADER). Coordinador Académico de la Tecnicatura en Gestión Cultural (FCEDU-UNER). Director del PID UNER 3181 “Escenas de la música urbana”.



Román Eduardo Mayorá

CONTACTO:

romanmayora@gmail.com

Interpelaciones de la memoria. Cómo se recuerda en museos, escuelas y juicios

Interpellations of memory. How it is remembered in museums, schools and judgments



María Virginia Saint Bonnet

Instituto Universitario de Gendarmería Nacional (IUGNA)

Instituto Superior de Formación Docente y Técnica "Zarela Moyano de Toledo"

Córdoba, Argentina

vicksaintbo@gmail.com

Recibido: 20/02/2020 - Aceptado con modificaciones: 09/10/2020



ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s2408462x/m9zmcrc3j>

Resumen

Este trabajo explora la categoría de *memoria* y problematiza su incidencia en tres ámbitos diversos (los museos, las instituciones educativas, y los testimonios jurídicos ofrecidos en juicios por víctimas del terrorismo de Estado durante la última dictadura cívico-militar en Argentina) que tienen en común la activación de la recordación como un imperativo para la convivencia social. La memoria no implica solamente una categoría temporal que recupera del pasado algunos hitos y descarta otros acontecimientos menores, sino que incorpora determinados marcos de referencia –culturales, sociales, antropológicos– que posibilitan encuadrar los recuerdos individuales en vivencias colectivas. Hacer memoria deviene en un decisivo proyecto de futuro en el que se necesitará establecer –con criterio, contundencia y lucidez– qué

Palabras claves

Memoria, Argentina,

Museos, Escuelas, Juicios.

Artilugio, número 7, 2021 / Sección Reflexiones / ISSN 2408-462X (electrónico)

<https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ART>

Centro de Producción e Investigación en Artes, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba. Argentina.



repetir y qué desechar de los hechos vividos para que la realidad no se obture en movimientos cíclicos y padecimientos recurrentes. Es en este sentido que la memoria puede pensarse como una utopía, aunque también como un fundamental principio rector de justicia para evitar la violencia y la desigualdad. Hacer memoria se erige como una práctica política en diferentes ámbitos de la vida pública y comunitaria.

Abstract

This paper explores the category of memory and problematizes its incidence in three different spheres (museums, educational institutions, and legal testimonies offered in the court by victims of State terrorism during the last civic-military dictatorship in Argentina) that have in common the activation of remembrance as an imperative for social coexistence. Memory does not only imply a temporary category that recovers some historical landmarks from the past and discards other minor events, but also incorporates certain frames of reference –cultural, social, anthropological– that make it possible to frame individual memories in collective experiences. Making memory becomes a decisive project for the future, in which it will be necessary to establish – with criterion, forcefulness and lucidity– what to repeat and what to discard of the lived events so that the reality is not obtained in cyclical movements and recurrent sufferings. It is in this sense that memory can be thought of as a utopia, but also as a fundamental guiding principle of justice to avoid violence and inequality. Making memory stands as a political practice in different areas of public and community life.

Key words

Memory, Argentina, Museums, Schools, Judgments.

PROBLEMATIZAR LA MEMORIA

Al reflexionar sobre la memoria, entran en tensión los parámetros con los que trazamos supuestas líneas divisorias entre pasado/presente/futuro. No todo pasado es historia, ¿qué legitima a un hecho para convertirlo en un recuerdo y ser historiado?, ¿cuáles son los criterios de relevancia que aplicamos en ese proceso de recordación para seleccionar qué recordar y qué olvidar?, ¿cuánto tiempo debe transcurrir en el distanciamiento de un suceso para que ingrese al pasado y se erija como recordable; días, años, generaciones? Tenemos más interrogantes que respuestas, pero nos sirven de disparadores para explorar la categoría de *memoria* y problematizar su incidencia en variados ámbitos. Aquí exploraremos los museos, las escuelas y los testimonios de víctimas del terrorismo de Estado donde la urgencia por la recordación se vuelve un elemento movilizador, restaurador, activador, que evita cristalizar los eventos pasados y los trae al presente en una permanente reflexión crítica sobre lo sucedido. Entendemos que estos tres objetos tienen notables disparidades en su constitución: los dos primeros son espacios donde los sujetos transitan por el acto de recordar como una práctica cultural y/o educativa, en cambio los testimonios jurídicos no son lugares sino discursos donde la concentración de la memoria permite restituir los hechos de atropellos cometidos para evitar su impunidad e institucionalizar la justicia. Sin embargo, haremos hincapié en sus aspectos co-

munes para que nos habiliten a recorrer la presencia de la memoria como eje rector de ciertas prácticas culturales en el país.

Muchas veces son los períodos de crisis –en los cuales se cuestionan los valores asumidos por tradición y establecidos en forma homogénea– los que reclaman una nueva mirada sobre el pasado, activan la memoria y exigen reinterpretar los hechos acaecidos; así, la selectividad de lo que se memora se produce por urgencias que demandan reordenar los acontecimientos y catalogarlos cuasi taxonómicamente en recuerdos felices, tristes, imborrables, pasajeros. Los seres humanos convivimos con esa necesidad de dar significado a lo que nos sucede, establecer sentidos para lo que delinea nuestro tránsito por la vida y perfila nuestra identidad. Hay una imprescindible y dialógica “negociación de sentidos del pasado” (Jelin, 2002, p. 22) que establecen los sujetos con sus experiencias para re-cordar¹ lo vivido, y ese re-memorar imprime una insoslayable interpretación subjetiva, mayoritariamente teñida por los marcos histórico-sociales que habilitan unas u otras interpretaciones, en función de la puja de poderes hegemónicos que las sostienen.

Si pensamos en el presente de esta Argentina de siglo XXI, hablar de memoria nos posiciona en una lucha constante, siempre vigente, por los Derechos Humanos y nos conduce a sig-

¹ Etimológicamente, recordar significa: *re-* (volver a) *-cordar* (*cordis*, corazón), volver a pasar por el corazón. Recordar implica revivir sentimientos y esto puede ser provocado por un hecho puntual, algún objeto, persona o lugar que precipiten esa afectación. Al activarse la memoria, reviven los sentimientos con cada recuerdo; cuando se re-cuerda, se vuelve a sentir.

nificaciones que emergen de la realidad actual y nos interpelan: desigualdades, carencias, pobreza. La juventud de hoy, principalmente aquel sector expuesto a la marginación y la violencia, se enfrenta al desafío de hacer memoria desde un lugar signado por la pugna entre actores sociales que detentan el poder (visiblemente con las fuerzas policiales, pero también con otra fuerza contemporánea que los ha absorbido territorialmente: el narcotráfico). Así, hacer memoria deviene en un decisivo proyecto de futuro, en el que se necesitará establecer –con criterio, contundencia y lucidez– qué repetir y qué desechar de los hechos vividos para que la realidad no se obture en movimientos cíclicos y padecimientos recurrentes.

las víctimas y sus herederos –sean un grupo, una minoría o una comunidad nacional– plantean una demanda de reconocimiento y de reparación, material o simbólica... El esclavismo, el colonialismo, los crímenes de guerra y los genocidios invaden de esta suerte nuestro espacio público y delimitan un horizonte memorial que es a la vez, indisolublemente, un horizonte político (Traverso, 2008, p. 8).

Es en este sentido que la memoria puede pensarse como una utopía, aunque también como un fundamental principio rector de justicia. Hacer memoria se erige como una práctica política en diferentes ámbitos de la vida pública y comunitaria.

LOS MUSEOS COMO ESPACIOS DE LA MEMORIA

La memoria no implica solamente una dimensión temporal que recupera del pasado algunos hitos y descarta otros acontecimientos menores, sino que incorpora determinados marcos de referencia –culturales, sociales, antropológicos– que posibilitan encuadrar los recuerdos individuales en vivencias colectivas. Si bien la noción de *memoria colectiva* es controvertida porque no puede pensarse como una entidad homogénea e impermeable, es posible interpretarla como “memorias compartidas, superpuestas, producto de interacciones múltiples, encuadradas en marcos sociales y en relaciones de poder. Lo colectivo de las memorias es el entretelado (...) en diálogo con otros, en estado de flujo constante...” (Jelin, 2002, p. 22). Esto nos lleva a entender la memoria como un *cronotopo*², una categoría espacio-temporal que habilita locus específicos de intervención, como en el caso de los museos.

La intencionalidad monumentalista de los museos como lugares donde la memoria se institucionaliza, no se acota a la mera aglomeración y exhibición de signos mostrables, estáticos, pasivos; sino que urge la concepción del museo como espacio no meramente reproductivo, también transformador, autorreflexivo, con un activo

2 Para Mijail Bajtin (1989) “...en el *cronotopo* artístico y literario tiene lugar la unión de los elementos espaciales y temporales en un todo inteligible y concreto (...) Los elementos del tiempo se revelan en el espacio y el espacio es entendido y medido a través del tiempo (p. 237).

rol de educador, donde el arte opere para conmemorar, presentificar y modelar la experiencia. Puede pensarse como un cruce irreverente de sentidos, donde se actualizan axiologías y se reordenan las escalas de valores vigentes. Lo museístico así concebido puede habilitar, entonces, la democratización del arte, la relativización de fundamentalismos, y la deconstrucción de percepciones binarias de la realidad en las que no haya grandes relatos que jerarquicen lo recordable, más bien puede abrirse a la posibilidad de “poderes oblicuos” (García Canclini, 1989) y pluralidad semántica donde hegemónicos y subalternos se necesiten.

Esta concepción de *museo* se contrapone a la de dispositivo ordenador de los bienes simbólicos de la cultura, para dar lugar a la posibilidad de “descoleccionar” lo memorable, y con esta acción, promover igualdad de oportunidades de participación en la construcción identitaria del pasado. Habría que preguntarse si esta concepción dinámica de los museos no tiene escasa preponderancia en nuestra sociedad, salvo excepciones como es el Espacio de memoria Campo de la Ribera³, porque precisamente esta apertura dialógica de pasado/presente/futuro es leída como una amenaza a los intereses de sectores poderosos que vienen buscando hace décadas la cristalización de una lectura monolítica y parcial

del reciente pasado argentino. Para evitar estas cristalizaciones del pasado en recuerdos catalogados, exhibidos y exhibibles a modo de artefactos exóticos, fuera del auténtico y necesario intercambio de sentidos, resulta imprescindible, como sostiene Mosquera (2007), una metamorfosis estructural en la concepción museística que reconstruya los espacios de la urbe misma como laboratorios culturales espontáneos:

habría que pensar en museos centrífugos en lugar de centrípetos, transformados de un espacio donde se “muestra el mundo” en una acción en el mundo. Así, en vez de halar el arte hacia un espacio aurático, el museo podría actuar en el sitio mismo donde ocurre la práctica artística. Sería un museo *hub*, descentralizado, en movimiento, diseminado por todos lados, una entidad dinámica (p. 5).

Este dinamismo desobturaría los lugares comunes de la memoria a donde suelen depositarse los ecos de discursos autoritarios gastados y se produce una cosificación de los hechos recordados, en pos de proponer nuevas posibilidades de aceptación y comprensión de lo sucedido sin el direccionamiento reduccionista de poderes de turno. Hacer memoria en un museo no debiera asociarse con una práctica ocasional de sujetos que realizan una visita aislada a un espacio cerrado y conservador cuyo formato exhibicionista no se aleja del mero espectáculo, sino que puede constituir una acción política y social en pleno desarrollo, a partir de la cual se abran nuevas modalidades de participación democrática y plural en el trazado mismo de la vida presente y futura del país.

³ El Campo de la Ribera, ubicado en Córdoba, fue una cárcel militar en la década de 1940, para luego convertirse en centro clandestino de detención durante la dictadura cívico-militar de 1976. Posteriormente funcionaron allí dos escuelas hasta el año 2009. Actualmente, es un espacio de la memoria que articula la historia con talleres de formación de oficios y otros cursos destinados especialmente a personas en situación de vulnerabilidad.

LOS TESTIMONIOS JURÍDICOS DAN CUENTA DEL PASADO

En un sentido discursivo, la memoria implica también la documentación de la experiencia, un registro a modo de inventario, donde el testimonio es el género en el cual se patentiza lo pasado, se codifica y traduce lo acaecido. Pero ¿cuál es el límite válido para demarcar lo real y lo ficcional en lo testimoniado?, ¿cómo podría el testimonio dar cuenta objetiva de los hechos si no es el lenguaje más que una mediación, una construcción interpretada de lo vivido? La concordancia entre los hechos y las palabras es una arbitrariedad antojadiza, una asociación unilateral que podría distar de ser la verdad, porque la cosa en sí resulta inconcebible y no podemos apropiarnos de ella sino mediante una metáfora que la exprese. La verdad es una “multitud movable de metáforas, metonimias y antropomorfismos que tras su prolongado uso se le antojan canónicas y obligatorias a un pueblo... son las verdades, ilusiones que se han olvidado que lo son, metáforas gastadas...” (Nietzsche, 1996, p. 3). Sin embargo, esta inefabilidad nietzscheana del lenguaje no aplica en todos los casos. Cuando la facticidad de un delito no ha podido materializarse en objetos que den cuenta de su existencia –porque los responsables de esas prácticas violentas se ampararon en el imparable deterioro del tiempo y en la extinción de pruebas materiales de los crímenes cometidos– entonces, es el lenguaje el mayor objeto testimonial que puede

dar cuenta de esos abusos. Así, el testimonio es el género discursivo investido de la competencia jurídica para reponer los hiatos debido a la eliminación de documentos legítimos que puedan dar cuenta del pasado. En este sentido, y como sostiene Enzo Traverso (2008):

la historia y la justicia comparten un mismo objetivo: la investigación de la verdad, y para establecer la verdad hay que presentar pruebas. Dicho de otra manera, la historia es una narración del pasado que se construye en torno a hechos establecidos, procediendo así a su elucidación e interpretación. Su relato puede, sin duda, tomar forma literaria, pero sus orígenes están en una retórica argumentativa que es propia del derecho. Este arte de argumentación se cultiva en los tribunales (p. 16).

Mediante lo testimoniado, es posible reconstruir una verdad que permita restituir la justicia para las víctimas del terrorismo de Estado extendido epidémicamente en los países del Cono Sur. En Argentina, Chile y Uruguay, los gobiernos dictatoriales –en diferentes grados de brutalidad y sistematización del crimen– asentaron la violencia como política de Estado. El mecanismo criminal que se instauró durante décadas apeló a los asesinatos, torturas, violaciones, censuras, apropiación de niños/as y desaparición de personas para desplegar su aparato represor. Las respuestas jurídicas que cada país dio a estos crímenes fueron dispares, y podrían ser objeto de análisis de otros trabajos, pero aquí interesa señalar cómo fueron abordadas las reparaciones de justicia mediante un instrumento discursivo

en común, fundamental y contundente: el testimonio.

¿Puede decirse, por su protagonismo civil y su acción reparadora en la vida social de los pueblos, que es el testimonio el género ¿literario? característico y representativo de Sudamérica?, ¿cabe inscribirlo dentro del campo literario? En esta línea de discusión sobre el testimonio como género discursivo de la memoria, podemos reflexionar acerca de la dicotómica relación entre ética/estética que se activa. ¿Cuándo ese texto puede enmarcarse como testimonio histórico o como artefacto literario?, ¿qué condiciones de recepción permiten que ese producto discursivo sea leído/escuchado como un testimonio o como una obra de arte? Si no es dado expresarse a menos que sea a través de una lengua y sus categorías estructurales, su cosmovisión inherente, su filtro antropológico, ¿puede el testimonio distanciarse de su carácter de representación de lo real y posicionarse en un estatuto diferente de lo fáctico? La lengua modela nuestro sistema de percepción, edifica realidades, establece paradigmas y patrones de conducta, porque “cada recorte lingüístico impone una visión del mundo” (Ricoeur, 2005, p. 37); ¿cómo evitar caer, entonces, en un nominalismo extremo que reduzca peligrosamente la violencia vivida, contada en los testimonios –y materializada sobre los cuerpos– a simples “constructos” parcializados, a “deformaciones” de los hechos, a ficciones? Creo que la respuesta está en evitar la naturalización de ciertos relatos, como si fueran producto de un extrañamiento y una enajenación que no se con-

dicen con el auténtico tejido de voces, sentires y pérdidas que se articulan en un testimonio, como signo presente y que demanda presencialidad a partir de la escucha responsable y comprometida. El testimonio se hace más fuerte y válido dentro de condiciones de recepción oportunas, donde los sujetos que escuchan predisponen su atención empática dentro de contextos que ofrecen una contención adecuada⁴. Esto no ha podido lograrse en todos los casos, y por eso sigue siendo materia pendiente en muchas naciones sudamericanas que no han saldado sus deudas con las víctimas del terrorismo de Estado, con madurez política y genuinos proyectos de restitución de la justicia. La memoria vuelve a ser el mecanismo redentor de tanta impunidad, el dispositivo esperanzador para reponer los hiatos de una historia que ha dejado espacios vacíos, con el nefasto propósito por parte de los responsables y de sus ardidres residuales, de que el olvido se encargara de su oxidación histórica. La palabra testimonial que actualiza y valida, pues, no queda reducida a enunciados lingüísticos, adquiere la entidad pragmática de revelación al nombrar y presenciar todo lo silenciado: esta forma de recordar es memoria activa y necesaria para los países del Cono Sur.

4 En Argentina, la justicia frente a los crímenes cometidos tardó en llegar. Se inició con el juicio a las Juntas durante el gobierno de Raúl Alfonsín en 1985, pero retrocedió con los indultos del presidente Carlos Menem en 1990. Recién en 2003 durante la presidencia de Néstor Kirchner, se oficializó la nulidad de las leyes de impunidad para sentenciar a los represores.

LAS ESCUELAS, ACTIVADORAS DE LA MEMORIA

En las instituciones educativas se desarrolla también una importante e indelegable función formadora de una conciencia social respetuosa y atenta a la preservación de la memoria colectiva. Y allí se condensan también otros condicionantes sociales que pueden poner en jaque la convivencia pacífica y requieren de un tratamiento tolerante y paciente. Por eso, la violencia es el último aspecto nodal de la memoria que exploraremos. En la ríspida sociedad pos-posmoderna actual de Argentina, la violencia es una práctica inherente a la cultura, más o menos visibilizada: como acto de delincuencia, mecanismo de protesta, modo de relación entre sujetos, expresión mediática de insatisfacción, arma coercitiva de sometimiento, dispositivo de control y domesticación social, herramienta de exclusión y *bullying*, estrategia política de disciplinamiento. En este contexto poco alentador, resulta imperativo preguntarnos sobre cuál es nuestro rol –personalmente, en tanto ciudadana, docente e investigadora– para intervenir eficazmente en procura de una disminución de las presencias corrientes, también simbólicas, de la violencia. La propia representación de la alteridad expone la violencia, a través del empleo de estrategias enunciativas que construyen a un otro-enemigo cada vez más heterogéneo, inabarcable y arbitrario: el homosexual, el loco, el terrorista, el extranjero, la puta, el negro, el

villero, el drogadicto, la feminazi... ¿Quién está exento/a de ser incluido/a en alguna categoría caprichosa que nos torne una víctima más de la violencia, si acaso no estamos ya bajo su dominio, inconscientes de ello por haber naturalizado la vulneración?

Hacer memoria se constituye una necesidad, a fin de recuperar las narrativas identitarias e instalar la práctica recordatoria como capacidad de reconocer al otro/a en su diferencia, y simultáneamente, reconocernos a nosotros/as mismos/as a partir de esas otredades. La violencia reproduce la incapacidad de cohabitar esa intersubjetividad, la imposibilidad de convivir con la diferencia, y según lo afirma Fernando Reati (1992): "(...) como si en realidad la violencia no fuera sino una excusa para poner a prueba la capacidad humana de alteridad" (p. 84). También la escuela en todos sus niveles educativos, como institución social, requiere de grandes dosis de tolerancia y espacios de convivencia genuina para dar pie a este proceso de memorización que se vuelva praxis cotidiana, y no solo un pretexto o una simplificación en la que se reduzca la memoria a la apelación a efemérides en un acto escolar, con motivo de un feriado.

Pero ¿cómo puede lograrse esto en las instituciones educativas contemporáneas vaciadas de legitimidad y de recursos, mercantilizadas las privadas y olvidadas las públicas, empujadas por gobiernos neoliberales a ser decadentes depósitos de precariedades? En estos casos la violencia también se ha estatizado, en manos de autoridades gubernamentales cuyas políticas

educativas han profundizado la proliferación de escuelas del despojo. Y a través de la institución escolar, así como de la familia, se han normativizado exclusiones e ideologías agresivas que reproducen la violencia incrustada en lo más hondo de la cultura. Cuánto más urgente puede ser hoy la disposición a actualizar la memoria y evitar que caigan en el olvido las iterativas prácticas violentas –estatales y no estatales– que han horadado durante décadas el tejido social de nuestra América del Sur.

A MODO DE CONCLUSIÓN

En el período postdictatorial más temprano, se multiplicaron voces de denuncia de los atropellos cometidos; muchas a cargo de testigos sobrevivientes de la represión y otras pertenecientes a una “generación hamletiana”⁵ que debió oficiar como médium de las voces que las precedieron. Las voces ausentes, silenciadas y excluidas del tejido social, han encontrado su eco no solamente en sus contemporáneas que tomaron la palabra para denunciar los crímenes, sino también en la generación posterior: hijos e hijas, y otros/as ciudadanos/as comprometidos/as en consonancia con la restitución de una paz social que solo se logra cuando la comunidad cierra las heridas abiertas mediante la aplicación

de una justicia institucionalizada que desactive la impunidad. Sin la condena de los delitos cometidos, no hay cierre posible de un duelo que se vuelve infinito, abierto, inconcluso. La imperiosa necesidad de cerrar uno de los períodos más oscuros de la historia argentina sigue exigiendo una memoria activa que dé lugar al enjuiciamiento de hechos nefastos para evitar su repetición y que ponga en circulación prácticas vivas de una reflexión consciente y crítica de lo acaecido. Hoy es nuestro compromiso y desafío, evitar toda fijación del pasado en representaciones cristalizadas –minimizadas o mitificadas– a fin de no clausurar el debate, la reconstrucción y la refuncionalización del acto recordatorio. Las interpelaciones de la memoria hacen su llamado desde espacios públicos –museos, escuelas, juicios– y nos asignan la compleja tarea de inquietar nuestra comodidad para desarticular prejuicios, estancamientos de sentidos y efemérides vaciadas. Al acecho se encuentran la vulneración de derechos, la homogeneización de conciencias, la invisibilización de formas de agenciamiento de la violencia, y por eso sigue valiendo la pena todo acto sígnico que desde la cultura, el arte, la educación, logre que revisemos el pasado en pos de un presente y futuro mejores. La palabra –como en este caso, hecha artículo de publicación– con todo su valor simbólico, interpretativo, edificante, quizás sea el instrumento que mantenga activa la recordación, desnaturalice los mecanismos opresivos y movilice la resistencia.

5 Expresión usada por Julián Axat y Juan Aiub en Axat et al. (2010). *Si Hamlet duda le daremos muerte, antología de poesía salvaje*. City Bell: De la talita dorada, citada por Montenegro (2015).

Cómo citar este artículo:

Saint Bonnet, V. (2021). Interpelaciones de la memoria. Cómo se recuerda en escuelas, museos y juicios. *Artilugio Revista*, (7). Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ART/article/view/34555>

Referencias

- Bajtín, M. (1989). Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela. *En Teoría y estética de la novela* [H. Kriúkova y V. Kazcarra, trads.]. Madrid: Taurus.
- García Canclini, N. (1989). *Culturas híbridas, poderes oblicuos*. Méjico D. F.: Grijalbo.
- Jelin, E. (2002). ¿De qué hablamos cuando hablamos de memoria? Historia y memoria social. *En Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI.
- Montenegro, A. (2015). La construcción de una generación hamletiana. Emiliano Bustos y Nicolás Prividera. En C. Palacios y P. Von Stecher (Comps.), *Discurso, Memoria, Identidad: intervenciones sobre los fenómenos de la violencia* (pp. 26-36). Buenos Aires: Biblioteca Nacional: Recuperado el 2021, 7 de julio de https://www.academia.edu/24371414/Entre_el_relato_entero_y_el_relato_agujereado._Insistencias_reformulaciones_y_olvidos_en_la_construcci%C3%B3n_de_una_memoria_en_Infancia_Clandestina.
- Mosquera, G. (2007). Arte y política: contradicciones, disyuntivas, posibilidades. *Esfera Pública*, marzo 2007. Recuperado el 2021, 7 de julio de <https://esferapublica.org/nfblog/arte-y-politica-contradicciones-disyuntivas-posibilidades/>.
- Nietzsche, F. (1996). *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral* [L. M. Valdés, trad.]. Madrid: Tecnos.
- Reati, F. (1992). *Nombrar lo innombrable*. Buenos Aires: Ed. Legasa.
- Ricoeur, P. (2005). Desafío y felicidad de la traducción. *En Sobre la traducción* [P. Willson, trad.] Buenos Aires: Paidós.
- Traverso, E. (2008). De la memoria y su uso crítico. *Puentes*, 24, pp. 6-21.

Biografía

María Virginia Saint Bonnet

AUTORA

Profesora y Licenciada en Letras Modernas, Magíster en Culturas y Literaturas Comparadas, doctoranda en Ciencias del Lenguaje por la UNC. Se desempeña como docente de nivel superior en IUGNA y en IFD Zarela Moyano de Toledo. Integra el equipo de investigación “Cartografía literaria del Cono Sur” de la Facultad de Lenguas, UNC, y el Programa “Estudios sobre la Memoria” del CEA, UNC. Ha publicado libros y numerosos artículos de investigación.



María Virginia Saint Bonnet

CONTACTO:

vicksaintbo@gmail.com

La construcción de memoria en la obra de Graciela Sacco y Marie Orensanz

The Construction of Collective Memory in the work of Graciela Sacco and Marie Orensanz



Valentina Bolcatto

Universidad Autónoma de Entre Ríos

Paraná, Argentina

valentinabolcatto@gmail.com

Recibido: 23/03/2020 - Aceptado con modificaciones: 26/10/2020



ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s2408462x/1j1skwzkwk>

Resumen

El siguiente artículo busca reflexionar sobre la posibilidad que otorga la instalación artística para la construcción de memoria en relación a la violencia y el horror experimentado durante la última dictadura cívico-militar en Argentina, entre 1976 y 1983. Se propone un recorrido por las obras *Cualquier salida puede ser un encierro* (2011) de Graciela Sacco, y *La indiferencia* (2012) de Marie Orensanz. Estas instalaciones fueron pensadas y construidas específicamente para los Sitios de Memoria en que fueron presentadas. Debido a su carácter efímero y experiencial, se utilizaron notas periodísticas, registro visual y audiovisual, y se realizaron entrevistas a las artistas con la necesidad de evocar las obras y acercarnos a las intenciones puestas en ellas.

Palabras claves

Construcción de la memoria colectiva, Instalación artística, Experiencia, Sitios de memoria, Dictadura.



Abstract

This paper reflects on the possibilities of installation art as a means for the construction of memory regarding the violence and the horrors of the last civil-military dictatorship in Argentina (1976-1983). This paper looks into two art installations, *Cualquier salida puede ser un encierro* [Any exit can be a confinement] (2011) by Graciela Sacco, and *La indiferencia* [Indifference] (2012) by Marie Orensanz. Both works were specifically conceived and built for the places of memory [Sitios de Memoria] in which they were installed. Due to the ephemeral and experiential character of these works, our analysis draws upon news articles, interviews, visual and audio-visual records, in order to convey the artists' intentions in creating them.

Palabras claves

Construction of collective memory, Installation art, Experience, Places of memory, Dictatorship.

INSTALACIÓN ARTÍSTICA Y MEMORIA COLECTIVA¹

A partir de la segunda mitad del siglo XX, la práctica artística contemporánea desempeña un papel significativo en la invocación del pasado reciente. La producción y exhibición de imágenes, esculturas, instalaciones, videos, entre otras expresiones, exponen, de manera crítica, distintas problemáticas y cuestionamientos en relación al contexto social y político de diferentes artistas. Asimismo, la multiplicidad de medios posibilita nuevas maneras de convocar los recuerdos sobre los hechos de violencia y horror ocurridos durante el golpe de Estado cívico-militar en Argentina, entre 1976 y 1983.

Por medio del siguiente escrito se busca reconocer algunos significados que se desprenden de las instalaciones: *Cualquier salida puede ser un encierro* (2011) de Graciela Sacco, exhibida en el Parque de la Memoria-Monumento a las víctimas del terrorismo de Estado y *La indiferencia* (2012) de Marie Orensanz, expuesta en el Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti. Estas dos obras conservan la particularidad de ser pensadas y construidas para los Sitios de Memoria²

en que se presentan, a la vez que poseen la intención de generar una experiencia estética y una reflexión comprometida en torno a la problemática abordada.

Para que la instalación cobre sentido, es fundamental que la experiencia sea presencial, contextualizada y con circulación por el espacio. De este modo, la propuesta resulta única, irrepetible y su conservación se logra por medio de archivos visuales, audiovisuales, notas periodísticas y el recuerdo de las personas que asisten a la muestra, desafiando los límites de reproducibilidad y mercado.

Los archivos permiten compartir y poner en circulación aquellas producciones construidas en base a soportes efímeros. Como menciona Groy (2016): “Los acontecimientos artísticos actuales no pueden ser preservados y contemplados como obras de arte tradicional. Sí pueden, sin embargo, ser documentados, narrados, comentados. El arte tradicional produce objetos de arte; el arte contemporáneo produce información sobre acontecimientos de arte” (p. 12).

Los organismos que trabajan junto a la gestión estatal en estos espacios para la memoria logran promover el uso de la práctica artística debido a su posibilidad de presentar los hechos del pasado desde distintas miradas y nuevas experiencias. Entre sus iniciativas se subraya el deseo de recordar a las víctimas de la última dictadura cívico-militar Argentina, por un lado; y por otro, generar una conciencia social que garantice el

1 El presente artículo se desprende de la tesina de Licenciatura en Artes Visuales denominada: La construcción de memoria en el arte argentino contemporáneo. El caso de las instalaciones *Cualquier salida puede ser un encierro* (2011) de Graciela Sacco y *La Indiferencia* (2012) de Marie Orensanz. La dirección estuvo a cargo del Prof. Walter N. Musich y la codirección del Mg. Román Mayorá. Si bien la investigación fue presentada en el año 2015, el siguiente escrito resulta original y específico para esta convocatoria.

2 Mediante la Ley Nacional 26.691 (2011), se denominan “Sitios de Memoria del Terrorismo de Estado” a aquellos lugares que durante la dictadura cívico-militar en Argentina –entre 1976 y 1983–, actuaron como centros clandestinos de

detención, tortura y exterminio y que en la actualidad funcionan como lugares para la transmisión de información sobre lo sucedido durante aquellos años.

cumplimiento de los derechos humanos en el presente y futuro.

Como explica Jelin (2001), es a partir de este acto de recordar que el pasado logra tomar sentido en el presente, sea por un deseo, sufrimiento o la intención de comunicarlo. Los significados que adquiere este recuerdo no son lineales ni absolutos, sino que se modifican por las personas y su relación con el contexto social y político. La memoria sobre los hechos traumáticos masivos se construye socialmente de manera activa.

Esta conciencia puede plantearse como un proceso propio de la sociedad argentina en relación a los acontecimientos históricos. La transmisión de los recuerdos se convierte en un aspecto fundamental para evitar un nuevo terrorismo de Estado, siendo el arte una herramienta de resistencia ante el autoritarismo y la violencia.

Sin embargo, la multiplicidad de experiencias da lugar a relatos que pueden ser coincidentes o, como expone Calveiro (2006), distintos, contradictorios o ambivalentes. En las prácticas más abiertas que ofrece el arte contemporáneo los recuerdos pueden convivir a pesar de sus contradicciones. Para Calveiro, la memoria es una articulación entre pasado, presente y futuro que se reconstruye permanentemente a lo largo del tiempo desde los relatos de diferentes actores políticos, detenten o no el poder estatal.

Por su parte, Battiti (2010), curadora de la muestra *Tensión admisible* de Graciela Sacco, expone cómo ciertas prácticas artísticas permiten la construcción de sentidos y aportan a la

memoria colectiva. Sin embargo, es importante mencionar que existen algunas obras de formato tradicional que, en muchos casos, ante su insuficiencia de representar hechos tan violentos, generan desconfianza por parte de la sociedad. Por ello resulta importante buscar nuevas formas de presentar y abrir a la reflexión sobre la temática. La autora manifiesta:

En una sociedad como la argentina, donde el terror se hizo sentir con fuerza y la justicia aún no termina de llegar, el arte como práctica social se suma a la tarea (siempre insuficiente) de reconstruir las memorias, de restablecer desde la esfera de lo simbólico la trama cultural rasgada por la última dictadura militar (Battiti, 2010, p.71).

Las múltiples posibilidades comunicativas que brinda la instalación permiten a las artistas presentar su visión del pasado a través de transmisiones no lineales y abiertas que interpelan, desde otro lugar, a quienes la recorran. Esta práctica artística no se ofrece como una verdad única e incuestionable, sino que se convierte en una herramienta para el análisis y la comprensión, articulada con las subjetividades de cada visitante. Las personas que participan de la propuesta se encuentran incitadas a decidir respecto a recorridos o posibilidades de interacción con la obra, y a la toma de una postura política para la interpretación de los acontecimientos vividos.



Imagen 1: Sacco, G. (2011). *Cualquier salida puede ser un encierro* en Tensión admisible. Parque de la Memoria-Monumento a las víctimas del terrorismo de Estado. Buenos Aires, Argentina. Archivo personal de la artista.

CUALQUIER SALIDA PUEDE SER UN ENCIERRO

La instalación *Cualquier salida puede ser un encierro*, junto a la interferencia urbana del mismo nombre y la videoinstalación *Entre blanco y negro*, constituyen la serie *Tensión admisible*. Estas obras, realizadas por la artista Graciela Sacco, se exponen el 20 de agosto de 2011 en la sala *Presentes, Ahora y Siempre (PAyS)* del Parque de la Memoria-Monumento a las víctimas del terrorismo de Estado. La instalación se construye por más de cincuenta palos de madera que llevan impresa –mediante un procedimiento heliográfico– la imagen viva del Río de la Plata. Estos palos se asientan sobre cúmulos de tierra

desparramados en el piso y reclinados hacia la pared. Los elementos heterogéneos, liberados de la rigidez formal, junto a la articulación de los factores espacio y tiempo, logran generar la metáfora de un mar clavado en la tierra.

Cualquier salida puede ser un encierro busca evocar el recuerdo desde un posicionamiento social y político. Por medio de esta experiencia, Sacco expone un modo de entender y recordar los acontecimientos del pasado reciente que guarda correspondencia con los intereses vinculados a la lucha por los derechos humanos, llevada a cabo por parte de los familiares, distintos organismos y gran parte de la comunidad.

En diálogo con la artista, Sacco expresa que, en relación a la temática, su obra se enmarca dentro de la violencia del mundo. No desde la ilustración de un hecho, sino desde la

sensación previa a los acontecimientos traumáticos, como pueden ser: la dictadura militar, el Holocausto o cualquier guerra; es decir, situaciones que reproducen la violencia, el miedo y la angustia humana. En este caso, debido al contexto de exhibición, la obra adquiere un nuevo significado y se sitúa. El Parque de la Memoria genera un marco que opera a modo de ancla, fijando el recuerdo hacia los crímenes perpetrados por el terrorismo de Estado (G. Sacco, comunicación personal, 31 de julio de 2015).

De este modo, la imagen de las aguas del Río de la Plata conduce el recuerdo hacia los llamados Vuelos de la muerte. Para la artista, la heliografía del río procura pensar el encierro desde un lugar distinto al de las cuatro paredes. Es la imagen de las aguas que se difuminan en el infinito y la pérdida de las fronteras, una forma de pensar el presidio y la desesperación ligada a la carga de sus significados. El Río de la Plata se concibe como una gran placa recordatoria de la ciudad, que posibilita a la ciudadanía la construcción de una memoria crítica sobre los distintos hechos de violencia y de uno en particular.

Giunta (2011) explica en el catálogo de la muestra que esta instalación busca enfrentar al público a la imagen del poderoso río mediante un diálogo diferente al que se establece cotidianamente. Estas aguas contienen un significado ambiguo: por un lado, remiten a la vida y a la proyección de otros espacios geográficos tras la mirada que se pierde en el horizonte; y por otro lado, refieren a la muerte, al río como cementerio.

En esta obra, como en trabajos anteriores, la artista utiliza palos de madera con la intención de abordar la problemática de la violencia desde un objeto que sirve como elemento básico de defensa humana. En base a esta noción, Sacco (2015) manifiesta:

Fue a partir de una entrevista que leí de Einstein, que le preguntaban con qué arma se iba a luchar en la tercera guerra mundial y él dijo: no sé en la tercera pero sí puedo decir en la cuarta: con piedras y palos... (comunicación personal).

A partir de esa lectura, la artista elabora una propuesta entre los palos y la imagen construida de fragmentos con la intención de exteriorizar sus experiencias personales y, desde allí, aquellas vivencias y conflictos sociales dentro de su contexto. Esta producción le permite, como expresa Groys (2008), manifestar un aquí y ahora de su existencia y proponer diferentes criterios al momento de abordar la historia del pasado, en el marco de un período democrático. Esta situación no resulta al azar, puesto que la instalación le otorga la facultad de establecer una diferencia entre el pasado y el futuro, acompañada de nuevas libertades políticas.

Al ingresar a la sala PAYS, el espacio se encuentra invadido por el ruido ensordecedor de los disparos de *Entre blanco y negro*. El sonido se convierte en un aspecto totalmente determinante ya que, sin revelar su procedencia, ambas obras se hallan envueltas por este, al igual que una balacera en una multitud. Esta videoinstalación se integra por el audio de los tiros y una proyec-

ción sobre la pared en donde se ven manchas blancas que estallan sobre un fondo negro y a la inversa. El espacio del video está delimitado por una empalizada pintada de blanco.

A través de este inquietante realismo, la artista busca introducir a los participantes en una situación de terror y desesperación, brindándoles la posibilidad de formular interrogantes sobre su historia y su realidad. Para Graciela Sacco, acercarse al lugar de donde proviene el sonido de los tiros permite que un hecho que parece tan lejano, resulte muy cercano y presente.

En *Tensión admisible* las personas son invitadas a ingresar a un lugar que encarna distintas dificultades. La invasión de los disparos, los límites de las obras y los posibles recorridos y acercamientos que Sacco admite en el espacio y ofrece a los participantes, evidencian su autoridad frente al resto de los visitantes. La idea de privatización del espacio público que menciona Groys (2014) queda reflejada a través de esta serie en donde existe la libertad de elección en cuanto al recorrido por el espacio, la discusión pública, la interacción y la educación, precedidas por la privatización de un sector y su permiso de circulación. De este modo, la artista actúa como “soberano del espacio de la instalación”, incluso –y quizás especialmente– si la ley propuesta es democrática.

Para Sacco la posibilidad de que alguien, por ejemplo, salga de su trabajo y visite una exposición, es un factor importante. En ese caso la persona, que está atravesada por vivencias y problemáticas personales, debe ser ubicada donde

a la artista le interesa que esté. Se debe generar una ambientación que le permita al público introducirse en la obra o, por lo menos, en lo que la artista necesita que sienta. Quizás su necesidad de poner al otro más cercano a sus obsesiones, lleva a que la mayoría de sus trabajos se presenten bajo el formato de instalación. Según expresa la artista, la obra no es una especulación que debe iniciarse a través de la construcción formal, sino desde el punto de encuentro entre sus necesidades, deseos y pensamientos, entre el concepto y la materialización: “Es lo que surge” (G. Sacco, comunicación personal, 31 de julio de 2015).

Este conjunto de obras se encuentra atravesado por la simplicidad de los elementos que la componen: sonido, video, impresión gráfica, vallado en madera y hierro. Además, la autora elabora relaciones entre estos trabajos y otros suyos anteriores, ya sea por la selección de los materiales empleados, la composición o los nombres y conceptos en los que la violencia y el espacio se encuentran atravesados.

El título de la serie, *Tensión admisible*, surge de una expresión utilizada en ingeniería. Como menciona Aguirre (2012), el término hace referencia a la cantidad de cemento que puede soportar una estructura de metal antes de que se quiebre, es decir, a la tensión máxima articulada en el momento que antecede a un estallido. La artista explica que utiliza esta metáfora en alusión a los tiroteos que, durante la dictadura, invadieron las calles de pánico, violencia, poder y miedo.



Imagen 2: Orensanz, M. (2012). *La indiferencia*. Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti. Buenos Aires, Argentina. Archivo personal de la artista.

LA INDIFERENCIA

La obra *La indiferencia* de Marie Orensanz posee la particularidad de que los materiales empleados para su construcción están, por sí mismos cargados de sentidos. En un recorrido con Nora Hochbaum, en el año 2007, por la ex Escuela de Mecánica de la Armada (ESMA) al momento de su remodelación, la artista pensó en volver a darle vida al montón de puertas que se encontraban pronto a su desecho. Años después, cuando se inició el Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, fue convocada para concretar su proyecto, lo cual dio origen a la instalación.

En esta propuesta la artista busca articular la producción estética con los acontecimientos de la historia reciente. Crea una relación entre

la vida real y la representación, propia del arte contemporáneo, que procura establecerse desde un compromiso crítico y ético. En este caso, la temporalidad se crea por medio del recorrido en la obra, la trama del registro sonoro, la imagen visual que se proyecta, la transformación con nuevas marcas en las puertas originales y el carácter efímero de la instalación, debido a su construcción exclusiva para la exhibición y desmontaje –de forma permanente– al finalizar.

Las puertas originales de maderas de una sola hoja, dispuestas una al lado de la otra y pintadas por fuera de blanco a modo de caja, señalan los hechos de violencia desde un espacio alegórico que convoca al recuerdo. Este espacio hermético que por fuera es impecable, logra ocultar las huellas que permanecen en su interior. Las aberturas que fueron empleadas para

ocultar los crímenes ejecutados por los militares durante la última dictadura en Argentina (1976-1983), adquieren un nuevo sentido a través de la obra.

Al ingresar al cubo surge el movimiento, la habitación incorpora luces, colores y sonidos. Las palabras recorren el espacio oscuro de la habitación buscando perturbar a quienes la recorren. La frase “la indiferencia”, que de modo aleatorio se proyecta sobre el cuerpo de quienes ingresan, remite a la invisibilidad experimentada durante los años de dictadura. En diálogo con Orensanz, la artista explica que intenta señalar el ocultamiento llevado a cabo por los militares, la complicidad y la impasibilidad de gran parte de la sociedad durante aquellos años como, también, en la actualidad. De la misma manera, la arquitectura montada con objetos del lugar genera un circuito limitado y, a su vez, se constituye como parte del entorno (M. Orensanz, comunicación personal, 5 de julio de 2015).

El ingreso a la obra otorga la posibilidad de desplegar los sentidos de manera más amplia. Como menciona Bishop (2008), la instalación artística propone una actividad emancipadora que permite salir del lugar de pasividad y contemplación que los medios tradicionales buscan acostumbrar. La instalación permite un mayor contacto a través del ingreso en la obra, de manera corporeizada, favoreciendo la reflexión crítica desde nuevos enfoques, desde múltiples perspectivas y como parte de la instalación.

Debido al carácter temporal y emotivo del sitio donde se presenta la obra, la artista

demandada la presencia literal del visitante, buscando transformar sus sentimientos de malestar en una nueva imagen, un nuevo espacio, pero ligados al recuerdo de los hechos ocurridos en aquel lugar. Del mismo modo, en el interior de la instalación se encuentran lápices dispuestos para la intervención colectiva con la intención de generar nuevas marcas sobre las puertas viejas y descuidadas. Poco a poco, las huellas del pasado se mezclan con las inscripciones plasmadas en un acto de libertad, reuniendo distintos relatos y construyendo una memoria grupal.

En relación a ello, la sobreviviente de la ESMA, Pastoriza (2005), crea distintos interrogantes, por ejemplo: “¿Cómo evitar discursos únicos y dueños de la memoria?, ¿de qué modo esta sociedad devastada puede construir presente al horadar el pasado?” (p. 86).

Pastoriza menciona que algunos ejes sobre los que giran los debates en torno a la construcción de memoria desde la producción artística parten de los modos de exponer el pasado en el presente. Las obras que buscan construir relatos desde representaciones inacabadas logran mayor interés y reflexión en la sociedad. De allí que la posibilidad de combinar la información con el simbolismo de la práctica contemporánea se torna fundamental para representar los crímenes del terrorismo de Estado.

La indiferencia logra presentar un recinto asfixiante y oscuro con la intención de promover la meditación en torno a la idea de opresión, de encierro y de dolor frente al desinterés y pasividad por parte de la sociedad. En relación a ello,

Martyniuk (2004) denuncia la existencia de una cantidad de vecinos de la ESMA que, durante la última dictadura militar, prefirieron ignorar los gritos y rastros de tortura emergidos desde el lugar. El miedo provocado por las fuerzas armadas produjo la creación de un muro virtual para no advertir sobre la crueldad oculta en aquella escuela.

Orensanz recurre a lo alegórico: incorpora la música como una forma de distracción que permite a las personas moverse del lugar de dolor y sobrellevar las pesadas cargas de la vida, como también evocar los hechos del pasado. La música europea de los años setenta, que suena dentro del cubo blanco, alude a las canciones usadas por los militares para ocultar los gritos de dolor. Como expresa Martyniuk, es posible que la música haya dirigido el deseo de muchas personas secuestradas y desaparecidas a cosas inexistentes. Pensar que existía otra posibilidad para cicatrizar la realidad: “‘Satisfaction’ de los Rolling Stones y ‘Jugo de tomate frío’ de Manal, eran parte del repertorio que sonaba de fondo mientras se torturaba en el sótano de la ESMA” (Martyniuk, 2004, p. 20).

En relación al espacio expositivo, Lila Pastoriza (2005) explica que el edificio de la ex ESMA funciona por sí mismo como testimonial del terrorismo de Estado. Al igual que otros Sitios históricos, este lugar tiene un potencial que motiva el diálogo intergeneracional sobre lo ocurrido; pero, si bien se constituye como material de información y documentación sobre los hechos, no debe ser sacralizado ni cerrarse. Por el contrario,

deben ser lugares de cuestionamientos y generadores de producciones abiertas que estimulen el pensamiento crítico en los visitantes.

Dentro de la magnitud del espacio vacío del Centro Cultural, *La indiferencia* actúa como una caja cerrada y hostil. La propuesta funciona por medio de una plataforma que, como expone Groys (2014), privatiza el espacio público de la exposición. Es decir que, por un lado, permite a la artista democratizar su obra y tomar responsabilidad pública de actuar en nombre de cierta comunidad y, por el otro, somete a quienes ingresan a distintas leyes estipuladas por esta.

Con esta obra, Orensanz intentó construir un nexo entre la materialidad, el tiempo, el espacio y la palabra, desde la experimentación con los distintos sentidos. La exploración sobre la memoria de los materiales con los que trabaja forma parte de un proceso constante en su producción. Su búsqueda parte de la necesidad de comprender y rescatar la historia de los elementos y transformarlos para exponer la injusticia, abrir caminos y generar un diálogo con las demás personas que permita tomar conciencia sobre la indiferencia de la sociedad de aquellos años, así como en la sociedad actual.

CONCLUSIÓN

Del análisis se desprende que *Cualquier salida puede ser un encierro* de Graciela Sacco (2011) logra exponer el malestar frente a la violencia perpetrada durante aquellos años; el sufrimiento soportado por los detenidos-desaparecidos y la desesperación frente a la muerte, sin intenciones de ilustrar un hecho particular. Si bien la propuesta no posee el carácter de obra documental, la imagen fragmentada en los palos de madera sobre las montañas de tierra se presenta como alegoría de la violencia.

El sentido de la obra adquiere mayor fortaleza en el contexto del Parque de la Memoria, ya que la imagen del Río de la Plata convoca al recuerdo de las numerosas víctimas que perecieron en los Vuelos de la muerte, lo que induce a una resignificación crítica de ese paisaje que para muchos resulta cotidiano. La artista logra evocar los crímenes del pasado al tiempo que promueve pensamientos críticos en relación a los acontecimientos del presente.

Sacco elabora una instalación con características formales propias de notable originalidad. Esta obra no se concibe como un espacio cerrado de grandes dimensiones, sino que despliega los elementos compositivos sobre un sector de la sala, sin límites fijos. En esta situación la artista pretende ubicar al participante en un lugar de toma de decisiones, ya sea sobre la perspectiva o en su reflexión.

La indiferencia (2012) de Marie Orensanz presenta situaciones problemáticas al crear un

espacio opresivo que transmite la sensación del encierro. La artista pretende que los visitantes puedan sensibilizarse con aquellos sujetos sometidos a situaciones extremas y explicitar la indiferencia de aquellas personas que optaron por ignorar los sucesos acontecidos en la ESMA. La obra promueve el pensamiento sobre aquellos hechos, habilita la elaboración de opiniones críticas, instaura un diálogo entre el pasado y la realidad actual y permite, a través de la escritura, plasmar ideas y emociones de quienes transitan la instalación.

Las instalaciones seleccionadas buscan generar nuevas experiencias en el plano artístico que propicien interpretaciones “no acabadas” a quienes las recorren y, desde ese lugar, propiciar la construcción de una memoria colectiva que responda a los valores anclados en el respeto, la promoción y la consolidación de los derechos humanos.

La elección por parte de ambas artistas de presentar las obras en estos Sitios de Memoria, surge de la intención de señalar lugares en los que sucedieron los hechos. Estos Sitios, estatales y públicos, actúan como espacios para la difusión, la promoción de la cultura y los Derechos Humanos y buscan mantener viva la memoria colectiva a través del arte, la investigación y las reuniones públicas. A su vez, permiten acceder a documentación y testimonios sobre las circunstancias de la desaparición de las víctimas, fotos y recuerdos, con el fin de apartarlos del anonimato.

Por último, es importante remarcar que ambas instalaciones fueron producidas y presen-

tadas en un contexto político, jurídico e histórico favorable a la lucha por la verdad, la memoria y la justicia. Si bien las obras no permanecen expuestas físicamente, la búsqueda de archivos audiovisuales, entrevistas y notas periodísticas permite generar un corpus documental para traer al presente esas experiencias. El recuerdo y la reflexión en torno al pasado reciente resulta fundamental para evitar la posibilidad de un nuevo terrorismo de Estado y para que el olvido no se apodere de la historia.



Cómo citar este artículo:

Bolcatto, V. (2021). La construcción de memoria en la obra de Graciela Sacco y Marie Orensanz. *Artilugio Revista*, (7). Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ART/article/view/34556>

Referencias

- Battiti, F. (2010). El arte ante las paradojas de la representación. En N. Hochbaum y F. Battiti (Coord. edit.), *Monumento a las víctimas del terrorismo de Estado. Parque de la Memoria* (pp. 70-83). Buenos Aires: Latingráfica SRL. Recuperado el 2021, 8 de julio de https://issuu.com/parquedelamemoria/docs/pdm_catalogo_2010.
- Bishop, C. (2008). El arte de la instalación y su herencia. *Ramona. Revista de Artes Visuales*, 78, pp. 46-52. Recuperado el 2021, 8 de julio de http://70.32.114.117/gsd/collect/revista/index/assoc/HASH4441/1673c090.dir/r78_12notas.pdf.
- Calveiro, P. (2006). Los usos políticos de la memoria. En G. Caetano (Comp.), *Sujetos sociales y nuevas formas de protesta en la historia reciente de América Latina* (pp. 359-382). Buenos Aires: Ed. CLACSO. Recuperado el 2021, 8 de julio de <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/gt/20101020012032/caetano.pdf>.
- Groys, B. (2009, 21 de julio). La topología del Arte contemporáneo. *Esfera Pública*. Recuperado el 2021, 7 de agosto de <https://esferapublica.org/nfblog/la-topologia-del-arte-contemporaneo/>
- Groys, B. (2014). Las políticas de la instalación. En *Volverse público* (pp. 49-67). Buenos Aires: Caja Negra.
- Groys, B. (2016). Introducción: la reología del arte. En *Ensayos sobre la evanescencia del presente* (pp. 9-15). Buenos Aires: Caja Negra.
- Jelin, E. (2001). *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI.
- Martyniuk, C. (2004). *ESMA. Fenomenología de la desaparición*. Buenos Aires: Prometeo libros.

Pastoriza, L. (2005). La memoria como política pública. En M. Brodsky (Ed.), *Memoria en construcción: el debate sobre la ESMA* (pp. 85-94). Buenos Aires: La Marca.

Otras fuentes

Aguirre, O. (2012). El miedo que pudimos soportar. *La Capital*. Recuperado el 13 de septiembre de 2014 m.lacapital.com.ar/mobile/bb/nota.html?id=L2VkX3NlbnFsZXMvMjAxi8zL2VkaWNpb25fMTY3L2NvbnRlbmlkb3Mvbm90aWNpYV81MDgxLmh0bWw=

Giunta, A. (2011). Catálogo de la muestra Tensión admisible de Graciela Sacco. Buenos Aires: Parque de la Memoria-Monumento a la víctimas del terrorismo de Estado.

Biografía

Valentina Bolcatto

AUTORA

Licenciada y Profesora en Artes Visuales por la UADER. Estudiante de la Maestría en Estudios Culturales en la UNR. Docente universitaria e integrante en proyectos de investigación y grupos de estudios en la UADER. Publicó notas vinculadas al campo artístico en AIM Digital y expuso su trabajo de manera individual y colectivamente en salones, bienales y muestras.

WEB: <https://valentinabolcatto.wixsite.com/inicio>



Valentina Bolcatto

CONTACTO:

valentinabolcatto@gmail.com

El relato autobio(otro)gráfico

The autobio(other)graphical narration



Lucrecia Requena

Investigadora independiente
Córdoba, Argentina
lucreciarequen@gmail.com



Jean Luiz Palavicini

Investigador independiente
Córdoba, Argentina
jeanpalavicini@gmail.com

Recibido: 30/03/2020 - Aceptado con modificaciones: 22/07/2020



ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s2408462x/0d8ib02ac>

Resumen

El relato autobiográfico es un género que, como tópica recurrente en el campo de las artes vivas y de la literatura, nos ha posibilitado pensar al sujeto a partir de una construcción performativa de sí. Tomando distancia de cierta tradición que nos ha mostrado experiencias narrativas personales aisladas, ensimismadas o separadas del otro, este breve ensayo pretende asentarse en una perspectiva donde el sujeto se construye, se narra y se manifiesta en comunidad, estableciéndose como subjetividad inmiscuida en

Palabras claves

Relato autobiográfico,
experiencia, interioridad,
alteridad, éxtimo

Artilugio, número 7, 2021 / Sección Reflexiones / ISSN 2408-462X (electrónico)

<https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ART>

Centro de Producción e Investigación en Artes, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba. Argentina.



otras subjetividades. Dado que desde aquí nos situamos, tomaremos la noción de éxtimo, neologismo creado por Jacques Lacan, ya que nos permite pensar una posible conexión entre lo interior y lo exterior; lo íntimo o lo propio con lo que suele considerarse su revés, lo impropio, lo externo, lo ajeno.

Abstract

The autobiographical narration is a genre that, as a recurring topic in the field of living arts and literature, has made it possible to think of the subject from a performative construction of self. Taking a distance from a certain tradition that has shown us personal narrative experiences that are isolated, self-absorbed or separated from the other, this brief essay intends to be based on a perspective in which the subject is constructed, narrated, and manifested by itself in community, establishing itself as subjectivity mixed to other subjectivities. Considering we are located here, we will take the notion of “extimité”, a neologism created by Jacques Lacan, since it allows us to think of a possible connection between the inside and the outside, the intimate or the self with others ideas that usually had been considered as its antipodes, the improper, the external, the unconnected.

Key words:

*Autobiographical narration,
experience, interiority,
otherness, extimate*

Un recuerdo muy antiguo.
 Lo primero que escribo en mi vida es mi
 nombre de varón.
 Aprendo una pequeña parte de mí. (...)
 Escribo para que una historia se sepa.
 La historia de mi travestismo, de mi familia,
 de mi tristeza en la niñez,
 de toda esa tristeza prematura que fue mi
 familia,
 el alcoholismo de mi papá, las carencias de
 mi mamá¹.
 Camila Sosa Villada (2018), *El viaje inútil*.

INTRODUCCIÓN

Contrariando la regla del buen texto que dice que jamás se debe empezar con una cita, escuchemos por un instante algunas de las palabras de José Luis Brea: “no hay territorio de la autobiografía fuera de lo colectivo, de la *comunidad*. Toda la pregnancia de una vida *propia* se gesta en efecto en los cruces con el *otro*” (2008, p. 153). Este trecho invita a situarnos en el umbral que nos interesa indagar: ¿Cómo este espacio, aparentemente tan íntimo y propio (el autobiográfico), está atravesado por alteridades?

Al considerar conceptualmente cualquier relato autobiográfico, difícilmente vayan a escaparse dos grandes tópicos: el sujeto y su entorno; la memoria de la experiencia, su interpretación y vehiculación. Desde el desdoblamiento de esos dos lugares intentaremos dibujar cómo los relatos de esa índole son relacionados con una experiencia

más bien colectiva o compartida que propiamente privada o íntima, en el sentido del propio o del interno, separada y autónoma en relación a un afuera. Para Florencia Garramuño², si se trata de material autobiográfico, existe la latencia de por lo menos dos ilusiones o presencias conceptuales: la ilusión del sujeto y la ilusión de la experiencia. Pero, ¿de quién es esta experiencia? ¿Es algo apenas de uno³ o también de otro? Allí es donde ambas ilusiones se cruzan, y ahí es donde este breve ensayo busca situarse.

Para esto, articularemos nuestro trabajo alrededor de dos nociones que nos parecen importantes al pensar ese género de relato: *experiencia* y *extimidad*. La primera idea la tomaremos, principalmente, de Walter Benjamín, más que nada por el diagnóstico que hace de esta y por su vinculación directa con el lenguaje y el relato. La *extimidad*, neologismo creado por Lacan, será puesta en consideración para pensar las relaciones entre intimidad y exterioridad, así como también, su presencia en la existencia del sujeto.

1 La combinación de fragmentos distintos del texto original es nuestra, como también la adaptación del texto en prosa a verso. Que su autora nos sepa comprender.

2 Citamos en nota para no cortar el flujo del texto: “Ya se trate de autobiografía ficticia o de autobiografía verdadera, el género autobiográfico se sostiene sobre dos ilusiones tenaces: la ilusión del sujeto y la ilusión de la experiencia. Si en la primera persona se reconoce el sujeto como yo, el relato de una vida –y no ya de un acontecimiento o de una historia– describe cierta adherencia obcecada a una experiencia personal” (Garramuño, 2009, p. 146).

3 En el transcurso de este texto, intentaremos privilegiar el uso del lenguaje inclusivo, siempre y cuando eso dependa apenas de nuestra escritura.

LA EXPERIENCIA, EL RELATO Y LA COMUNIDAD

Al empezar esta meditación, algo resuena. Sonido de tambor... La sangre baja por la cabeza, llega a los pies, sube por las piernas, voltea por las vísceras hasta pasar por el corazón. *Recordar*, en latín, es volver a pasar por el corazón. Las experiencias de lo vivido asoman, figuran como índices. Vale, entonces, empezar a preguntar cómo se forma ese conjunto de recuerdos, sus relaciones con un sujeto que los hace volver a pasar por su cuerpo, por un entorno, y principalmente, por la experiencia que tenemos de ellos al narrarlos.

Según Benjamin, la *experiencia (Erfahrung)* está estrechamente relacionada a su traducción o elaboración, ella se concretiza por medio del relato como algo transmisible. Vinculada directamente a su intercambiabilidad, se caracteriza, también, por su dimensión intersubjetiva o social que la aleja, de alguna forma, de algo circunscrito apenas a la interioridad de un sujeto. Como nos dice Tatiana Staroselsky:

al articularse en la práctica colectiva de la narración, la experiencia adquiere un carácter intersubjetivo del que careció en la tradición filosófica. En efecto, la narración no aparece en Benjamín como 'expresión' de las experiencias que se dan fuera de ella, en el seno de la interioridad del sujeto, sino como el espacio para su configuración misma como experiencias (2015, p. 4).

Diferentemente, la *vivencia o experiencia vivida (Erlebnis)* sería algo más individual y atomizado,

configurándose como elemento típico de la vida en las grandes ciudades, con una temporalidad más acelerada y que no dependería necesariamente de una elaboración o traducción.

No obstante, según el diagnóstico del filósofo, a partir del viraje del siglo XIX al XX, empieza a ocurrir un importante empobrecimiento o atrofiamiento de la *experiencia (Erfahrung)* que se exacerba y se evidencia al fin de la gran Primera Guerra Mundial, cuando los combatientes que volvían del campo de batalla, de quienes se esperaba que tendrían mucho por contar, estaban más bien enmudecidos, sin palabras para describir lo que habían vivido. En *Infancia e historia*, Giorgio Agamben radicaliza todavía más ese diagnóstico del empobrecimiento de la experiencia al considerarla como algo a lo que, directamente, hemos perdido el acceso. En sus palabras: "así como fue privado de su biografía, al hombre contemporáneo se le ha expropiado su experiencia: más bien la capacidad de tener y transmitir experiencias quizás sea uno de los pocos datos ciertos de que dispone sobre sí mismo" (2007, p. 7). Estaría justamente ahí, para Agamben, la raíz de lo *insoportable* que se nos convirtió la existencia cotidiana, por no lograr traducir tales vivencias diarias en una experiencia.

Como vemos, el lenguaje y la comunicación ocuparían un rol central dentro de la discusión acerca de la experiencia, lo que también vemos cuando Agamben trata el tema de la infancia. El territorio de la infancia sería pre-lingüístico y sin un sujeto propiamente dicho. En

razón de tal ausencia del lenguaje, lo que se vive no encontraría su plena posibilidad de traducción, a punto de poder afirmarse que la infancia sería un lugar de vivencias, más que de experiencias (según la lógica benjaminiana anteriormente citada). Acá podríamos preguntarnos, anticipando lo que presentaremos en el último tramo de este trabajo, cómo se darían los primeros pasos de la constitución del relato de sí o cómo se constituye la memoria individual. Si trazamos un paralelo y evocamos el sentido arcaico de *mythos*, que hacía referencia a “lo que se contaba sobre...” o a “lo que se decía respecto de...”, sería posible pensar que nuestros relatos de la infancia, por llegar a través de otras personas, se configurasen como una especie de *edad mítica de sí*. Eso nos hace reflexionar sobre cómo un relato de terceros acerca de nuestras infancias, con el paso del tiempo, puede convertirse en una suerte de experiencia de uno, pudiendo, inclusive, pasar a ser contada como si hubiera sido vivida, por así decirlo, en primera persona.

La cuestión es que tampoco el territorio de lo vivido y visto con los propios ojos es una *experiencia* o memoria intacta de interferencias del medio o de un contexto. Según un estudio de Dante Duero y Gilberto Limón, nuestro conocimiento del mundo que adviene de la experiencia vivida es siempre una forma de *experiencia interpretada*. Las capacidades narrativas de los sujetos actúan aquí relacionando prospectiva y respectivamente estas experiencias. Pero la sorpresa es que no son meramente individuales o subjetivas: se trataría de hechos sociales. En sus palabras:

Con todo ello queremos decir que en condiciones normales, la experiencia vivida, conocida e incorporada bajo las formas de ‘conocimiento’ acerca del mundo, de los otros y de nosotros mismos, es siempre experiencia interpretada. Les damos sentido a esos acontecimientos y para ello los conectamos, por medio de narraciones, con experiencias y acontecimientos vividos antes y después. Tales actos interpretativos no son, por lo demás, individuales ni subjetivos, sino sociales⁴ (2007, p. 270).

Sería interesante, para ir trazando un cierre a este apartado, traer una vez más a colación a Walter Benjamin, teniendo en cuenta la relación que él establece entre la narración y lo colectivo. Según el filósofo alemán: “El narrador retira de la experiencia lo que él cuenta: su propia experiencia o la relatada por los otros. E incorpora las cosas narradas a la experiencia de sus oyentes” (1994, p. 201). Como vemos por medio de esa figura del narrador presentada por Benjamin, la narración implica la activación tanto de quién narra como de quién escucha, distinta, por ejemplo, de la transmisión de información mediática, que estaría más relacionada a la pasividad de quién la recibe. Hay, por lo tanto, una relación intrínseca entre narrador(a) y sus oyentes. Aquí podríamos pensar también en términos de una formación, por más inestable y efímera que pueda ser, de una comunidad de escucha durante el relato.

⁴ Aquí los autores hacen consideraciones a elementos presentes en la obra de Gergen Kenneth *Realidades y relaciones*.

ENTRE EL ÍNTIMO Y EL ÉXTIMO

Con su obra *Confesiones*, San Agustín de Hipona fue uno de los primeros en hablar públicamente de elementos de su vida íntima, haciendo una especie de confesión de sus pecados frente a quien llamaba su maestro interior, Dios. Pero casos como este fueron poco recurrentes en la historia del pensamiento, por lo menos en Occidente. Su ápice como tópica discursiva recién tuvo lugar durante el surgimiento y desarrollo de la burguesía europea pues, antes de eso, los espacios de la casa eran por lo general compartidos, no teniendo sus habitantes un espacio, por así decirlo, propio, como un cuarto. A partir de esta otra configuración de la vida privada, vinculada a la propiedad, el enclave en lo íntimo se torna tópica poética frecuente e incluso una especie de condición ideal para la producción literaria.

Fue en la teoría del psicoanálisis, especialmente en el pensamiento de Sigmund Freud y Jacques Lacan, que las ideas en torno al concepto de *intimidad* tomaron mayor profundidad analítica, en gran medida porque se pensó la psiquis y el comportamiento humano no desde una separación dicotómica entre una suerte de mundo interior del sujeto y un mundo exterior a él, un *adentro* y un *afuera* como reductos cerrados, sino más bien como elementos que se estructuran en mutua imbricación. Podemos empezar a demostrar eso, aunque rápidamente, al remitirnos a la formación de la idea de Yo que, según Lacan, está necesariamente relacionada a la alteridad.

Su constitución no se trata de un proceso autónomo, sino relacional. En la *teoría del espejo* eso es tratado de manera bastante clara. Durante sus primeros meses de vida, el infante no imagina lo que es, no se concibe, no se diferencia del mundo; todo es como una extensión de sí. Pero cerca del primer año de vida suele suceder que él comienza a ver en el otro una especie de complemento de sí mismo. Es en esa relación especular donde estaría el principio de *diferenciación* y de *identificación*. Esto, de alguna manera, introduce la idea de que el sujeto empieza por existir afuera (*ex-siste*) en el discurso del *Otro*⁵.

Quizás una de las nociones que, de forma más contundente, evidencian la permeabilidad entre el *adentro* y el *afuera* sea la de la *extimidad*, que aparece en el *Seminario VII: La ética del psicoanálisis*. Su introducción en nuestro ensayo nos permite reforzar la idea de conformación del sujeto tanto en su vínculo estrecho con el *otro* como también en relación al plano de sus *deseos*. Aunque el término es de compleja definición, Lacan nos dirá que se trata de “exterioridad íntima” (2007, p. 171), una especie de dimensión de la intimidad que se encuentra en conexión directa con su exterioridad, donde en lo más externo se encontraría lo más propio e íntimo; un *algo* intrínseco e inexplicable del sujeto que se devela hacia afuera de sí frente a la búsqueda de *satisfacción de su deseo*. De alguna manera, por lo tanto, la noción de *extimidad* nos aleja de la idea

5 Ver: De Freitas Chediak Seganfredo y Scheinkman Chatealard, 2014, pp. 61-70.

de un sujeto ensimismado y nos acerca a la de uno desdoblado, poroso y abierto.

Para entender mejor este vínculo recíproco que se entabla entre el *adentro* y el *afuera* del sujeto, tendríamos que tener presente que esta *intimidad volcada hacia afuera* se manifiesta en la búsqueda de aquello que Freud, y posteriormente Lacan, llamaron *La Cosa* (*Das Ding*)⁶. *La Cosa*, según Lacan, es una figura abstracta que sólo se da en el orden de lo simbólico y refiere a aquello ausente de significado, *fuera-de-significado* (2007, p. 70), que es representado como *vacío, hueco, nada*, ya que no existe una *propiedad* o sentido que lo predetermine, sino sólo un “vacío [simbólico] en el centro de lo real” (2007, p. 152)⁷ que se muestra como inalcanzable para el sujeto. Podríamos decir que *La Cosa* es siempre alteridad, una suerte de agujero al que se le imprime identidad cuando se lo contornea con un significante. Para Freud, *La Cosa* se encuentra relacionada con la *tendencia a volver a encontrar* figurada a partir de la idea de *objeto perdido* (2007, p. 74)⁸. Éste representa un objeto que parece haber sido perdido, pero en realidad no lo está y se lo considera como tal porque provoca en el sujeto la necesidad de volver a hallarlo. A través de esta categoría, Freud señala la conexión entre el sujeto y el objeto en cuestión, vinculándolos por medio de una

búsqueda que lleva por motivo el reencuentro y que es crucial para el sujeto ya que lo estructura en torno al orden del deseo.

Lacan coloca los conceptos de *extimidad* y *La Cosa* bajo la misma línea de sentido, y los utiliza para explicarlos mutuamente. Como venimos desarrollando, la *extimidad* corresponde más a una dimensión de lo *íntimo* que a su contracara, ya que se trataría de lo más íntimo, lo más propio, excluido del interior y ubicado en el afuera. Esta *parte* excluida, se alza como una suerte de *centro* externo que no deja de estar conectado al sujeto y, por lo tanto, no deja de pertenecer a su *intimidad*. Para Lacan, esta exclusión convertida en *centro* no es más que *La Cosa*, ese hueco simbólico, esa falta que motiva la búsqueda de encuentro por la satisfacción. Entonces, podríamos decir que la *extimidad*, tanto como *La Cosa*, se sitúan en la hiancia entre el sujeto y su deseo, en donde esa intimidad puesta de manifiesto en el exterior remite al *motivo* o al *por qué* de la búsqueda del sujeto por el objeto, un *porqué* que no obtiene respuesta, sino más bien que se constituye como un interrogante permanente que lo definiría. Este interrogante por el *vacío*, por aquello que motoriza la existencia del sujeto y que lo acompañará durante toda su vida, bordea la historia del individuo trazando su propia ficción.

Posteriormente, quien retomó la cuestión del *éxtimo* fue Jean-Luc Nancy. Para éste, la experiencia del *éxtimo* aparecería de sobremanera al figurar nuestra extrañeza en relación a lo que somos, es decir, al figurar cierta incompreensión acerca de lo que nos constituye como humanos.

6 Cabe aclarar que Lacan, en el Seminario VII: La ética del psicoanálisis, relaciona directamente el término *extimidad* con la noción de *La Cosa* a fines de explicarlo.

7 El *itálico* es nuestro.

8 Lacan retoma de Freud, del artículo *Verneinung* publicado en 1925, la relación que se presenta entre el *Das Ding* y la *tendencia a volver a encontrar* (*Wiederzufinden*).

Para sostener este argumento el autor cita en *Las musas* el trabajo de Georges Bataille sobre las pinturas de la caverna de Lascaux. Sería justamente en ese figurar de la extrañeza en las paredes de la gruta que se presentaría el índice de la experiencia más interior que cualquier intimidad, especie de intimidad abierta, un canal-agujero que torna problemático cualquier pensamiento acerca del *adentro* y del *afuera*. La experiencia poética del *éxtimo* podría, entonces, ser considerada como ese espacio y determinación que el *otro* o el mundo tiene en nuestra voz y estructura, endosando así, de una manera más, nuestra propuesta de considerar los relatos de carácter autobiográfico como un género estrechamente vinculado con una idea de alteridad, por más personales y propios que aparentemente puedan ser.

La cueva que recibe y conecta es una excelente metáfora. Cuando hablamos de nuestras vidas, tal vez se trate, entonces, de abrir la puerta secreta de la roca que somos e invitar a que pasen, a que les otros se adentren en esta oscuridad cavernícola, que recorran las paredes de este ombligo siguiendo la antorcha llevada por nuestra mano para así iluminar esos tatuajes remotos de nuestra piel que han ritualizado con el más allá del hueco de esta roca, esos tatuajes que más que adentro o afuera, fueron y son: conjunción.

CONCLUSIÓN

Durante este ensayo hemos intentado hacer un recorrido por lugares que evidenciasen algunas relaciones de alteridad dentro del relato autobiográfico. La elección del término presente en nuestro título, *Autobio(otro)gráfico*, se dio, justamente, debido a tal consideración de que un relato de una vida propia estaría más bien atravesado por la palabra ajena y por algo que no se reduciría a una interioridad aislada.

El repaso por las ideas centrales que articularon nuestro trabajo, *experiencia y extimidad*, nos dejaron también frente a interrogantes sobre una posible impropiedad de la experiencia. Pues, tal vez, la experiencia que nos quede, teniendo en cuenta los diagnósticos presentados, sea una experiencia cada vez más impersonal, la experiencia de *ser con*, donde lo autobiográfico se muestre como espacio contagiado y permeado de alteridades. Tal vez sea este uno de los horizontes posibles que nos quedan más allá de las vivencias atomizadas que Benjamin apuntaba como la tónica de nuestros tiempos.

Cómo citar este artículo:

Requena, L. y Palavicini, J. (2021). El relato autobio(otro)gráfico. *Artilugio Revista*, (7). Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ART/article/view/30027>

Referencias

- Agamben, G. (2007). *Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*. 2a. ed. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Benjamin, W. (1994). *O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*. En *Magia e técnica, arte e política*. 7 ed. São Paulo: Editora Brasiliense.
- Benjamin, W. (1994). *Experiência e Pobreza*. En *Magia e técnica, arte e política*. 7ed. São Paulo: Editora Brasiliense.
- Brea, J. L. (2008). *El Tercer Umbral (Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural)*. Murcia: Cendeac.
- Duero, G. D; Limón, G.A. (2007). "Relato autobiográfico e identidad personal: un modelo de análisis narrativo". *AIBR. Revista de Antropología Iberoamericana*, volumen (2), pp. 232-275. Madrid: Antropólogos Iberoamericanos en Red. Recuperado de <http://www.aibr.org/>
- De Freitas Chediak Seganfredo, G. y Scheinkman Chatelard, D. (2014). "Das Ding: o mais primitivo dos êxtimos". *Cad. Psicanál. CPRJ*, Rio de Janeiro, v. 36, n. 30, pp. 61-70.
- Garramuño, F. (2009). *La experiencia opaca: literatura y desencanto*. 1a ed. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Lacan, J. (2007). *El Seminario VII: La ética del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós.
- Nancy, J-L. (2008). *Las Musas*. Buenos Aires: Amorrortu.

Sosa Villada, C. (2018). *El viaje inútil: Trans/escritura*. Córdoba: Ediciones DocumentA/Escénicas.

Staroselsky, T. (2015). "Consideraciones en torno al concepto de experiencia en Walter Benjamin". X Jornadas de investigación en Filosofía, 19 al 21 de agosto, Ensenada, Argentina. En Memoria Académica. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.7648/ev.7648.pdf

Biografía

Lucrecia Requena

AUTORA

(Córdoba, Argentina). Licenciada en Artes Visuales (FA - UNC) y Posgraduante en Estudios de la performance (FA - UNC). Artista dedicada a la práctica de la performance. Cuenta con exposiciones en ámbitos nacionales e internacionales. Desarrolla tareas docentes en el Curso de Nivelación de Artes Visuales, dicta talleres y clínicas de artes visuales de manera independiente.



Lucrecia Requena

CONTACTO:

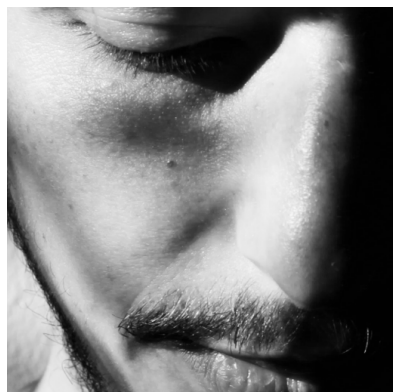
lucreciarequen@gmail.com

Biografía

Jean Luiz Palavicini

AUTOR

(Paraná, Brasil). Investigador independiente, Profesor y Licenciado en Filosofía por la USP (BR) y Posgraduante en Estudios de la performance (FA - UNC). Ha sido investigador becado en el Museo de Arte Contemporáneo de San Pablo (MAC-USP), además de haber desempeñado tareas en el área de arte-educación en diversas otras instituciones como en IAC (Instituto de Arte Contemporáneo) y Bienal de San Pablo.



Jean Luiz Palavicini

CONTACTO:

jeanpalavicini@gmail.com

Imagen: García, D. (2012). Telxepia [fotomontaje digital, medidas variables].
Rosario, Argentina.



a

DOSSIER

Un ejercicio de posmemoria. Acerca de *Aparecer*, del Colectivo Insurgentes

An Exercise of Postmemory
About *Aparecer*, of the Insurgentes Art Collective



María Victoria Dahbar

Universidad Nacional de Córdoba /
Instituto de Humanidades (IDH) -
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET)
Córdoba, Argentina

victoriadahbar@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0001-7995-0030>

Recibido: 01/03/2021 - Aceptado con modificaciones: 09/06/2021



ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s2408462x/9kunzf4uu>

Resumen

El artículo aborda una intervención artística realizada una década atrás en la ciudad de Córdoba, Argentina, por el colectivo artístico *Insurgentes* en el aniversario de la última dictadura cívico-militar (1976-1983). El abordaje de *Aparecer*, o *del combate por la existencia* es un ejercicio crítico de posmemoria que busca cartografiar las prácticas de una generación que si bien no es parte de la de los sesenta y setenta *cita* a las generaciones precedentes. Antes que una traducción literal de la categoría hacia el fenómeno en cuestión, pensamos la posmemoria *junto a* una práctica artística determinada. La propuesta a) compone la categoría de posmemoria en su dimensión teórica y política, señalando objeciones y potencias; b) presenta

Palabras claves

Posmemoria, Arte urbano, Walter Benjamin, Temporalidad, Giro afectivo.



una cartografía anacrónica en la que puede situarse a Insurgentes en el activismo artístico de entonces y c) desarrolla la intervención *Aparecer* en tanto ejercicio de posmemoria, un desajuste temporal trabajado en cuatro dimensiones: la pregunta por lo actual, la relación afectiva con el pasado, la *cita* y la pregunta por el sujeto.

Abstract

The article addresses an artistic intervention carried out a decade ago in the city of Córdoba (Argentina) by the artistic collective *Insurgentes* on the anniversary of the last civic-military dictatorship (1976-1983). The approach of *Aparecer, o del combate por la existencia* ["To Appear" or the combat for existence] constitutes a critical post-memory exercise, which seeks to map the practices of a generation that cites previous ones, specially those of the 60 and 70s. Rather than a literal translation of the category to the phenomenon in question, we think of post-memory *beside* an specific artistic practice. The proposal a) develops the post-memory category in its theoretical and political dimensions, pointing out objections and strengths; b) presents an anachronistic cartography by which Insurgentes can be placed in the artistic activism of that time and c) goes through the intervention *Aparecer* as an exercise of post-memory, namely, a temporal mismatch in four dimensions: the question about what is contemporary, the affective relationship with the past, the quotation, and the question of the subject.

Key words

Post-memory, Urban Art, Walter Benjamin, Temporality, Affective Turn.

UN EJERCICIO

Al pensar una práctica artística, concurren una serie de preposiciones que ese pensamiento admite: pensar *sobre* una práctica, con o *junto a* ella, desde esa práctica, durante, mediante, según ella, contra ella o, extremando el argumento, *hacia* esa práctica. Antes que agotar aquellos veintitrés modos de la relación en lengua castellana, diremos que la reflexión y la práctica artística admiten variados modos de vinculación, y cada uno de ellos dispone a la reflexión de un modo específico.

Sedgwick (2018) insistía en su apuesta epistemológica en detenerse en la preposición *junto a* (*beside*), señalando la variada gama de relaciones que puede implicar el poner una cosa *junto a* otra. Una práctica específica *junto a* una noción específica. La preposición *junto a* contiene variedad de deseos, “de identificación, de representación, de rechazo, de establecimiento de paralelismos, de diferenciación, de rivalidades, de ser proclive a, de apoyo, de sesgo, de imitación, de separación, de atracción, de agresión, de distorsión y otras relaciones” (p. 10). De modo que cuando decimos *junto a*, estamos lejos de pensar en términos de una convivencia pacífica.

En el terreno que nos ocupa, hemos de entender la práctica de pensar una categoría, la de *posmemoria*, *junto a* una práctica artística, la intervención *Aparecer*, en tanto *ejercicio*. Un ejercicio es exploratorio, repetitivo, no decisivo, progresivo, se compone de marchas y contramarchas, y muchas veces se abandona. Naturalmente,

la arquitectura de un trabajo que comienza problematizando su objeto no será evidente. No encontrarán aquí la definición de posmemoria –para la cual abunda literatura especializada– y consecuentemente, la aplicación de esa noción *sobre* la intervención *Aparecer*. Encontrarán en cambio, y como su título lo indica, un ejercicio de posmemoria, de desajuste temporal según el cual se vuelven más permeables las fronteras entre lo que puede considerarse pasado, y lo que puede considerarse actual.

1. POSMEMORIA

Ensayar una mirada crítica sobre la temporalidad intenta desestabilizar nuestros supuestos mejor asentados al mirar. Aquello que se designa como pasado, presente y futuro ha sido, de modo recurrente, puesto en discusión. Los estudios sobre la memoria en general, y las revisiones del pasado reciente en particular, asistieron a la emergencia de una noción potente: la de *posmemoria*. Hacia la década de los noventa Marianne Hirsch, pensadora feminista nacida en la ciudad rumana de Timisoara, introduce el término (*postmemory*). El concepto refiere a una práctica mediante la cual descendientes de sobrevivientes de procesos traumáticos heredan ese legado, “no a través de recolección directa sino a través de imágenes inquietantes, objetos, historias, comportamientos y afecciones transmitidos como una herencia dentro de la familia

y de la cultura en general” (Hirsch en Espinoza, 2019, p. 2). El concepto emerge en los ochenta, cuando los protagonistas de esos procesos iban muriendo y era necesario tomar sus testimonios con urgencia. Bajo ese apremio, “[c]omenzaron a abrirse archivos, a recogerse testimonios orales para salvar no sólo los hechos sino también las texturas emocionales de este pasado y no permitir así que desaparecieran en la narrativa nacional” (p. 2).

Como apunta la historiadora Basso (2012), esas prácticas de memoria no se ligan al pasado mediante el recuerdo, sino mediante “la imaginación, la proyección y la creación” (p. 2). Tales memorias asociadas a hechos traumáticos “son heredadas a través de relatos, imágenes y comportamientos de todo tipo de manera tan profunda, que, de hecho, conforman las identidades y pueden llegar a desplazar las propias experiencias de los hijos” (p. 2). Allí se juega el prefijo. Cuando el *pos* antecede a la memoria se indica el desajuste, la no adecuación de estas memorias que se acercan a ese pasado traumático en una evocación de raigambre afectiva. Un desajuste cuando la generación siguiente *cita* a ese pasado, como sugiere Hirsch

Posmemoria nos muestra las capas de esos otros “post” y de sus atrasos, alineándose con la práctica de la cita y la mediación que lo caracteriza, señalando un particular momento en el fin de siglo/cambio de siglo mirando hacia atrás antes que hacia adelante y definiendo el presente en relación al complicado pasado antes que iniciando nuevos paradigmas. Al igual que éstos, refleja una incómoda oscilación entre continuidad y ruptura. Y todavía, la posmemoria no es un movimiento, método, o

idea; yo la veo, más bien, como una estructura de transmisión inter- y trans-generacional del conocimiento y experiencia del trauma (Hirsch en Basso, 2012, p. 2).

Para Hirsch la *posmemoria* no es método ni es idea. Son estructuras de transmisión inter y transgeneracionales. ¿Pero qué se transmite? El conocimiento y la experiencia del trauma. Aunque el punto de partida de la reflexión de Hirsch fue el Holocausto, la *posmemoria* sirvió para pensar prácticas de generaciones de hijos de las dictaduras en el Cono Sur, las llamadas “segundas generaciones”. En relación a este traslado se agruparon las objeciones. Uno de los problemas es aquella traducción automática de ciertas categorías a otras latitudes, en la que puede perderse especificidad histórica y geográfica. En 2016 la investigadora Belén Ciancio enumera de modo preciso los inconvenientes de esa traducción para el caso argentino. No conviene aplicar acríticamente el concepto en otros contextos de producción y reproducción social y cultural, señala, por razones fundamentales. Quienes llevan adelante esos ejercicios de posmemoria no pueden considerarse como segunda generación ya que en muchos casos se trata de personas que siendo muy pequeñas, también fueron secuestradas y desaparecidas, hasta que fueron restituidas a sus familiares, de modo que esa condición del no haber estado no se adecúa al caso. Además, las producciones culturales caracterizadas como *posmemoria*, se hallan “inmersas en un contexto social donde se producen no sólo políticas culturales de la memoria sino procesos

jurídicos, y las producciones de estos realizadores se intersecan y al mismo tiempo se distancian de estas prácticas de la justicia” (p. 514). ¿Esto qué significa? Que esas prácticas

se producen desde un correlato jurídico que también redimensiona el sentido del testimonio y donde la cuestión de la memoria no quedaría sólo incluida en el marco de una política cultural, sino en el marco de una transformación de las formas jurídicas de la verdad, de causas y juicios que (...) siguen en curso (p. 514).

La sucinta presentación de las objeciones al concepto tienen aquí apenas la pretensión de situar la categoría. Antes que hacer equivaler procesos de suyo intraducibles, nos interesa pensar junto a la categoría de *posmemoria*, las prácticas de un colectivo artístico que funcionó en otro contexto de producción y reproducción social, que es el contexto de emergencia y progresiva consolidación del proceso de los juicios de lesa humanidad. ¿Esto qué implica? Fundamentalmente se trata de una legitimidad que en ese momento se hallaba en pleno proceso de construcción, no era de suyo evidente, y tuvo también sus avances y retrocesos.

Proponemos un sentido específico de la noción, recuperado por Natalia Taccetta (2015) en “Arte, afectos y política. O de cómo armar un archivo”. La autora se interesa en las temporalidades anacrónicas que suponen “pararse en la no-coincidencia del tiempo sin pensar en la distancia histórica como un obstáculo epistemológico, sino como una apertura afectiva” (p. 288). Su recuperación se distancia de la idea de *trauma* propia de Hirsch porque la autora no está consi-

derando acontecimientos límites, sino la posibilidad de pensar una “posmemoria no-traumática y considerarla un vector fructífero para prestar atención a los afectos que quedan implicados en la ecuación de lo político” (p. 291). La imagen “se convierte en soporte de esa conexión, y el estilo y el trabajo sobre lo figurativo se consolidan como agencia política” (p. 301). Aparece una sugestiva modulación de la noción de *experiencia*: qué se puede experimentar y cuáles son los modos posibles y los sujetos legítimos de esa experiencia. Ese carácter *otro* atañe a la experiencia en la mediación entre el pasado y el presente. Allí, piensa la autora, las imágenes colaboran porque se hace evidente “la imposibilidad de un acceso no mediado al pasado y la no-transparencia instaurada por el filtro del lenguaje visual” (p. 302).

La *posmemoria*, finalmente, rehabilita la pregunta benjaminiana por la cita secreta entre generaciones, aquel motivo presente en la segunda tesis, ya que hay “un acercamiento al pasado a partir de una presentificación por medio de la fuerza afectiva” (p. 302). Esa particular relación con el pasado, experimentado diferentemente, se pone en escena cuando pensamos la producción de imágenes artísticas en estos términos. Este es el caso de *Aparecer*, que cita a la generación de los setenta que precede a Insurgentes.

2. INSURGENTES. UNA CARTOGRAFÍA ANACRÓNICA

La actividad de los colectivos artísticos en América Latina en general y en Argentina en particular suscita hace tiempo el interés del campo académico. No es fácil trazar la línea entre quienes llevan adelante una práctica artística y quienes piensan acerca de ella, porque muchas veces se trata de las mismas personas. Sucede que Insurgentes es un espacio en que participé desde sus comienzos¹. Insurgentes es un colectivo de arte-política que se constituyó en la ciudad de Córdoba a mediados de 2008 en la Intervención *78-08: A 30 años del mundial* y se diluyó hacia mediados de 2011. Conformado por estudiantes universitarios² de variadas disciplinas –Sociología, Comunicación Social, Filosofía, Teatro, Danza, Cine–, sobresalían las artes visuales. Nace en la casa 1234 que se constituyó hacia 2010 como un espacio autogestivo asambleario que nucleaba diversos colectivos políticos y culturales. Para el momento en que Insurgentes estuvo activo (2008 a 2011), la cartografía se componía de precedentes inmediatos y referentes contemporáneos. En cuanto a los primeros, las

dos referencias ineludibles fueron Urbomaquia³ y Las chicas del chancho y el corpiño⁴. En cuanto a los segundos, y en breve y arbitrario recorte, la cartografía local contaba con las Histériqas las mufas y las otras⁵, Cambalache Colectivo y Bataclana⁶, entre otros. En el ámbito regional, las principales articulaciones se produjeron con La Araña Galponera (Mendoza), el Grupo de Artistas Callejeros⁷ (GAC) e Iconoclasistas⁸ (CABA), Luli⁹ y el Frente Popular Darío Santillán (La Plata), entre otros. Por razones de extensión, no podemos cartografiar aquí a estos colectivos. Diremos sí, se trataba mayoritariamente de colectivos y colectivas anticapitalistas. En sintonía y en plenario fundador a finales de mayo de 2009, Insurgentes definió como objetivo a largo plazo: “desvelar y desnaturalizar las relaciones sociales capitalistas”.

Dentro de las numerosas actividades, propuso intervenciones en la calle como espacio político de lucha de sentidos, ofreció recursos comunicacionales (gráficos, audiovisuales) y producciones documentales. Además de intervenciones autónomas en el espacio público, Insurgentes coordinó con otros colectivos artísticos y organizaciones sociales y políticas numerosas actividades. Se cuentan la ya mencionada *78-08*,

1 Habida cuenta de mi lugar en el colectivo, hay unas condiciones singulares al abordar esta práctica, por lo acotado de toda mirada que, como señalaba Ludmer (2000) en su clásico texto sobre Borges, siempre revela algunos aspectos y oculta otros. Siempre hay, en definitiva, un resto que se nos oculta.

2 Insurgentes tuvo una composición cambiante y errática, estabilizada después de *Aparecer*. Pueden reconocerse entre los integrantes de mayor permanencia y participación dentro del colectivo a Nati, Juli, Nacho, Lula, Duende, Mechi, Kolo, Sebita, Suyi, Alfre, Quimo, Luz, Carlita, Gasti, Flor, entre otros.

3 <http://urbomaquia.blogspot.com/>

4 Una vinculación productiva que excede las pretensiones de trabajo implicaría mirar los modos en que Insurgentes cita no solo a la generación de los setenta, sino a sus precedentes inmediatos, especialmente a Urbomaquia.

5 <http://histeriqasmufasyotras.blogspot.com/>

6 <http://bataclanaespaciocultural.blogspot.com/>

7 <http://grupodeartecallejero.blogspot.com/>

8 <https://iconoclasistas.net/>

9 <https://lulitieneblog.wordpress.com/>

No te consumas (campana de descolonización mental), *Aparecer, Qué nos muestra la TV, Peligro, zona de detención*¹⁰, *San Vicente Recicla, Orgullo y Diversidad, Sacate el hambre, alimentá la historia* y un Encuentro de Arte Política interprovincial titulado *La calle es nuestra*¹¹. A Insurgentes le preocupaba la historia. Sus intervenciones buscaban frecuentemente repensar ciertos eventos históricos en ocasión de sus aniversarios. Había una deliberada conciencia de sus precedentes y en tal sentido, una intención de continuar ese linaje. Varias de las artistas de Urbomaquia daban charlas en la Casa 1234, y participaron del Encuentro de Arte Política en septiembre de 2010. Subsidiariamente, hubo una marcada preocupación por el archivo. Guardar materiales, registrar lo sucedido, replicarlo en varias computadoras. Una conciencia de lo efímero, un guiño hacia el futuro próximo. Pero esta no es la historia de Insurgentes. La historia que mostraba las cosas como propiamente han sido, aquella vieja preocupación de Ranke, fue el más potente narcótico del siglo, decía Benjamin (2005). Ofrecemos estos párrafos para situar la intervención como ejercicio de posmemoria.

3. APARECER, UN EJERCICIO DE POSMEMORIA

Aparecer, o del combate por la existencia ocurre en Córdoba en el año 2009, en el 33 aniversario de la última dictadura cívico-militar. Surge de un arduo proceso de debate y experimentación. La palabra que titula la intervención intentó trocar el significante *desaparecer*, tan costoso para la historia política argentina de las últimas décadas¹². La política estatal de la última dictadura consistió en una reforma de la estructura económica y de la distribución de la riqueza, puesta en marcha mediante el crimen: 30.400 personas desaparecidas, crímenes de lesa humanidad en los que a partir de 2007 se avanza en el enjuiciamiento de sus responsables.

El diagnóstico implicó cuestionar los modos de visibilidad que parecían suturar la existencia pública a la aparición mediática. Pensamos también en el rol durante la dictadura de buena parte de los medios de comunicación ahora y entonces hegemónicos, recordando su carácter cómplice,

10 *Peligro, zona de detención* es un trabajo de señalética urbana de zonas de detenciones policiales muchas veces arbitrarias, que cita la señalética que indica dónde se detienen los colectivos interurbanos. Es un intento de mapeo que en línea con Iconoclasistas (2013), quiso recuperar la lógica de señalización de la ciudad indicando nuevos espacios de control y espacios de encuentro y resistencia.

11 <http://arteinsurgente.blogspot.com/2010/10/documento-del-encuentro-la-calle-es.html>

12 En las intervenciones artísticas motivadas por este período histórico, se reconocen dos prácticas emblemáticas: el *siluetazo* y los *escraches*. El *siluetazo* funciona como duelo público, duelo para el que no hay cuerpos que duelar. Durante los ochenta y noventa algunos colectivos junto a Madres y Abuelas de Plaza de Mayo e H.I.J.O.S. trazan las siluetas: formas vacías de un cuerpo sobre papel, pegadas luego en las paredes de las principales ciudades de Argentina. Con ello se señala, dice Ana Longoni, la presencia de una ausencia, se materializan esos cuerpos que no están (Longoni y Bruzzone, 2008). En cuanto a la práctica del *escrache*, se destaca el Grupo de Artistas Callejeros (GAC) que trabajó en la década de los noventa y dos mil junto a H.I.J.O.S. en una nueva señalética urbana, indicando los lugares donde vivían los genocidas entonces impunes. Ante la ausencia de una política de estado que juzgara los crímenes del terrorismo el lema fue: "Si no hay justicia hay escrache".

encubridor. Y consideramos ciertas continuidades en las lógicas de los medios, particularmente de la provincia de Córdoba, en lo que toca a una política del olvido. El objetivo fue rehabilitar la discusión política en la semana del 24 de marzo; habilitar distintas percepciones frente a las posibles lecturas políticas del *pasado* y el *presente*. Fue un propósito del colectivo problematizar ciertas temporalidades, clasificaciones que deciden cuáles acontecimientos nos serán contemporáneos y cuáles pasarán a formar parte del pasado: poner a jugar la historia en un escenario complejo como la ciudad, mostrando posibles continuidades de ciertos procesos *proprios* del terrorismo de estado y su cultura, pero no por ello ausentes de nuestra época. Decía Insurgentes (2009), en el documento de la intervención:

Aparecer desde una actitud transformadora, apropiándonos de los espacios propios, construyendo nuestros espacios colectivos. Proponer un arte de adentro hacia fuera, de afuera hacia dentro, que no evada al participante, que lo enfrente con su total apetencia de ser. Re-aparecer al desaparecido, en el estar-siendo

¿Por qué habría que apropiarse de un espacio propio? ¿Qué lo ha vuelto ajeno? Aparece, aunque elusiva, cierta percepción de la pérdida de la calle como un espacio colectivo que hay que recuperar o disputar. La intervención se estructuró en cuatro fases que comenzaron deliberadamente en la periferia de la ciudad y terminaron en el centro:

Día 1. 21 de marzo: Trasladamos la prensa de grabado al Centro Cultural Villa Rivera Indarte, barrio alejado de la ciudad. Allí funcionaba un

taller para niños del que participaba una integrante. La actividad consistió en la reproducción de xilografías de alambres de púa y la intervención de las copias a cargo de niños del taller.



Imagen 1¹³: Insurgentes (2009). *Aparecer, o el combate por la existencia*. Córdoba, Argentina.

13 Las imágenes fueron extraídas del archivo fotográfico disponible en el blog de Insurgentes y de un archivo personal.



Imágenes 2 y 3: Insurgentes (2009). *Aparecer, o el combate por la existencia*. Córdoba, Argentina. Día 1.

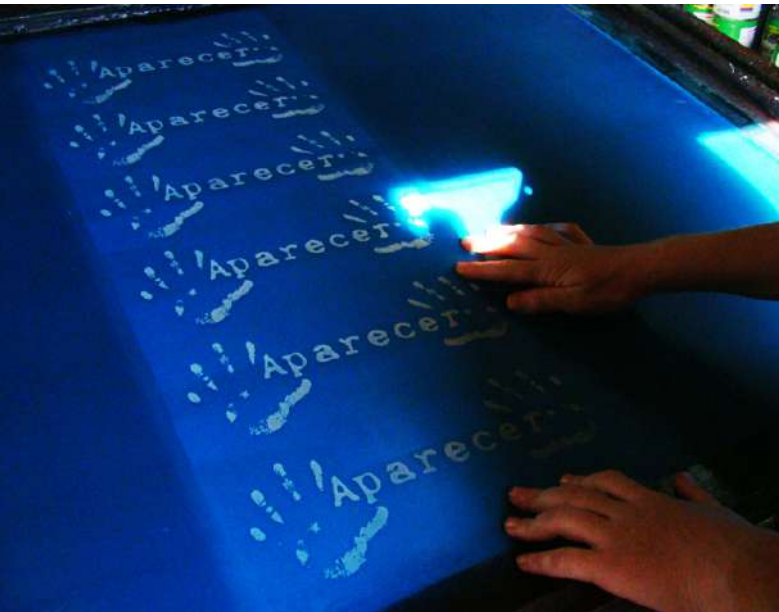
Día 2. 23 de marzo: En la concurrida intersección de las Avenidas Colón y General Paz. Trasludamos la prensa de grabado, se hicieron copias de la matriz de alambre de púa (xilografía) junto a quienes transitaban a esa hora y se interesaron. Luego se hizo un cordón humano con las copias cuando el semáforo cortaba, poniendo al centro una bandera con las palabras de cierre de la Carta a la Junta Militar del escritor Rodolfo Walsh (1977): “Las causas que mueven la resistencia no están desaparecidas”.¹⁴

Día 3. Marcha del 24 de marzo: Previo a la marcha, se realizaron en serigrafía a un color sobre cartón, carteles con la inscripción *Aparecer* para que fueran intervenidos por la gente convocada. Los carteles decían atrás: “HACÉ SENTIR TU VOZ, PENSAMIENTOS, NOMBRES, PALABRAS ...PORQUE LAS CAUSAS NO ESTÁN DESAPARECIDAS SINO AGRAVADAS, ALGO NUEVO, INESPERADO, REVOLUCIONARIO, PUEDE EXPERIMENTARSE. ACERCATE A ESCRIBIR A LA MESA INSURGENTE”. La mesa Insurgente estaba en uno de los costados de la concentración en la plaza San Martín, lugar del acto de cierre. Quienes participaron registraron los modos en que entendían era posible aparecer: el registro de esos carteles es invaluable, allí pueden reco-

14 Walsh, dirigente de Montoneros, ya clandestino, escribe el 24 de marzo de 1977: “aún si mataran al último guerrillero, [la lucha] no haría más que empezar bajo nuevas formas, porque las causas que hace más de veinte años mueven la resistencia del pueblo argentino no estarán desaparecidas sino agravadas por el recuerdo del estrago causado y la revelación de las atrocidades cometidas” (p. 437). Fue asesinado por un grupo de tareas de la Esma el 25 de marzo, un día después de la fecha que lleva la Carta. No fue la única carta que escribió. *Carta a Vicki* y *Carta a mis amigos*, las escribe en ocasión de la muerte de su hija Victoria Walsh, también dirigente de Montoneros. Para profundizar las complejidades estéticas y políticas del epistolario, remitirse al valioso texto de María Moreno (2018) *Oración, Carta a Vicki y otras elegías políticas*.



Imágenes 4 y 5: Insurgentes (2009). *Aparecer, o el combate por la existencia*. Córdoba, Argentina. Día 2.



Imágenes 6 y 7: *Insurgentes* (2009). *Aparecer, o el combate por la existencia*. Córdoba, Argentina.

gerse frases como “Que los cuerpos que faltan aparezcan en los nuestros”, “Que la sangre derramada no sea en vano... Hasta el socialismo siempre!”.

Día 4: 27 de marzo: Instalación en el CePIA (Centro de Investigación y Producción en Artes, FA, UNC). Instalación multimedia, proyección de imágenes y objetos –televisores con cabezas de yeso en su interior–, y lectura de cuentos infantiles censurados durante la dictadura (*Un elefante ocupa mucho espacio*, de Elsa Bornemann y *La planta de Bartolo*, de Laura Devetach). El ingreso a la sala de exposiciones¹⁵ estaba franqueado por un lienzo en el que se proyectaban las imágenes de la marcha previa. Dentro, la sala estaba cubierta con copias de xilografía de alam-

bres de púa. Dispusimos en la sala varios tarros con ferrite para quienes se animaran a intervenir las copias. Comenzaron los niños. Cuando se llenó de gente y ya no hubo espacio, rompimos las copias de alambres de púa que cubrían la puerta de salida y habilitamos el último espacio de la muestra: la plaza y la calle. Allí, alrededor de un árbol histórico del que colgaban los carteles de *Aparecer* intervenidos el día de la marcha, estaba el mate cocido y el pan, un *vernissage* popular, y máquinas de escribir como una invitación.

Insurgentes, constituido por una generación nacida después de la recuperación democrática, propone una intervención en el espacio público a 33 años del golpe de estado, golpe que no vivieron directamente sino a través del relato de sus predecesores y de su entorno más o menos institucionalizado. ¿Cómo se relaciona *Aparecer* con aquello que ha sido?, ¿cuáles son los modos en que cita al pasado reciente?, ¿qué mediaciones afectivas colaboran en este acerca-

¹⁵ La invitación a participar de un espacio institucional generó discusiones que *Insurgentes* no resolvió, sino que puso de manifiesto en el uso del espacio. Al ingreso lo enmarcaban cintas adhesivas de colores (adentro y afuera), y después de la puerta de salida continuaba la instalación, para que no resultara tan claro dónde empezaba y terminaba espacialmente la intervención.

miento?, ¿cómo se produce conocimiento en ese espacio?, ¿cómo funciona la calle, ese espacio arrebatado y vuelto a apropiar, en ese encuentro? La característica que pone a *Aparecer* junto a la categoría de *posmemoria* es un desajuste temporal cifrado en el prefijo post, y ese desajuste admite variadas modulaciones.

a) Una pregunta común por aquello que puede ser considerado actual, contemporáneo, y aquello que puede o debe dejarse atrás. El Día 2, en el cruce de Colón y General Paz, se despliega la bandera “Las causas que mueven la resistencia no están desaparecidas”, como respuesta, como cumplimiento de esa premonición en la carta que Walsh lanza al futuro. Sabe, para cuando esa carta sea leída –aunque el número de personas desaparecidas aumente a cifras impensables para él– que las causas que entonces movieron la resistencia –es decir, la explotación capitalista reforzada por la violencia estatal– no estarán desaparecidas sino agravadas. Resuena

aquella incómoda oscilación entre continuidad y ruptura que señalaba Hirsch, y que funciona aquí a modo de alerta. Estarán agravadas, además, nada menos que por el recuerdo.

b) Una segunda modulación del desajuste es la relación con el pasado. La posmemoria insiste, la distancia histórica no es obstáculo epistemológico sino apertura. Hay una dimensión afectiva, un modo de *tocar* el pasado (Dinshaw, 2015), donde median imágenes, capas y texturas emocionales, la propia imaginación. Cuando Taccetta piensa la dimensión afectiva refiere a ciertas continuidades y ciertos anacronismos. En el día 4, al inicio de la instalación del CEPIA, una de las Insurgentes, Nati, lee los cuentos infantiles censurados. ¿Qué hacen esos cuentos escritos en los setenta en una sala de exposiciones en 2009? Son leídos, son escuchados, y son actualizados, sin que podamos prever sus efectos.

c) Una tercera modulación del desajuste, del vínculo con el pasado ya siempre abierto,



Imágenes 8 y 9: Insurgentes (2009). *Aparecer, o el combate por la existencia*. Córdoba, Argentina. Día 4.

desclasificado, es la *cita*. Decía Benjamin (1989) en su segunda tesis “Sobre el concepto de historia” [1940] que “existe una cita secreta entre las generaciones que fueron y la nuestra” (p.178). Nunca se trata de una cita textual, y *Aparecer* es una cita entre generaciones que asume las vecindades y los desplazamientos con la generación que la precede. Allí resuenan dos elementos. Uno es el subtítulo de la intervención que indica la existencia como un combate. Evoca la materialidad de una lucha que fue efectivamente por la existencia, pero que no se sutura a ella. Para ese momento, Insurgentes está informado por el *Manual de guerrilla de la comunicación* (Grupo autónomo a.f.r.i.k.a., Blisset y Brünzels, 2006) y entiende que ese combate por la existencia también opera en la dimensión de los significantes; lucha que puede pensarse a la manera de una guerra de guerrillas, ya siempre en territorio enemigo. Una existencia atada, entonces, a la existencia mediática¹⁶, con estructuras de propiedad concentradas sintomáticamente en las mismas manos que durante el Terrorismo de Estado¹⁷. La otra cita ocurre el Día 4, cuando se dispone el ferrite para que los participantes intervengan las copias de grabado en la sala del CePIA. El ferrite es un pigmento empleado para colorear pisos o pintura a la cal, utilizado en Argentina

16 En 2009 aún no es masivo el uso de *smarthpones* y del entorno de redes para las actividades cotidianas, por eso la reflexión apunta a los medios de comunicación en sentido más clásico.

17 Si bien el armado de conglomerados y fusiones mediáticas es complejo, se destaca el Grupo Clarín que engrandece y multiplica su capital a partir de la apropiación de Papel Prensa S. A., causa llevada a juicio en el año 2010 y de la que sus imputados fueron sobreseídos en 2017. Para un diagnóstico del mapa de medios, Cf. <https://argentina.mom-rsf.org/es/>.

por letristas para la cartelería callejera, especialmente para la propaganda política, y por ello está asociado a la estética de la cartelería callejera de las décadas de los sesenta y setenta.

d) Una cuarta modulación del desajuste es la pregunta por la idea de *generación*. El sujeto de esas prácticas de memoria no se sutura al vínculo filial; por ello, un argumento central que vuelve posibles los juicios, la figura de la lesa humanidad, hace que el territorio de la memoria no dependa exclusivamente de una cuestión sanguínea. Cuando los juicios se llevan adelante porque es la humanidad la que se ve lesionada, la propia herencia cultural contiene aunque excede la vinculación filial. Cabe remarcar que para el momento en que Insurgentes realiza la intervención, la legitimidad de los juicios contra los delitos de lesa humanidad no estaba consolidada sino en construcción¹⁸. Lo que hace la noción de *posmemoria junto a Aparecer* es, en este sentido, expandir la pregunta acerca de quiénes son los sujetos en esas prácticas de memoria.

Recorrimos a lo largo del trabajo la intervención *Aparecer* del colectivo Insurgentes, *junto a* la categoría de *posmemoria*. El recorrido depende de un elemento común, y es el desajuste temporal que implican tanto la intervención como la categoría. El desajuste admite variadas

18 Supimos luego, esa legitimidad no iría necesariamente hacia mejor, tendría sus retrocesos. Lo advertía el cineasta argentino Germán Scelso (2015) -parte de la generación de hijos-: “[no] parece haberse producido un consenso que asegure la continuidad de los juicios en el caso de que hubiese un cambio de contexto político” (p. 63). Lo constatamos en el intento de aplicar a los genocidas el beneficio del 2x1, que motivó aquella multitudinaria marcha del 10 de mayo de 2017 en Argentina.

modulaciones, aquí presentamos cuatro: la pregunta por lo actual, la relación afectiva con el pasado, la cita, y la pregunta por el sujeto. Ha sido, como indicamos en la introducción, un ejercicio exploratorio de esa vinculación que admite otras derivas. Intentamos reponer una pregunta política antes que historiográfica, y entendemos que la noción de *posmemoria* lo habilita. Resuena en la propuesta de Hirsch aquella vieja preocupación de Benjamin (2005), atento a “salvar los fenómenos de una tradición que pretende hacerlo honrándolos como herencia (p. 475). La posmemoria, cree Hirsch, mira hacia atrás antes que hacia adelante. Como el ángel de la historia, aquella imagen que ofreció Benjamin en su novena tesis. Sabemos, esa mirada no admite vocación nostálgica. En los terrenos que nos ocupan, una política de los muertos y las muertas es también una política del presente.



Imagen 10: Insurgentes (2009). *Aparecer, o el combate por la existencia*. Córdoba, Argentina. Día 4.

Cómo citar este artículo:

Dahbar, M. V. (2021). Un ejercicio de posmemoria. Acerca de *Aparecer*, del Colectivo Insurgentes. *Artilugio Revista*, (7). Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ART/article/view/34561>

Referencias

- Basso, M. F. (2012). *Memoria/Postmemoria en las producciones visuales de los artistas argenmex* [ponencia]. V Seminario Internacional Políticas de la Memoria: Arte y memoria. Miradas sobre el pasado reciente. Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti / Espacio para la Memoria y la Promoción de los Derechos Humanos (Ex ESMA). Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. Recuperado el 2021, 26 de junio de http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2012/10/6_seminario/mesa_14/basso_mesa_14.pdf.
- Benjamin, W. (1989). Tesis de Filosofía de la Historia. En W. Benjamin, *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia* (pp. 175-192). Buenos Aires: Taurus.
- Benjamin, W. (2005). *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal.
- Ciancio, B. (2016). ¿Cómo (no) hacer cosas con imágenes? *Sobre el concepto de posmemoria*. *Constelaciones. Revista De Teoría Crítica*, 7(7), pp. 503-515. Recuperado el 2021, 26 de junio de <http://constelaciones-rtc.net/article/view/1128>.
- Dinshaw, C. (2015). Tocando el pasado. En C. Macón y M. Solana (Eds.), *Pretérito Indefinido. Afectos y emociones en las aproximaciones al pasado*. (pp. 187-203). Buenos Aires: Recursos Editoriales.
- Espinoza, C. (2019). *La revisión del pasado nos permite un futuro más justo* [entrevista a M. Hirsch]. *Público*. Recuperado el 2021, 26 de junio de <https://www.publico.es/culturas/generacion-posmemoria-marianne-hirsch-revision-pasado-permite-futuro-justo.html>.
- Grupo autónomo a.f.r.i.k.a., Blisset, L. y Brünzels, S. (2006). *Manual de guerrilla de la comunicación*. Barcelona: Virus Editorial. Recuperado el 2021, 26 de junio de https://www.viruseditorial.net/paginas/pdf.php?pdf=luther_blisset_manual_guerrilla_comunicacion_baja.pdf
- Iconoclastas (2013). *Manual de mapeo colectivo. Recursos cartográficos críticos para procesos territoriales de creación colaborativa*. Buenos Aires: Tinta Limón. Recuperado el 2021, 26 de junio de <https://tintalimon.com.ar/libro/manual-de-mapeo-colectivo/>

- Insurgentes (2009). *Aparecer, o del combate por la existencia* [documento de la intervención]. Arte insurgente [blog]. Recuperado el 2021, 26 de junio de <http://arteinsurgente.blogspot.com/search/label/07%20Aparecer>.
- Insurgentes (2009). Archivo fotográfico. Recuperado el 2021, 26 de junio de <http://cbainsurgente.blogspot.com/>.
- Longoni, A. y Bruzzone, G. (Comps.) (2008). *El siluetazo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Ludmer, J. (2000). ¿Cómo salir de Borges? En W. Rowe, C. Canaparo y L. Annick (Eds.). *Jorge Luis Borges. Intervenciones sobre pensamiento y literatura*, (pp. 289'300). Buenos Aires: Paidós.
- Moreno, M. (2018). *Oración. Carta a Vicki y otras elegías políticas*. Buenos Aires: Literatura Random House.
- Scelso, G. (2015). Pasado de moda. Apuntes sobre tiempo, memoria y política. En L. Arese y F. Svetko (Eds. y Comp.), *Cine, política, y derechos humanos: segunda compilación*. Córdoba: UNC.
- Sedgwick, E. K. (2018). *Tocar la fibra. Afecto, pedagogía, performatividad*. Madrid: Alpuerto.
- Taccetta, N. (2015). Arte, afectos y política. O de cómo armar un archivo. En C. Macón y M. Solana (Eds.) *Pretérito indefinido. Afectos y emociones en las aproximaciones al pasado*. Buenos Aires: Título.
- Walsh, R. (2008). Carta abierta de Rodolfo Walsh a la Junta Militar. En R. Walsh, *El violento oficio de escribir. Obra periodística (1953-1977). Edición corregida y aumentada*. Buenos Aires: Ediciones De La Flor.

Biografía

María Victoria Dahbar (kolo)

AUTORA

Es Doctora en Ciencias Sociales por la UBA, Magister en Comunicación y Cultura Contemporánea por el CEA, y Licenciada en Comunicación Social por la UNC. Vive en Córdoba y trabaja en el Instituto de Humanidades (IDH-CONICET), FFYH, con Beca Posdoctoral, y es docente en la FCC y en diversos posgrados. Entre la filosofía política contemporánea, los estudios feministas y de género y los estudios culturales, piensa el vínculo entre temporalidad, violencia normativa y corporalidad, particularmente la potencia de corporalidades y emociones anacrónicas.



Foto: Sasha Hilas

María Victoria Dahbar

CONTACTO:

victoriadahbar@unc.edu.ar

Sembrar a la deriva. La revolución de la mala hierba en Los Asperones de Málaga (España)

Sowing Adrift. The Weed Revolution at Los Asperones in Malaga (Spain)



Eugenio Rivas Herencia

Universidad de Málaga

Málaga, España

eugeniorivas@uma.es

<https://orcid.org/0000-0003-1771-4467>



María Rivas Herencia

Servicio de Vivienda Protegida, Junta de Andalucía

Sevilla, España

mariarivasherencia@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-6108-4223>

Recibido: 01/03/2021 - Aceptado con modificaciones: 07/06/2021



ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s2408462x/go5ru9ez1>

Resumen

La condición nómada ha determinado la configuración de las sociedades humanas durante su larga evolución. Diversas corrientes humanísticas, socioculturales y políticas han estudiado las posibilidades simbólicas y estéticas de este deambular, pero ninguna en tanta profundidad como la deriva situacionista. A partir de Debord se incrementa el interés por la pérdida como estrategia poética. Así, el arte del errar se convierte en un modo de habitar poético capaz de dotar de significado al territorio recorrido y generar

Palabras claves

Caminar, Mapa urbano, Arquitectura del paisaje, Jardín público, Participación ciudadana

Artilugio, número 7, 2021 / Sección Dossier / ISSN 2408-462X (electrónico)

<https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ART>

Centro de Producción e Investigación en Artes, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba. Argentina.



cambios relevantes en el ecosistema entrópico de la ciudad y de sus núcleos olvidados o desgastados, como el caso de Los Asperones en Málaga, España. Entre los modos inapropiados de este habitar metafórico, promovido por el arte en movimiento y la arquitectura de a pie, analizamos el concepto de *jardín de emergencia* o de *guerrilla* y otros proyectos urbanos o artísticos que apuestan por un crecimiento desbordado como el de la mala hierba, que sabe crecer entre los márgenes olvidados y desafiar los órdenes establecidos para cambiar la estructura de nuestra realidad social y proponer alternativas a nuestras maneras de hacer mundos.

Abstract

The nomadic condition has determined the configuration of human societies during their long evolution. Various humanistic, socio-cultural and political trends have studied the symbolic and aesthetic possibilities of this wandering, but none in such depth as the Situationist drift. From Debord onwards, interest in loss has increased as a poetic strategy to give meaning to the territory covered within the urban environment. Thus, the art of wandering becomes a poetic way of inhabiting, capable of endowing the travelled territory with meaning generating relevant changes in the entropic ecosystem of the city and its forgotten or worn-out areas, as is the case of Los Asperones in Málaga, Spain. Among the inappropriate ways of this metaphorical inhabiting, promoted by an art in movement and the on foot architecture, we analyse the concept of the emergency or guerrilla garden and other urban and artistic projects that are committed to an overflowing growth like that of the weed, which knows how to grow among the forgotten margins and defy the established orders to change the structure of our social reality and propose alternatives to our ways of making worlds.

Key words

Walking, City maps, Landscape architecture, Public gardens, Citizen participation.

INTRODUCCIÓN

El presente estudio analiza la condición nómada del ser humano en su misión de poblar la tierra y el carácter simbólico de su caminar como modo de habitar que dota de significado al territorio recorrido. En este sentido, la deriva situacionista, encabezada por Debord, se sitúa como el ejemplo más determinante de un error poético que confía en su capacidad de generar un cambio en la realidad que se recorre. Asimismo, diversas teorías urbanísticas contextualizan el trabajo en la búsqueda de una ciudad equilibrada y justa, basada en un ecosistema dinámico y entrópico, donde el jardín se convierte en una herramienta colectiva de transformación social capaz de atender las necesidades de núcleos olvidados o desgastados que precisan una dinamización de su comunidad con urgencia. En concreto, y como ejemplo de la difícil situación en la que se encuentran innumerables comunidades humanas, se expone el proyecto desarrollado por los autores en el barrio malagueño, Los Asperones. Este conjunto habitacional fue creado en la periferia de Málaga (España) hace más de treinta años como solución temporal para alojar a un centenar de familias de etnia gitana expulsadas de asentamientos chabolistas¹. En el proyecto *A 15 Minutos de Los Asperones* Eugenio y María Rivas emplean el caminar como gesto primitivo para definir el territorio y devolver este barrio ol-

vidado a los mapas mentales de su propia ciudad. Mediante estrategias de arquitectura de a pie, se propone afrontar la realidad a través de una proporción humana, favoreciendo el concepto de la mala hierba, animando procesos artísticos que nacen de los márgenes olvidados para desafiar los órdenes hegemónicos, haciendo crujir la estructura de valores impuesta a la realidad social, económica y política, proponiendo al fin, nuevas formas de estar en el mundo.

EL ARTE DE ERRAR

En la lengua española existen diferentes acepciones del término *errar*, del latín *errāre*. La primera es equivocarse, no acertar; la segunda, irremediablemente conectada a la anterior, implica el movimiento, ir de un lugar a otro, vagar sin fin, sin motivo ni destino determinados. Otro empleo de este término se refiere al pensamiento: dejar volar la imaginación, faltar a la atención, divagar. El que erra suele perderse hasta quedarse *en babia*, ese lugar indeterminado que nos devuelve al estado Babel, donde en los primeros tiempos del hombre se irguió la torre de la confusión. En el episodio de Babel se impone la errancia al ser humano por segunda o tercera vez en la historia bíblica. Previamente Caín es castigado a deambular: un agricultor condenado a moverse, al nomadismo. Pero, ya antes, sus padres habían comenzado este andar abandonado con la expulsión del paraíso. En tanto que errar implica la falta de certeza, el ser humano es un

¹ Tal y cómo define la Real Academia Española (RAE), una *chabola* es una vivienda de escasas proporciones y pobre construcción, que suele edificarse en zonas suburbanas.



Imagen 1: Rivas, E. y Rivas, M. (2020). *A 15 Minutos de Los Asperones*. Málaga, España. Fotograma del proyecto audiovisual.

ser errante, condenado como el Sísifo de Camus (2006) a moverse en el mundo sin sentido, tal y como se ven obligados a vivir los habitantes de Los Asperones.

Ante la dicotomía entre el ser nómada y el sedentario, el errar deviene una forma poética de habitar, una práctica estética. Si Caín es un alma sedentaria, personificación de la agricultura, del *homo faber*; Abel es la personificación del pastoreo, del nomadismo, el *homo ludens* “que juega y que construye un sistema efímero de relaciones entre la naturaleza y la vida” puesto que “disponía de mucho más tiempo para dedicarse a la especulación intelectual, a la exploración de la tierra, a la aventura, es decir, al juego: un tiempo no utilitario por excelencia” (Careri, 2013, p. 24). Andar puede entenderse, entonces, como una práctica creadora o constructora, agente de

transformación social, herramienta de acción y manifestación.

El errar, propio de los pueblos primitivos, adquiere en la actualidad un carácter estético y significativo, en cuanto que, mediante la pérdida, es posible intervenir en el espacio urbano y realizar una transformación simbólica del ámbito recorrido. El mapa psicogeográfico, promovido por los situacionistas (Debord, 1999), se convierte en un instrumento fenomenológico de conocimiento y de interpretación del mundo. Mediante este ejercicio marginal se crean “unas redes ramificadas e ignoradas por la mayoría, unos lugares desapercibidos puesto que son siempre móviles, y que forman [...] una especie de océano en el que las manzanas de viviendas serían como archipiélagos” (Careri, 2013, pp. 11-16), espacios de estar flotantes en medio de un inmenso océano, el espacio indeterminado del andar. Al

extraviarse, el sujeto errante modifica la trayectoria señalada; su percepción de los límites se ve desafiada y ampliada de manera imprevista en una experiencia de crecimiento y aprendizaje. Perderse resulta, entonces, la estrategia más lógica para saludar a lo desconocido. Ya Deleuze (2006), en *Diferencia y repetición*, se preguntaba: ¿Cómo hacer para escribir si no es sobre lo que no se sabe, o lo que se sabe mal? Solo en esa frontera entre el saber y la ignorancia puede ampliarse el territorio del conocimiento. Igualmente, al emplear el conocimiento como un apoyo o sustento, no se debe olvidar que toda verdad funciona como un *muro*, que a la vez que ampara, coarta. Estos muros son construidos como protección y sustento de los territorios de entendimiento que conforman el mundo (Mailard, 2009), pero también separan a los unos de los otros e impiden mantener ciertos lazos.

La metodología empleada para la investigación combina el estudio teórico de diferentes tendencias artísticas originadas por la voluntad de caminar, propuestas urbanísticas que defienden otros modelos de ciudad –como *La ciudad del cuarto de hora* (Moreno, 2020) o *La ciudad viva* (Jane Jacobs, 2011), que atienden a la diversidad de los sujetos que la componen– y la experiencia en el territorio mencionado de Los Asperones. Todo ello con el propósito de lanzar líneas de actuación centradas en el cuidado y la cohesión de la comunidad para empoderar a la población y generar el cambio.

VIVIR A LA DERIVA. EL ARTE DE PERDERSE EN LO CONOCIDO

Existe un sujeto paseante, heredero de Baudelaire y de Edgar Allan Poe, tan inmerso en el devenir de lo humano, que en el azar es capaz de “perderse incluso en los lugares que conoce” (San Martín, 2007, p. 55). Una capacidad de extrañamiento ante lo familiar, que traducida al régimen de lo urbano, solo podrá ejecutarse mediante la desobediencia, con el fin de replantear la relación del ciudadano con el espacio público hasta lograr su reapropiación como espacio propio. En su *Teoría de la deriva* Guy Debord (1999) invitaba a los situacionistas a deambular sin objetivo, entregándose al azar, como buenos hijos del dadaísmo, hasta perderse por la ciudad. Pero en su derivar, no existe un ánimo de “delimitar con precisión continentes duraderos, sino de transformar la arquitectura y el urbanismo” (p. 3). Catherine Lampert (1919) defendía que “el artista debía actuar como un *dériveur* cuyas intenciones subrepticias en su propio hábitat (la ciudad) debían ser tanto casuales como menores provocando, por acumulación, una revolución” (Lampert en Alÿs, 2003, p. 14). En la línea heredera de los situacionistas y que han mantenido viva artistas como Francis Alÿs, se desarrolla el planteamiento del proyecto *A 15 Minutos de Los Asperones*, en el que se asume el caminar como una estrategia de apropiación de lo urbano y de cartografía crítica. Esta propuesta se encuadra dentro de una tipología de proyectos utópicos que

reivindican nuestro derecho a perder el tiempo para desprenderlo de su valor de cambio y huir de la impuesta productividad. Perderse para hacer frente y, en la mejor de las utopías, escapar de las imposiciones de este sistema-mundo y de las desigualdades que genera (Filigrana, 2020): hay que desnaturalizar al monstruo capitalista y erradicar la idea de que es la única opción posible. En la sociedad del espectáculo escrutada por Debord (1999) no hay tiempo para la libertad de acción. Por el contrario, la inactividad o el no-trabajo se mantienen ligados a la sumisión, la alienación y la productividad (Debord, 2008). En tal contexto resulta necesario llevar a cabo una revolución lúdica basada en el derecho a la pereza, como a la que nos arengaba Black (2013) en su alegato en contra del trabajo. Una revolución de la conciencia donde desaparezcan los gobiernos, donde sean los individuos concienciados quienes decidan su propio rumbo y el de las sociedades en las que habitan (Thoreau, 2015). Se asume así la responsabilidad de reclamar el derecho a vivir el presente sin la presión de la velocidad que implican el pasado y el futuro: estar en el mundo con una lentitud que solo puede asumirse desde la equivalencia entre viaje y viajero. Bajo la perspectiva de Camnitzer (2020), es preciso asumir el derecho y la obligación de crear los propios mapas, jugar en un proceso inagotable de formulación y resolución de problemas, donde sea posible combinar lo incombinable y armar los propios órdenes.

HABITAR EN EQUILIBRIO. LA CIUDAD DINÁMICA COMO ECOSISTEMA DE DIGNIDAD

El ser humano siente la necesidad de definirse respecto a su mundo delimitándolo según medidas que él mismo ha inventado, marcándolo y convirtiéndolo en su posesión. Gracias a la resistencia que la Tierra ofrece, nace un habitar poético, la danza de resistencia y aceptación, de sometimiento y supervivencia entre naturaleza y ser humano. Los horizontes marcados condicionarán los movimientos, las costumbres y el pensamiento: las medidas del habitar. En este sentido, el arquitecto y urbanista Moreno (2020) defiende la teoría de *La ciudad del cuarto de hora*, donde apuesta por la adaptación de las grandes urbes a la escala humana y el consecuente aumento de la calidad de vida de sus habitantes. Para Moreno “La idea consiste en diseñar [...] o rediseñar las ciudades para que en como máximo quince minutos, sea a pie o en bicicleta, las personas puedan disfrutar la esencia de lo que constituye la vida urbana” (2020, 6 min. 24 seg.) y acceder a las necesidades básicas: trabajo, alojamiento, alimentación, salud, educación, cultura y ocio. De la misma manera, en *A 15 Minutos de Los Asperones* se trazan seis recorridos con punto de origen en el barrio y un radio de quince minutos. Cada itinerario señala hacia una de las seis necesidades básicas defendidas en la teoría de Moreno. Los mencionados itinerarios configuran el denominador común de

los dos niveles de trabajo en los que se despliega el proyecto. La primera línea supone un ejercicio de escucha al espacio y el entendimiento de sus problemáticas y recoge el testimonio a modo de entrevista de diferentes vecinos y especialistas en materias de educación, arte, arquitectura y urbanismo. Por otro lado, la segunda línea del proyecto se fundamenta en la capacidad para trazar nuevas líneas de fuga y crear mitos que permeen en la estructura colectiva de valores. En este sentido, se lleva a cabo una *video-performance*: una acción poética consistente en el desplazamiento de un mirador nómada que a su paso describe los diferentes recorridos en el territorio.

De acuerdo con Moreno, el giro debe comenzar por una reflexión sobre los recursos espaciales y su empleo; los servicios disponibles en el barrio y las necesidades sin cubrir; así como las

distancias hasta los mencionados servicios esenciales. La ciudad del cuarto de hora se resuelve en torno a cuatro principios rectores clave: la ecología, la proximidad, la solidaridad y la participación. Una teoría en plena sintonía con los conceptos planteados a principios de los años sesenta por la activista Jane Jacobs (2011) en su texto *Muerte y vida en las grandes ciudades*.

Jacobs sostiene una visión de espacio urbano como organismo vivo. Bajo el término *La ciudad viva* mantiene que la ciudad no son los edificios, sino las personas, el espacio público y la calle. La exuberante diversidad de los habitantes y la pluralidad de sus hábitos, y la variedad de trabajos y edificios es lo que aporta vitalidad y dinamismo al conjunto social y, en definitiva, mantiene a la ciudad viva. Jacobs entiende la ciudad como un ecosistema dinámico capaz de



Imagen 2: Rivas, E. y Rivas, M. (2020). *A 15 Minutos de Los Asperones*. Málaga, España. Vista del dispositivo móvil empleado en las acciones.

incorporar las voces de todos los individuos que la conforman, pues “las ciudades tienen la capacidad de proveer algo para cada uno de sus habitantes, solo porque, y solo cuando, son creadas para todos” (Tyrnauer, 2016, 0 min. 54 seg.). Esta perspectiva asume que las *ciudades vivas*, como otros ecosistemas biológicos, no son bonitas, sino desordenadas, caóticas y llenas de gente que interactúa en un marco mixto y global. Si la entropía analiza la energía no utilizable para el trabajo, es decir, la pérdida de energía útil, una ciudad entrópica abrirá sus brazos a aquellos movimientos que acepten la improductividad como punto de partida. Esto es algo que ilustran a la perfección núcleos habitacionales como Los Asperones. Su condición apartada y exenta a los canales de producción, dota a estos territorios de una perspectiva difícil de asumir desde otros puntos de la ciudad. En este sentido, cuanto más compleja sea una sociedad y sus sistemas cul-

turales o políticos, más entropía se producirá, mayor será el desorden que aceptar y mayor la pérdida de productividad. Una sociedad entrópica constituirá una ciudad que sepa bailar sobre la incertidumbre. *A 15 Minutos de Los Asperones* parte de la incertidumbre de un ecosistema propio condenado a la pérdida. Como defendía Picabia (1920), “el placer más grande es hacer trampa, trampa, trampa, hacer siempre trampa. ¡haced trampa, pero no disimuléis! Haced trampa para perder, nunca para ganar, porque aquel que gana se perderá a sí mismo” (Picabia en San Martín, 2007, p. 46). De tal modo, hacer trampa para perder se entiende como una estrategia capaz de demostrar el carácter absurdo del orden social. Perderse será entonces la única forma de vida posible en el laberinto nómada de la caótica ciudad lúdica y entrópica de Los Asperones.



Imagen 3: Rivas, E. y Rivas, M. (2020). *A 15 Minutos de Los Asperones*. Málaga, España. Fotograma del proyecto audiovisual.

EL JARDÍN DE EMERGENCIA O DE GUERRILLA. NUEVOS MODELOS DE JARDÍN PARA EL PÚBLICO

Como una alegoría del paraíso en la tierra, representación artificial del poder natural, todo jardín esboza un retrato de su creador, de su capacidad de entrega: “Refleja sus aspiraciones, sus habilidades, sus locuras y sus virtudes” (Pasti, 2008, p. 15). Como recuerda Gilles Clément (2019), el primer jardín para cada grupo de seres humanos puede entenderse como el síntoma del fin del nomadismo. La fundación de un territorio que supone un dentro y un fuera parte de cuestiones alimentarias que reclaman un acercamiento a la idea de paraíso. La jardinería no consiste en un ejercicio de control, sino en la comprensión de la tendencia desbordante de la naturaleza, su vigor y su aleatoriedad (Han, 2019b). En este sentido existe en la actualidad un modelo de pequeño parterre o *jardín de gasolinera*, como adjetiva Pasti, que crece señalando la grieta, el margen de una sociedad extremadamente artificial. Estos pequeños espacios marginales, jardines pobres con humildes aspiraciones, suponen una declaración de intenciones por parte de sus propietarios y, dentro de su modestia, representan un verdadero ejercicio de poder. Cada uno de estos jardines condensa el gesto soberano de reconstrucción de un mundo mejor. Múltiples iniciativas han sido puestas en marcha en esta nueva visión de jardín público. Podríamos hablar

de un *jardín de guerrilla* o *jardín de emergencia* que sucumbe a la urgencia y a una estrategia basada en técnicas o acciones a pequeña escala para luego desaparecer sin dejar rastro, donde el logro consiste en no caer, más que en vencer a un enemigo superior en poder.

La jardinería o la agricultura de emergencia o guerrilla consiste en un activismo proactivo que lleva a cabo acciones directas en la línea de la permacultura y el desarrollo sostenible, cuidando espacios públicos o privados que no pertenecen al activista en busca de cooperación por parte de la comunidad. Iniciativas como *Charte Main Verte* (Carta Mano Verde) en París y los llamados *Community Garden* en el barrio de Lower East Side de Nueva York muestran el poder regenerador de los espacios verdes en el contexto urbano (Monteys, et al., 2012). En el primer caso, el Ayuntamiento de París promueve la creación de jardines compartidos y de inserción entendiendo estos espacios, tanto como lugar de experimentación y de desarrollo de prácticas sostenibles, como lugares de encuentro entre generaciones y culturas (Teycheney y Engel, 2012). En el segundo ejemplo, la iniciativa parte de una comunidad de inmigrantes en el sur de Manhattan. Esta propuesta comienza ocupando solares inutilizados de la ciudad para crear una red de espacios verdes durante un periodo de gran decadencia en los años setenta. La iniciativa *Depave*, nacida en Portland, Oregon, es otro ejemplo ilustrativo de activismo verde (Habitar, 2012).

Esta vez la acción comunitaria consiste en arrancar el asfalto de espacios urbanos pavimen-

tados en desuso que son sustituidos por zonas verdes al cuidado y servicio de los habitantes de la ciudad. Otras fórmulas como el *Parking Day*, nacido en San Francisco en 2005 y posteriormente adoptada en múltiples ciudades de todo el mundo, o *Esto no es un solar*, desarrollado en la ciudad de Zaragoza (Franco, 2014), son evidencias de que el espacio urbano puede ser ocupado para usos alternativos.

El artista austriaco Lois Weinberger utiliza el poder de crecimiento extremadamente rápido y adaptativo de las *malas hierbas* como metáfora de las transformaciones sociales: “Las plantas ruderales son la clase baja ubicua del mundo vegetal, la *multitud*, lista para abrirse paso a través de la superficie de la ciudad a la primera oportunidad y romper el barniz del orden y la estabilidad humanos” (Trevor, 2017, párr. 1). En la intervención *Lo que hay más allá de las plantas forma una unidad con ellas*, realizada para la Documenta 10 de Kassel (1997), el artista mezclaba diferentes especies autóctonas con vegetación foránea, creando un biotipo en el que las hierbas provenientes del sur de Europa se extendían velozmente desplazando a la flora original. Con su empleo de la mala hierba, Weinberger señala los flujos migratorios desde una propuesta ecológica que pone en marcha un proceso natural originado artificialmente. En palabras de Henry Miller: “La hierba sólo existe entre los grandes espacios no cultivados. Llena los vacíos. *Crece entre*, y en medio de otras cosas. [...] la hierba es desbordamiento, toda una lección moral” (Miller en Deleuze y Guattari, 2005, p. 43).

Puede que no exista otro modo más oportuno de ser o de hacer que siendo inapropiado: construyendo inapropiadamente como planteaba Duque (2008) o actuando en el campo indisciplinado, en ese territorio intermedio no reglado (Careri, 2016). La mala hierba nos enseña cómo crecer en los márgenes, donde nadie presta atención; una lección moral sobre cómo extenderse hasta llenar todo hueco desatendido y ocuparse de lo olvidado: “Por definición, las fronteras son instrumentos de fragmentación, separan en lugar de unir, y sirven para definir recipientes cerrados en lugar de crear campos de conexiones. Son, por lo tanto, eminentemente antipedagógicas” (Camnitzer, 2020, p. 273). Según Michel Foucault, “la manera más eficaz de resistencia contra cualquier forma de dominación no es la lucha contra la prohibición, sino la contraproductividad: es decir, la producción de formas de ser y de vivir alternativas frente a lo que la prohibición prohíbe” (Foucault en Acaso y Megías, 2017, pp. 30-32). Una idea que podemos resumir con esta cita de Rollo May (1998): “No me importa quién haga las leyes de una sociedad mientras yo pueda crear sus mitos” (p. 59).

LA REVOLUCIÓN DESDE LOS MÁRGENES. EL CRECIMIENTO INAPROPIADO DE LA MALA HIERBA

Con el proyecto A 15 Minutos de Los Asperones se pone en marcha un ejercicio de cartografía psicogeográfica animada por el propio medio geográfico, que se alimenta a partir de los comportamientos afectivos de los individuos (Ríos, 2021). Esta cartografía de las emociones quiere borrar los límites entre este barrio marginal y el resto de la ciudad de Málaga. En él se dirige la mirada hacia los puntos de fricción para revisar las fronteras invisibles y establecer posibles conexiones. Los recorridos trazados quieren funcionar como seísmos ideológicos que hagan vibrar la estructura social. Para ello se establece

una red de conexiones en territorio neutral, en tierra de nadie, que pueda servir de lugar de encuentro entre estos dos mundos paradójicamente tan cercanos como distantes. Este proyecto inapropiado se pone en marcha con la voluntad de crecer en el margen para funcionar como el Shael: “el borde de un desierto donde se integran el pastoreo nómada y la agricultura sedentaria, formando un margen inestable entre la ciudad sedentaria y la ciudad nómada, entre el lleno y el vacío” (Careri, 2013, p. 28). Se pretende la creación de un lugar donde los habitantes de Los Asperones, como los herederos de Caín y Abel, puedan sentirse unidos al resto de su ciudad; un espacio de crecimiento al margen dentro del ecosistema urbano, donde los nómadas y los asentados puedan vivir juntos en un equilibrio sostenible. Sembrar a la deriva, diseminar en movimiento se convierte en la estrategia de



Imagen 4: Rivas, E. y Rivas, M. (2020) *A 15 Minutos de Los Asperones*. Málaga, España. Fotograma del proyecto audiovisual.

un jardinero que acepta en cambio y vive en incesante transformación. Bajo esta paradójica perspectiva, se plantea la hipótesis de *cuidar en movimiento*, atender al que se desplaza, al que está en eterno tránsito.

De acuerdo con Bourriaud (2013), “la realización artística aparece hoy como un terreno rico en experimentaciones sociales, como un espacio parcialmente preservado de la uniformidad de los comportamientos” (p. 8) de manera que cada obra dibuja una utopía de proximidad. El arte, que durante las vanguardias asumió la responsabilidad de anunciar un mundo futuro, en la actualidad se concentra en aprender de la experiencia individual para proponer universos posibles: “Las obras ya no tienen como meta formar realidades imaginarias o utópicas, sino construir modos de existencia o modelos de acción dentro de lo real ya existente, cualquiera que fuera la escala elegida por el artista” (p. 12). El arte relacional debe entenderse como un *intersticio social* capaz de transformar el contexto de la vida. *A 15 Minutos de Los Asperones*, más allá del espacio simbólico autónomo y privado, asume el estudio de las interacciones humanas y los contextos sociales con el fin de elaborar un sentido compartido.

CONCLUSIONES

Al igual que los situacionistas construían situaciones inesperadas en las que el acontecer podía cuestionar los poderes fácticos instaurados previamente, la presente propuesta establece relaciones entre los autores y su contexto cultural, social y político para poner en marcha una maquinaria, más que de comunicación, de creación social de conocimiento. En la medida en que es capaz de aportar algo nuevo y empoderar a los agentes involucrados para seguir aprendiendo, la obra afecta a los modos de ver y de conocer, así como a la forma de hacer mapas o, en términos de Goodman (1978), *las maneras de hacer mundos*. De este modo, el proyecto se concibe como un lugar de encuentro, un espacio para las relaciones humanas donde se promueve el intercambio simbólico y la problematización de la esfera atendida, el barrio. En su *Manual anarquista de preparación artística*, Camnitzer (2020) reivindica que, puesto que el objetivo principal del arte es el aprendizaje social y no el adoctrinamiento, la empresa creativa ha de comenzar por desordenar todo lo que está en orden para entender los motivos que marcaron su organización. Con esta máxima se plantea el acercamiento a Los Asperones para erosionar la conciencia mediante la introducción de falsos órdenes, de estructuras inesperadas. Puesto que “la obra es nada más que un eslabón en la cadena de las relaciones sociales”, es preciso “fomentar un proceso de aprendizaje y activar la creatividad del público” (Camnitzer, 2020, p. 270). No deben olvidarse



Imagen 5: Rivas, E. y Rivas, M. (2020). *A 15 Minutos de Los Asperones*. Málaga, España. Fotograma del proyecto audiovisual.

la dimensión ética del arte y las consecuencias sociales de la obra. Lo que importa no es lo que se produjo, sino qué ha cambiado gracias a lo producido. Esto supone pensar en la cultura, en lugar del triunfo individual, y entender que el objetivo más importante es la relación del público con el público. Ahí radica la ambición del proyecto artístico: en su poder de calar en el pensamiento popular y extenderse entre la sociedad pasando a formar parte de la cultura y los valores de una sociedad determinada, en detonar la conciencia de la comunidad, en vibrar lo establecido y hacer crujir las estructuras de poder.

Tras la investigación realizada es posible concluir que la estrategia del caminar permite detectar los bordes y hacerlos florecer, dejar la semilla durante el recorrido para que en ellos crezca una nueva *mala hierba*, la hierba de la sabiduría, del empoderamiento grupal, la cooperación y un activismo político, a la par que poé-

tico. Entre otras acciones planteadas, a partir de la experiencia llevada a cabo en el territorio y las conclusiones arrojadas sobre el asunto, el trabajo se redirige hacia la creación cooperativa de un jardín de emergencia o de guerrilla. La práctica artística deviene, así, en un *ecologismo estético* (San Martín, 2007) que activa la revolución desde el individuo y es capaz de luchar contra toda lógica para poner a prueba los límites del sentido común. En el acto aventurado de sembrar a la deriva se alimenta la voluntad de generar un pensamiento mitológico cargado de valores que en un futuro venidero pueda determinar la ética de la sociedad involucrada. Más allá de la ley o la prohibición, la estrategia planteada muestra su poder para generar una revolución a partir de los pequeños gestos, sembrando al pie de cada frontera para hacerla caer por la fuerza de lo que crece. *A 15 Minutos de Los Asperones* promueve el caminar sin rumbo, propio de la deriva, como

un modo de cultivo para la *mala hierba*. Una táctica que aspira a la “disminución constante de esos márgenes fronterizos hasta su completa supresión” (Debord, 1999, p. 3), a la disolución de las esencias, de un habitar entre muros, en territorios diferenciados que separan lo uno de *lo otro* (Han, 2019a). Hablamos de atender a una población que se siente olvidada y vive a la espera de una solución por parte de las instituciones. Las medidas de asistencia y auxilio deben nacer desde dentro, en un procesos de toma de conciencia y empoderamiento de la comunidad. En definitiva, la conclusión apunta hacia estrategias de cuidado que aplicadas en los límites ayuden a constituir un mundo de inclusión en ese territorio ampliado del margen o la frontera.

AGRADECIMIENTOS

El proyecto *A 15 Minutos de Los Asperones* se ha desarrollado gracias al patrocinio del Vicerrectorado de Cultura de la Universidad de Málaga. Los autores agradecen al personal del CEIP María de la O, a La Asociación Chavorrillos, a los Servicios Sociales Puerto de la Torre del Ayuntamiento de Málaga y a INCIDE Málaga, su colaboración y asesoramiento en el proyecto. Asimismo, muestran su gratitud por el compromiso y colaboración de Álvaro Carrillo Eguilaz, Enrique Larive López, Félix de la Iglesia Salgado, Francisco Marín Fernández, Francisco Javier Velasco Fano, José Manuel Santiago, José María Alonso Calero, M^a Victoria Segura Raya y Miguel López Melero. Y por último, expresan un especial agradecimiento a todos los vecinos de Los Asperones por su extraordinaria lección de resistencia y de vida.

Cómo citar este artículo:

Rivas, E. y Rivas, M. (2021). Sembrar a la deriva. La revolución de la mala hierba en Los Asperones de Málaga (España). *Artilugio Revista*, (7). Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ART/article/view/34559>

Referencias

- Acaso, M. y Megías, C. (2017). *Art Thinking. Cómo el arte puede transformar la educación*. Madrid: Paidós.
- Alÿs, F. (2003). *El profeta y la mosca*. Madrid: MNCARS y Turner.
- Black, B. (2013). *La abolición del trabajo*. Logroño: Pepitas de calabaza.
- Bourriaud, N. (2015). *La exforma*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Camnitzer, L. (2020). *Manual Anarquista de Preparación Artística*. DATJornal, 5(2). 267-274.
- Camus, A. (2006). *El mito de Sísifo*. Madrid: Anaya.
- Careri, F. (2013). *Walkscapes*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Careri, F. (2016). *Pasear, detenerse*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Clément, G. (2019). *Una breve historia del jardín*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Debord, G. (1999). Teoría de la deriva. En *Internacional situacionista, vol. I: La realización del arte (1958-61)*. Madrid: Literatura Gris.
- Debord, G. (2008). *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-textos.
- Deleuze, G. (2006). *Diferencia y repetición*. Madrid: Amorrortu.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2005). *Rizoma*. Valencia: Pretextos.
- Duque, F. (2008). *Habitar la tierra. Medio ambiente, humanismo, ciudad*. Madrid: Abada Editores.
- Franco, J. T. (2014, 3 de abril). *Esto no es un Solar: Reconvirtiendo parcelas vacías en espacio público [Parte II]*. Plataforma de arquitectura. Recuperado el 2021, 19 de junio de <https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-349303/esto-no-es-un-solar-reconvirtiendo-parcelas-vacias-en-espacio-publico-parte-ii>.
- Filigrana, P. (2020). *El pueblo gitano contra el sistema-mundo. Reflexiones desde una militancia feminista y anticapitalista*. Ciudad de México: Akal.

- Goodman, N. (1978). *Maneras de hacer mundos*. Madrid: Visor.
- Han, B. C. (2019a). *Ausencia: acerca de la cultura y la filosofía en el Lejano Oriente*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Han, B. C. (2019b). *Loa a la tierra. Un viaje al jardín*. Barcelona: Herder.
- Jacobs, J. (2011). *Muerte y vida de las grandes ciudades*. Madrid: Capitán Swing.
- May, R. (1998). *La necesidad del mito. La influencia de los modelos culturales en el mundo contemporáneo*. Barcelona: Paidós.
- Monteys, X. et al., (2012). *Rehabitar en nueve episodios*. Madrid: Ricardo López Lampreave.
- Moreno, C. (2020, octubre). *La ciudad del cuarto de hora*. TedTalks. Francia: TED. Recuperado el 2021, 19 de junio de https://www.ted.com/talks/carlos_moreno_the_15_minute_city/transcript?language=es.
- Pasti, U. (2008). *Jardines. Los verdaderos y los otros*. Barcelona: Elba.
- Ríos, B. (2021). *Situacionismo, psicogeografía y deriva: una cartografía de emociones*. Geografía Infinita. Recuperado el 2021, 19 de junio de <https://www.geografiainfinita.com/2021/03/situacionismo-psicogeografia-y-deriva-una-cartografia-de-emociones/>.
- San Martín, F. J. (2007). *Una estética sostenible. Arte en el final del Estado del bienestar*. Pamplona: Cátedra Jorge Oteiza, Universidad de Navarra.
- Teycheney, C. y Engel, Y. (2012, junio). *La Charte Main Verte. Des Jardins Partagés de Paris* [Carta la mano verde. Jardines compartidos de París]. París: Programme. Recuperado el 2021, 19 de junio de <https://cdn.paris.fr/paris/2020/10/06/546548c5ab8ecf1df7a71392bc02b86f.pdf>.
- Thoreau, H. D. (2015). Desobediencia civil. En *Desobediencia. Antología de ensayos políticos*. Madrid: Errata Naturae.
- Trevor, T. (2017, 4 de agosto). *Lois Weinberger [Documenta 14 Daybook]*. Tom Trevor. Recuperado el 2021, 19 de junio de <https://tomtrevor.net/2017/08/04/lois-weinberger-documenta-14-daybook/>.
- Tyrnauer, M. (Dir.) (2016). *Citizen Jane: Batalla por la ciudad* [documental]. Estados Unidos: Altimeter Films.

Biografía

Eugenio Rivas Herencia

AUTOR

Doctor en Bellas Artes por la Universidad de Granada (España) y Profesor de Bellas Artes en la Universidad de Málaga (España). Ha sido galardonado con premios de reconocido prestigio y seleccionado para diversas becas de creación e investigación. Su obra ha sido mostrada en numerosas exposiciones a nivel internacional y forma parte de numerosas colecciones privadas e importantes instituciones: www.eugeniorivas.com.



Eugenio Rivas Herencia

CONTACTO:

eugeniorivas@uma.es

Biografía

María Rivas Herencia

AUTORA

Arquitecta titulada por la ETSA Universidad de Sevilla (España) en 2016 y la ETSAV de la Universidad Politécnica de Cataluña (España). Ha disfrutado de las becas Santander y Elmer. En 2017 participa en el *Anteproyecto Ciudad Saludable* en Sevilla. Entre 2017 y 2020 trabaja en el estudio *Miguel Marcelino* en Lisboa y en *Büro Urbane Prozesse*, Berlín. En la actualidad disfruta de una beca en el Servicio de Vivienda Protegida, Junta de Andalucía.



María Rivas Herencia

CONTACTO:

mariarivasherencia@gmail.com

Una cartografía del cuerpo: formas e ideas en la obra de Daniel García

A cartography of the body: Forms and ideas in the work of Daniel García



Manuel Alejandro Quaranta

Universidad Nacional de Rosario
Rosario, Argentina
manuelquaranta79@gmail.com

Recibido: 28/02/2021 - Aceptado con modificaciones: 04/06/2021



ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s2408462x/ce9ux5qqk>

Resumen

En el marco de mis investigaciones en torno a las artes visuales y su relación con otras *disciplinas*, me interesa abordar la obra del artista argentino Daniel García dado que su producción, conformada principalmente por pinturas y dibujos, con el correr del tiempo ha ido sumando otros formatos o dispositivos que exceden su campo de acción original. En este sentido, la producción de García admite el calificativo de *heterogénea*, no solo por la materialidad o los soportes utilizados, sino también teniendo presente la variedad de problemáticas que incorpora en sus trabajos.

Lo que propongo en este artículo es un recorrido por la obra de García, atento a indagar en aquellas cuestiones que poco a poco se fueron desplegando dentro de su proyecto artístico: cuerpo, representación y memoria.

Palabras claves

Cuerpo, Memoria,
Exploración, Pintura,
Representación.

Artilugio, número 7, 2021 / Sección Dossier / ISSN 2408-462X (electrónico)

<https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ART>

Centro de Producción e Investigación en Artes, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba. Argentina.



Abstract

As part of my research into the visual arts and their relationship with other *disciplines*, I'm interested in approaching the work of the Argentinean artist Daniel García, given that his production, made up mainly of paintings and drawings, has over time incorporated other formats or devices that go beyond his original field of action. In this sense, his work admits the qualification of *heterogeneous*, thinking not only in terms of the materiality or the media used, but also considering the variety of issues he includes in his work.

What I propose in this article is a review of García's work, with a focus on those problems that gradually developed within his artistic project: body, representation and memory.

Key words

*Body, Memory, Exploration,
Painting, Representation.*

No importa a qué actividad se entregue uno, el cuerpo sigue siendo el soporte de la intuición, de la memoria, del saber, del trabajo, y sobre todo, de la invención.
Michel Serres (2011)

La negativa a aceptar como preceptiva literaria la que postulan quienes han convertido en destino su propio fracaso en lograr equivalencias, se funda en la convicción de que el delirio realista de duplicar el mundo mantiene una estrecha relación con el deseo de someterse a un orden claro y transparente donde quedaría suprimida la ambigüedad.

Revista Literal
(en Carrera, 2019)

CUERPO EN EL ESTADO NACIENTE¹

La obra de Daniel García (1958) se compone fundamentalmente de pinturas y dibujos, aunque con el transcurrir de los años ha ido incorporando otros formatos o dispositivos como libros, discos, videos y fotografías, de modo que su producción admitiría el calificativo de *hete-*

¹ Los títulos de cada uno de los párrafos pertenecen a *Variaciones sobre el cuerpo*, libro en el que Michel Serres (2011) opone a la concepción del cuerpo sostenida por la tradición filosófica occidental (hasta el siglo XIX) una idea provocadora introducida ya desde la dedicatoria: "A mis profesores de gimnasia, a mis entrenadores, a mis guías de alta montaña, que me enseñaron a pensar". Para quienes estén interesados en la cuestión del cuerpo recomendamos su lectura junto a otro libro clave acerca del tema, *Antropología del cuerpo y modernidad*, de David Le Breton (1990).

rogénea, pensando no solo en la materialidad o los soportes utilizados, sino también respecto de la variedad de problemáticas contenidas en sus trabajos: el cuerpo como territorio a explorar, la relación entre las palabras y las cosas, la memoria y el olvido.

Lo que proponemos en este recorrido es una indagación sobre la obra de García que se detenga en los aspectos mencionados, procurando establecer (de la misma manera que lo hace García) relaciones con la filosofía, el cine y la literatura.

METAMORFOSIS

Desde sus inicios en 1981, Daniel García² comenzó a construir una obra que, vista retrospectivamente, puede identificarse como un conjunto heteróclito de piezas que desbordan cualquier definición; aunque también podría asumirse la heterogeneidad de su trabajo en cuanto a la diversidad de intereses que van de la pintura a la música, de la fotografía al video, de la literatura a la filosofía, y que no resultan meros coqueteos con otras disciplinas, ya que han redundado en producciones concretas y de enorme valor. Por estas operaciones, el *corpus* del artista nacido en Rosario alcanzaría la pomposa designación de *obra de arte total*, aunque intuimos que a él se-

² Un dato biográfico del artista quizás refuerce la noción de *metamorfosis*. Antes de su inserción en el campo del arte, Daniel García se recibió de Técnico Químico en la Universidad Nacional de Rosario. Cabe aclarar, a pesar de la aparente incompatibilidad, que el afán experimental de García con los materiales pictóricos seguramente le debe mucho a ese contacto juvenil con la ciencia.

mejante calificación lo incomodaría plenamente, no tanto por una muestra de humildad sino debido a la distancia que la designación generaría con el público. Nada menos estimulante para un espectador indeciso o en busca de una nueva experiencia que recibir la ampulosa advertencia de que se está por enfrentar una obra de arte total.

FLEXIBILIDAD TRASCENDENTAL

Además de pintar, dibujar y curar sus muestras, Daniel García se encarga de reflexionar en diversos escritos sobre su propia práctica; son textos de sala, textos curatoriales, textos incluidos en catálogos que nos sirven de fuente para adentrarnos en su propuesta artística. En una primera aproximación nos valemos de un escrito del 2008, presentado en la exposición que tuvo lugar en el Museo de Arte Contemporáneo de Rosario (MACRO), titulado sugestivamente *Heteróclito*. Allí García (2015) cita en sendos epígrafes³ a Andy Warhol y Arthur C. Danto:

How can you say any style is better than another? You ought to be able to be an Abstract Expressionist next week, or a Pop artist, or a realist, without feeling that you have given up something. [¿Cómo puedes decir que un estilo es mejor que otro? Deberías poder ser un expresionista abstracto la próxima semana, o un artista pop, o un realista, sin sentir que has renunciado a algo].

For Most artists (...), it is important that they be stylistically identifiable, as if their style is

their brand. To change styles too often inevitably would have been read as a lack of conviction [Para la mayoría de los artistas (...), es importante que sean estilísticamente identificables, como si su estilo fuera su marca. Cambiar de estilo con demasiada frecuencia se interpretaría inevitablemente como una falta de convicción] (p.15).

Creemos que ambos fragmentos condensan, sin agotar, el proyecto de García de permanecer en un movimiento continuo, en cambio constante, intrépido o temerario, una especie de discípulo anacrónico de Heráclito que repitiera (y en el repetir traicionara) las palabras del maestro: no se puede hacer dos veces la misma obra. Ni siquiera una.

VOLVER COLMADO

El “cuerpo de la obra” es el texto principal de un libro, aquel que está rodeado de textos marginales: dedicatorias, epígrafes, aclaraciones, prólogos, agradecimientos. Así se genera una jerarquía inevitable entre lo sustancial y lo accesorio, para usar dos términos caros a la filosofía antigua. En la obra de García tenemos la fuerte impresión de que esa distinción entre lo principal y lo subsidiario se suspende, en virtud de que (como veremos) las piezas producidas están en constante revisión y reubicación.

Por otro lado, la expresión *cuerpo de la obra* refiere a la obra que se hace cuerpo, que se hace un cuerpo, a la obra que ocupa un espacio, que tiene una determinada extensión. Espacios

3 Ambos citados en inglés en el original. La traducción es nuestra.

y extensiones con los que García experimenta sin cesar. A modo de ejemplo: en 2002 pinta un acrílico sobre lienzo de 47 x 36 cm titulado *Bandido*; cinco años después repite el motivo y los materiales, pero en una dimensión notablemente superior, 200 x 150; en el 2008, ahora s/t, una figura similar a la del bandido en acrílico sobre papel de 30 x 22; y finalmente en el 2015 vuelve al acrílico sobre lienzo, en un tamaño próximo al original, 60 x 32, que aparece en la

portada⁴ de un libro del artista, editado por Iván Rosado, cuyo título es *Bandido*.

ASTRONOMÍA

En el 2012 Daniel García realiza en el Museo del Diario La Capital de Rosario la exhibición *Ad astra per aspera*⁵, título que altera la frase original de Séneca, “per aspera ad astra”. En esta oportunidad, el texto curatorial lo escribió Fernando Farina, quien comienza explicitando el *modus operandi* del artista:

Daniel García realiza su propia enciclopedia. Desde hace años, visita y revisita la historia, recupera hechos, imágenes, desmenuza textos buscando significados y razones, analiza el sentido, reúne relatos, a la vez que registra sus vivencias.

Como un investigador, haciendo una operación hermenéutica, no puede evitar reconocer aquellas cosas que lo contaminan todo. Preguntarse por los símbolos, tratar de descubrir cuáles son los poderes ocultos, y de desentrañarlos. Acaso de eso se trata –simplemente– su operación: de reunir imágenes y pintarlas. De apoderarse de ellas retratándolas (García, 2015, p. 29).

Precisamente, como un investigador o un cartógrafo, García traza, dibuja, pinta una serie



Imagen 1: García, D. (2007). *Bandido* [acrílico sobre lienzo 200 x 150 cm]. Rosario, Argentina.

4 Justamente la muestra *Heteróclito* reúne obras de Daniel García creadas para ilustrar las tapas de los libros de la editorial Beatriz Viterbo de Rosario [“En el origen de estos trabajos –escribe el artista– está pues, la letra” (2015, p. 15)]. El gesto es demostrativo de ciertos procedimientos recurrentes en su práctica. García modifica el contexto exhibitivo, independiza las pinturas de los textos ilustrados, las agrupa y expone en conjunto: surgirá entonces un nuevo sentido.

5 Ignoramos si la referencia es intencional, pero *Ad astra per aspera* fue el lema utilizado por el Grupo de Cazadores 5 de la Fuerza Aérea Argentina que participó en la Guerra de Malvinas exactamente treinta años antes de la muestra.

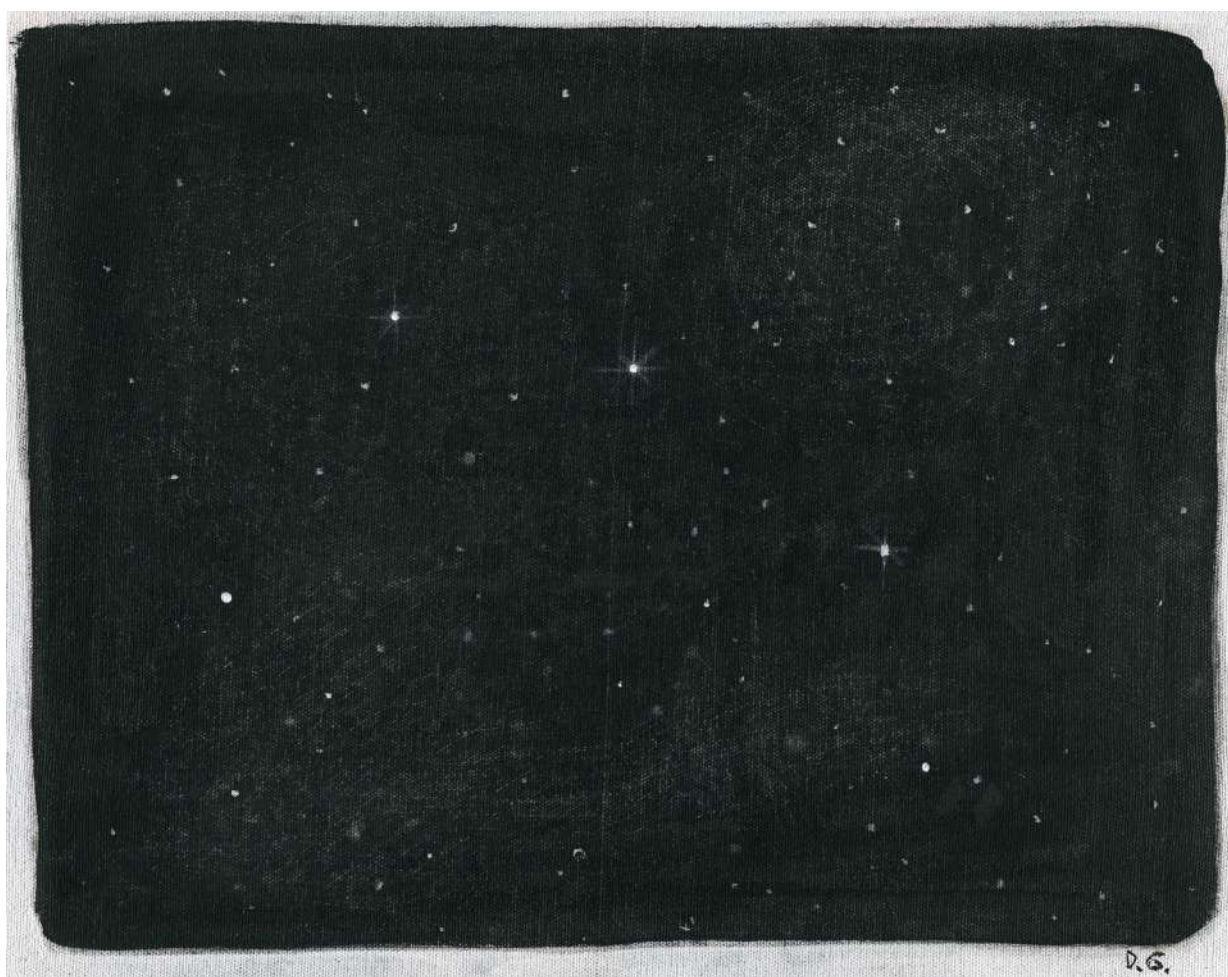


Imagen 2: García, D. (2011). *Ad astra per aspera VII* [acrílico sobre lienzo, 30,5 x 39,7 cm]. Rosario, Argentina.

de mapas estelares y gravitatorios –más o menos abstractos, más o menos realistas– en los que se advierten los “efectos del lijado y el despintado de la tela”⁶ y en donde todo parece entrar en una dialéctica interminable de construcción-destrucción. Son imágenes presentes de un pasado (de diversos pasados) que aún no termina de pasar, que sigue pasando frente a nosotros⁷, como si

6 García propone el ejercicio de leer de modo literal lo que pide ser leído metafóricamente.

7 En un texto bellísimo escrito por la poeta Gilda Di Crosta leemos: “*Ad astra per aspera* es el pasado que no cesa nunca de configurarse como imagen presente donde también se insinúa el futuro. Una pluralidad de tiempos en el resplandor de la imagen, en el tratamiento de la tela, en la visibilidad de las estrellas: estremecimiento ante la paradójica percepción estelar, ante su presencia imaginaria” (García, 2015, p. 35).

García pretendiera avivar, mantener viva la chispa de una esperanza; la esperanza inherente, en este caso, al historiador obsesivo que descubre, junto al *Ángel* de Walter Benjamin (2018), lo siguiente: “Tampoco los muertos estarán seguros ante el enemigo cuando éste venza. Y este enemigo no ha cesado de vencer” (p. 310).

Por último⁸, se destaca en la muestra la presencia de una Venus recostada, herida de muerte, con su vientre abierto, sangrante;

8 En la muestra se podía ver un video digital titulado *Stardust*, descrito por García (2020a) en su *blog* como “puro ruido filmico, que evoca la creación y destrucción de estrellas, su banda sonora está compuesta por emisiones electromagnéticas estelares” (párr. 1).

imagen femenina fijada en un origen que se busca y jamás se encuentra⁹.

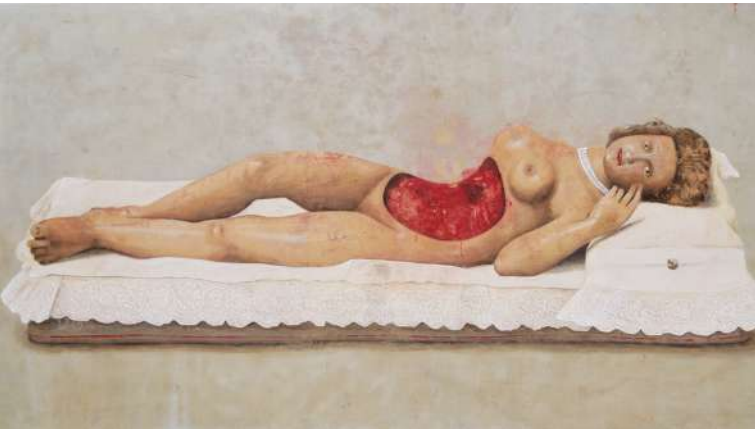


Imagen 3: García, D. (2012). *Venus* [acrílico sobre lienzo, 236 x 128 cm]. Rosario, Argentina.

EL MISTERIO DE LA TRANSUSTANCIACIÓN

En 1996 Daniel García pintó *No abras tu boca al mal*. La pintura representa a un hombre de perfil con una máscara antigás similar a un barbijo, tan en boga en nuestros días. Justamente, el cambio de contexto (la irrupción de la pandemia) le otorgó a la obra una nueva significación que no dudaron en remarcar diversos

⁹ La película de ciencia ficción *Ad astra* (2019) cuenta la historia del astronauta Roy McBride, un hombre perseguido por el fantasma de su padre, mito viviente de la astronáutica, quien aparentemente murió en una misión a Neptuno buscando vida extraterrestre cuando Roy era un adolescente. Muchos años después, el protagonista, encarnado por Brad Pitt, debe viajar a ese planeta a causa de un desperfecto en una estación espacial. Allí descubre que su padre (Tommy Lee Jones) está vivo, aunque esa figura legendaria le ha dado paso a la de un hombre enajenado. Ese desfase entre lo que creía y lo que ve es lo que le permite a Roy "matar" a su idealizado padre y recobrar así la afectividad perdida. Bien vale la aclaración, el "asesinato" se produce recién en el final de la película, luego de que el padre, en una situación límite propia del género, le grite con desesperación a su hijo: "¡Suéltame!" (Gray, 2019).

medios de comunicación nacionales¹⁰ e internacionales. La imagen, por derivaciones *ajenas* a ella misma, se convertía en profética. Podemos apreciar entonces que el cambio de contexto modifica sustancialmente la percepción de la obra. A raíz de esto García (2020b) comenta:

Uno crea algo sobre lo cual el espectador pone parte de sí mismo y el significado se va generando entre ambos y esos significados son históricos, culturales, y están en potencia en la obra y es el espectador el que los desarrolla (15' 20").



Imagen 4: García, D. (1996). *No abras tu boca al mal* [acrílico sobre lienzo, 144 x 148 cm]. Rosario, Argentina.

Esta concepción remite a la célebre fórmula de Marcel Duchamp, "el espectador hace la obra", con la que el artista francés proclamaría la victoria de un espectador activo, atento, mar-

¹⁰ El diario *La Nación* tituló: "El artista argentino que pintó hace 25 años un retrato universal de la pandemia" (García, F., 2020).

cado por su horizonte histórico, social, político y afectivo que otorga un sentido provisorio pero no completa la obra, pues nada hay para completar; esta idea de incompletud *esencial* (o *esencial incompletud*) remite a su vez a la hermenéutica de Hans-George Gadamer, tradición con la cual García dialoga, en tanto y en cuanto, “toda lectura que intenta comprender no es más que un paso en un camino que nunca encuentra su fin. Quien quiera adentrarse en ese camino sabe que nunca llegará ‘al final’ de su texto; recibe su golpe”¹¹ (Peeters, 2013, p. 397).

EL CUERPO ESCRITO

En el libro *Un gato que camina solo*, publicado en 2015 por la editorial Iván Rosado, Daniel García emprende una investigación histórica en torno a la representación del gato y particularmente la del gato Félix¹², investigación que nos abstenemos de desplegar ya que consideramos que este no es el lugar indicado para efectuar una lectura minuciosa del texto. En todo caso,

11 Entre la hermenéutica y *Ad astra per aspera* se cuela Louis Auguste Blanqui (2002), activista político francés, cuyo pensamiento tuvo gran influencia en el siglo XIX, quien escribió *La eternidad por los astros* para reflexionar acerca del tiempo, el infinito, el universo y la experiencia política. El texto es de 1871, año particularmente agitado en Francia debido a la instauración de la comuna de París: “Sí, luego de haber sembrado cifras hasta despertar risas y sacudir hombros, permanecemos sin aliento en los primeros pasos en el camino de lo infinito. Es sin embargo tan claro como impenetrable, y se demuestra maravillosamente en dos palabras: el espacio repleto de cuerpos celestes, siempre, sin fin. Es terriblemente simple, aunque incomprensible” (p. 91).

12 Los vaivenes de esta figura emblemática, a la luz del proyecto artístico de García, nos incitan a leer en las letras de su nombre el de otro animal mítico, el ave Fénix.

nos contentamos con apuntar una hipótesis: el problema principal del libro son las palabras, pero las palabras en su calidad de “nombres propios”, nombres que se repiten, se cruzan, se multiplican, como si el autor padeciera la manía de nombrar, de dar nombres, que se profundiza con la presencia de las diversas lenguas y de los frecuentes rastreos etimológicos¹³. Preguntamos, ¿por qué semejante insistencia en los nombres (las palabras) en un libro sobre la historia de la representación? Quizás haya que ajustar la hipótesis: el libro trata sobre la correspondencia entre las palabras y las cosas, o tal vez mejor, sobre la relación entre las palabras y las imágenes:

Aldous Huxley, en un artículo sobre cine que publica en 1926, describe una escena de *Feline follies*, en la cual Félix y su novia transforman las notas musicales en una especie de patinetas, y señala que ‘para los dramaturgos de la pantalla, hacer estas cosas es un juego de niños’, lamentándose de que el escritor no tiene las mismas libertades con la palabra. Lo que el cine puede hacer mejor que la literatura o el drama hablado es ser fantástico (García, 2013, p. 63).

El poder de la imagen triunfaría frente a la anemia de la palabra; sin embargo, casi en el final del libro el autor comenta el frustrado intento de transposición de Félix del cine¹⁴, “su

13 Este procedimiento, que suele incorporar en sus escritos, quizás por el tono, nunca se confunde con un afán de erudición sino más bien subraya una preocupación fundamental por el origen.

14 En unas líneas improvisadas para la película *Ghost dance*, Jacques Derrida le dice a Pascale Ogier: “El cine es un arte de fantasmas [...] Es un arte que deja volver a los fantasmas” (“*Le cinéma est un art de la fantomachie [...] C’est un art de laisser revenir les fantômes*”, los subtítulos en inglés traducen: “*The cinema is the art of ghosts [...] It’s the art of allowing ghosts to come back*”) (McMullen, 1983).

medio natural”, a otro soporte visual; allí, en ese pasaje, según García, “algo –quizás fundamental– de su personalidad se perdía en las historietas” (p. 81). Este fragmento comienza con una *boutade* sobre el declive del cuerpo en la vejez, “como a muchos de nosotros”; expresión que confirma una sospecha, cuando García habla de las constantes variaciones en la representación de Félix está hablando de él, de su práctica, de su trayecto: “Las sucesivas transformaciones de Félix, de película en película, en la búsqueda de lograr un diseño más efectivo lo fueron alejando del mimetismo” (p. 52).

DOLOR, OLVIDO

*Nachleben*¹⁵ es el título de una muestra ideada por Daniel García para el Centro Cultural Haroldo Conti¹⁶. Se trata de una antología de obras que abarca desde 1990 hasta 2012, acompañada por dos murales elaborados específicamente para el espacio.

15 Las posibles relaciones conceptuales, a partir de cierta homofonía, entre *Nachleben* y *Nacht und Nebel* (Noche y niebla), han sido precisadas en mi artículo “Variations on the body. Daniel Garcia’s explorations of form and ideas”, publicado en *Forum Artystyczne*, revista especializada en Arte Contemporáneo de la Universidad de Warmia, Polonia.

16 “El Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti se encuentra ubicado en el predio donde funcionó durante la última dictadura cívico-militar (1976-1983) uno de los Centros Clandestinos de Detención, Tortura y Exterminio más emblemático: la Escuela de Mecánica de la Armada (ESMA), donde estuvieron secuestradas cerca de 5000 personas, de las cuales sobrevivieron alrededor de 200. Su nombre rinde homenaje al escritor argentino secuestrado y desaparecido desde 1976, Haroldo Conti, el novelista del río. Desde su inauguración en 2008, el Centro Cultural ha funcionado, siempre en forma gratuita, como un espacio de difusión y promoción de la cultura y los derechos humanos” (Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, 2012, párr. 2).

El término *Nachleben* remite a figuras centrales del pensamiento alemán tales como Walter Benjamin y Aby Warburg (a quienes se suma George Didi-Huberman desde Francia), y alude a la supervivencia de las imágenes, imágenes que nunca se han ido definitivamente y parecen regresar para indicarnos algo que de alguna manera sabemos, que el pasado nunca termina de pasar. Sin embargo, en la página oficial del artista, se aclara: “De todos modos el empleo de este término como título de mi muestra tiene un uso más metafórico que teórico” (García, 2020a, párr. 3); por lo que, en lugar de acudir a escritos de Benjamin o a la *Imagen superviviente* de Didi-Huberman, a los fines de profundizar en el concepto, nos dirigimos directamente a un diccionario alemán. *Nachleben*, en calidad de sustantivo, significa “la vida del difunto en la memoria de los sobrevivientes”¹⁷, o sea, de los que quedaron, de aquellos que no han muerto. La apelación al diccionario se vuelve extrañamente precisa cuando revisamos el texto de García (2020a) que concibe a “*Nachleben*, como fantasma¹⁸, algo que habiendo sufrido la muerte física se rehúsa a sufrir una muerte simbólica” (párr. 3). Y se rehúsa quizás porque ignora que ha muerto (o dicho de otra forma, porque ha llegado tarde a su propio entierro). Por eso in-

17 La definición en alemán, extraída del diccionario Duden (s. f.), indica: “*Leben eines Verstorbenen in der Erinnerung der Hinterbliebenen*”. La traducción aproximada es nuestra.

18 El lector que se sienta interpelado por la cuestión del fantasma encontrará en la extraordinaria película *A ghost story* (David Lowery, 2017) diversos elementos para profundizar en el tema. Además, si ese lector pertenece al campo del arte, en cualquiera de sus formas, no puede dejar de leer *Fantasma de la vanguardia* de Damián Tabarovsky (2018).

siste, reclama, protesta, quiere seguir viviendo en nosotros, entre nosotros, en nuestra memoria. Hablamos, en última instancia, de lo inoportuno, lo incómodo, lo inquietante. Aquello que se resiste a caer en el olvido.



Imagen 5: García, D. (2012). *Nachleben*. Centro Cultural Haroldo Conti. Buenos Aires, Argentina. Vista de la exhibición.

Entre las obras emblemáticas que el artista presentó en *Nachleben* descubrimos *Camillas*: piezas que García compuso a principio de los noventa, en las que además de una reflexión sobre la pintura¹⁹, el marco (lo que enmarca), el entorno y la forma, se filtra la noción de *cuerpo* en su doble vertiente –el cuerpo vivo, aunque herido, y el cuerpo sin vida, cadáver irremediable–, si bien la camilla vacía pone de manifiesto, tomando en cuenta especialmente el espacio del Conti, la ausencia de cuerpos, los cuerpos que no están, que han desaparecido, cuerpos que faltan pero que siguen latentes, a la espera.

¹⁹ Nos interesa destacar que la reflexión sobre la pintura se da en el marco de la propia praxis. Parafraseando a Pascal Quignard (2014): pintar piensa. Pintar encuentra lo que aquel que pintó no podría pintar sin la obra pintada.

Dentro de la selección se exhibe la serie *Remordimientos* (2001-2008), pinturas realizadas en acrílico sobre lienzo donde se representan dentaduras o moldes de dentaduras de gran tamaño, con las encías muy marcadas, los dientes apretados, casi a punto de estallar, incluso algunas de ellas sin las piezas dentarias completas. Más allá de lo dramático de estas composiciones, el título de la serie (cada obra lleva un número) es determinante. Cuando indagamos su etimología nos encontramos con que el vocablo está formado por el prefijo *re-* (hacia atrás, de nuevo), *mordere* (morder o torturar), más el sufijo *-miento* (acción, resultado), lo que viene a significar “sentir culpa, arrepentimiento”; son bocas que se muerden la lengua, bocas incapaces de pronunciar o pronunciarse, bocas plenas de culpa, de ahí la terrible tensión que exhiben. Al mismo tiempo, y el detalle nos resulta insoslayable, el título está compuesto por la palabra *miento*.

La muestra se completa con dos dibujos en carbonilla sobre unos paneles de 350 x 550 realizados *in situ*, *Reconstrucción I y II*, que representan un rostro femenino y otro masculino (ambos jóvenes), semejantes a los identikits que sirven a la policía para rastrear (supuestos) criminales, y con cierto aire de familia a los rostros de los carteles que portan las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo en las marchas y manifestaciones reclamando Memoria, Verdad y Justicia.

El plan de García para el Conti parece haber sido transformar el espacio cultural en un territorio poblado de fantasmas (apariciones, desa-

pariciones), donde las imágenes del pasado le susurran al espectador del presente que sobrevivir (ser supervivientes) también implica pagar un costo: la imposibilidad de olvidar.



Imagen 6: García, D. (2012). *Reconstrucción I* [grafito sobre panel de madera, 350 x 550 cm]. Centro Cultural Haroldo Conti. Buenos Aires, Argentina. Exhibición *Nachleben*.

LA MEMORIA DEL CUERPO, COMO LA DEL MUNDO Y DE LA VIDA

En noviembre del 2012 Daniel García inauguró en las instalaciones del Espacio Cultural Universitario de Rosario (ECU)²⁰ *Corpus*, en la que incluyó además de pinturas y dibujos, fotomontajes digitales y un video. En esta muestra la cuestión corporal aparece directamente en el título y se cruza con la serie de desnudos de gran tamaño²¹ *Nobody, somebody, anybody*, rótulo en

20 En el edificio funcionaba una sede del Banco Nación.

21 Algunos de los cuales el artista había presentado el año anterior en la exposición *Nocturno*, junto a piezas pertenecientes a la serie *Ad astra per aspera* en la

el que cualquier lector –maneeje o no la lengua inglesa– reconocerá repetido el sufijo *body*; repetición que no se produce en otros idiomas y que le permite al artista reforzar su trabajo con el cuerpo y la palabra, con el cuerpo de la palabra, con la palabra hecha cuerpo.

Las pinturas naturalistas exhiben desnudos de mujeres sobre una cama en posiciones indefinidas, entre lo erótico y lo violento, entre el goce y la sumisión, como si fuese indeterminable el sentido último de las obras, lo que genera verdadera incomodidad en quien observa. Por otra parte, los cuerpos están marcados, lacerados, marcas de los cuerpos que son marcas del proceso pictórico; proceso que García (s. f.) expone en referencia a *Remordimientos*, aunque su explicación resulte asimismo adecuada para describir *Nobody, somebody, anybody*:

Excoriaciones, raspaduras y manchas que conforman la textura de la pintura. Estas marcas son producto del proceso de la obra, que está constituido por tres etapas. La primera, de construcción de la imagen, hasta estar completamente finalizada es seguida por otra de despintado y borrado, destruyendo lo pintado anteriormente²² (párr. 1).

Ahora bien, ¿por qué falta *everybody*? Justamente, creemos que la pregunta contiene el germen de la respuesta; porque si uno analiza el universo García advertirá que siempre falta algo,

Galería Zavaleta Lab, Buenos Aires.

22 Continúa: "Finalmente, la imagen es reconstruida, pero muchos rastros del proceso quedan visibles, aludiendo a lo que es tema común a mis obras, la relación de la pintura con el tiempo y la memoria. La pintura como proceso, que no se detiene cuando la obra es exhibida, sino que continúa, con el deterioro producido por los años, con las restauraciones, con los cambios de luz, etc. Y también la pintura como registro, como impronta física de un momento" (párr. 1).



Imagen 7: García, D. (2012). *Nobody 2* [acrílico sobre lienzo, 150 x 200 cm]. Rosario, Argentina.

que siempre falta alguien, que nunca estamos todos, que la totalidad es imposible.

Con respecto a la inclusión de fotografías el artista escribe:

A diferencia de la pintura, que se impone como materia presente, como un cuerpo y que en esa imposición dice 'yo soy', la fotografía 'esto fue' [...] Tal vez sea un punto de vista personal, pero siempre he sentido, como dice Barthes, 'ese algo un tanto terrible que hay en toda fotografía el retorno de lo muerto' (García, 2015, p. 40).

La pintura afirma un presente y la fotografía un pasado, pero qué sucede con la imagen en general, en cuanto a la ausencia, a la ne-

gatividad, queremos decir, ¿puede una imagen representar una potencia, lo que aún no es?

Para los fotomontajes *Parténope*, *Leucosia*, *Telxepia*, García rescata de internet *mugshots*, que son fotos tomadas por la policía en Estados Unidos cuando alguien es arrestado, y utiliza diferentes fragmentos de la imagen (boca, ojos, nariz, pómulos) para componer otros rostros y así el original se torna irreconocible; y no solo irreconocible sino que se pierde, se pierde el original y la fotografía con la que uno se enfrenta adquiere el carácter de algo inquietante, algo parecido a un engendro.



Imagen 8: García, D. (2012). *Telxepia* [fotomontaje digital, medidas variables]. Rosario, Argentina.

El mejor resumen de las búsquedas del artista en *Corpus*, lo brinda Gilda di Crosta (2015):

En este 'corpus', que va de la pintura al fotomontaje digital, a la música²³ y el video, como un artista nómada, Daniel García, al sesgo entre lo mítico y lo actual, ni arcaico ni posmoderno, se dirige al encuentro de ese imaginario en el que el presente es deudo de un fulgor que viene desde lejos (p. 44).

23 D. G. (firma sus discos igual que sus pinturas) ha hecho cuatro incursiones al campo de la música, *Bop seděli* (2012), *Samplazz* (2012), *IMPERIO* (2013), *Impresiones de África* (2015). Hemos notado que en cada uno de los álbumes se repite la compulsión del artista en cuanto a los nombres, especialmente por el empleo de algunas lenguas demasiado extranjeras para los cánones occidentales: Suajili, checo, letón, japonés, hausa, y al menos una referencia a *Finnegans Wake*, la novela ilimitada de James Joyce. Debemos puntualizar que si el trabajo musical de D. G. aparece solo en una nota al pie responde simplemente a nuestra incapacidad para realizar un análisis certero y no a la importancia que el artista pueda asignarle. Sí, a pesar de la incapacidad, nos gustaría dejar abierto un interrogante sobre la incursión D. G. en una clase de arte que, siguiendo al joven Nietzsche y a Schopenhauer, se define como no representativo y no plástico, ¿será ésta la única apuesta posible por representar lo irrepresentable? Concluimos la aventura con un breve fragmento de la novela *El último encuentro* del escritor húngaro Sándor Márai (2006) que puede revelar, desde la ficción, algunas de las problemáticas planteadas: "Konrád sí que palidecía cada vez que escuchaba música. Cualquier tipo de música, incluso la más popular, lo tocaba tan de cerca como si le estuvieran tocando el cuerpo de verdad. Palidecía, sus labios temblaban. La música le decía algo que los demás no podían comprender. Probablemente las melodías no le hablasen al intelecto. La disciplina que le había ayudado a obtener su lugar y su rango en el mundo, la disciplina que él mismo había elegido de manera voluntaria –como el creyente que escoge por sí solo la culpa y el castigo–, esa disciplina desaparecía en tales momentos, y su cuerpo tenso y crispado se relajaba" (p. 48).

FALSIFICACIÓN DEL ORIGEN

La penúltima muestra de Daniel García tuvo lugar en mayo del 2020 en la galería Estudio G de Rosario. Allí exhibió cuarenta y cuatro retratos de mujeres chinas dibujados con mano cubista en los que se pierde o se dificulta hallar un referente en la realidad, si bien los vestiditos de las retratadas fueron dibujados a la manera realista. La cuestión con esta muestra es que se vuelve una tarea difícil ponderarla sin tener pre-



Imagen 9: García, D. (2018). *Dama de Shanghai 5* [acrílico sobre lienzo, 210 x 152 cm]. Rosario, Argentina.

sente *Damas de Shanghai*²⁴, en la que también encontramos retratos monocromos de mujeres chinas, de pequeño tamaño, aunque en este caso dibujados con una estética naturalista.

El motivo de *Damas de Shanghai* (motivo que el artista recupera y transfigura en *Identidades*) proviene de unos almanaques llamados *yuefepai*, que en chino significa “afiche calendario”, en cuya superficie aparecían dibujadas mujeres glamorosas con las cuales García se inspiró. A los pequeños retratos de damas, se añaden pinturas de personajes femeninos de gran tamaño y muy coloridas.

²⁴ Se inauguró en el espacio OSDE de Rosario en 2018, y en 2019 se trasladó a la galería Gachi Prieto de Buenos Aires con un nuevo montaje y algunos cambios en las obras. Este simple desplazamiento (más allá de las modificaciones puntuales) convierte a la muestra *original* en otra muestra.

Podríamos concebir ambas muestras como un único ser bifronte, como si una muestra dependiera de la otra, o como si entre ellas se abriera un conflicto: la unidad frente a la fragmentación, el realismo frente al cubismo, el referente frente a lo indiferenciado; en este sentido ¿qué separa a las mujeres chinas de las *Damas de Shanghai*? ¿Qué las une? ¿Son versiones, perversiones, subversiones?

Un tema ineludible, señalado en el texto que el artista escribió para *Identidades*, es que en esta muestra surge algo del orden de la copia, del tomar prestado (tomar prestado de sí mismo), del falsificar, y García lo introduce abrigado por una tradición oriental que redime esas acciones bajo el supuesto de que el origen se encuentra irremediabilmente perdido. Una tradición, la del



Imagen 10: García, D. (2020). *Identidades* (detalle) [44 dibujos en acrílico sobre papel 20,7 x 14,5 cm cada uno]. Rosario, Argentina.

*shanzhai*²⁵, que se desentiende de la antítesis auténtico-falsificado, que no oculta sus procedimientos, y que, en detrimento de la identidad, reivindica el poder de la variación.

ENVÍO: EL EMPUJE QUE HACE VOLAR

Daniel García, aunque suene paradójico, hace de la dispersión²⁶ un programa. Esa dispersión, creemos, tiene menos que ver con la disolución efectiva de un sentido que con la exploración incesante de nuevas formas, de nuevos temas, de nuevas técnicas, de nuevos soportes. Una exploración continua que desde 1981 ha cobrado (a pesar o como consecuencia de su carácter dis-

perso²⁷) cada vez mayor solidez y coherencia, y cuyo sostén *anímico* estaría dado por el intento siempre fallido de un retorno al origen (o sea, el intento siempre fallido de suturar la falta que nos constituye).

Para concluir (sin concluir), nada mejor que un retorno al principio. Citamos entonces el mismo texto con el que comenzamos estas páginas, en donde García (2015) establece un pilar básico de su proyecto:

No tengo certezas para ofrecer. Tal vez me interesa cuestionar una noción de identidad construida (a través de mecanismos de exclusión y recorte) sobre conceptos como originalidad y unicidad. Lo importante para mí es que estas pinturas no permiten la clausura, el cierre temático o formal de mi obra, hacen, más bien, que ella admita siempre nuevas incorporaciones (p. 16).

25 Concepto desarrollado por el filósofo Byung-Chul Han (2016) en el libro *Shanzhai* (Caja negra).

26 En *Estéticas de la dispersión*, Franco Ingrassia (2013) compila una serie de intervenciones que tuvieron lugar entre 2009 y 2010 en el Centro Cultural Parque de España de Rosario. En el prólogo, Ingrassia señala que las estéticas de la dispersión tienen como horizonte común "organizar la producción de regímenes de sensibilidad sobre un suelo dispersivo, constituyendo dispositivos afectados ellos mismos, en su articulación interna, por la dinámica de la dispersión" (p. 9), en un momento histórico en el que las sociedades *con* mercado han mutado hacia sociedades de mercado. Los planteos vertidos en la publicación editada por Beatriz Viterbo (con ilustración de tapa de Daniel García) son bien interesantes pero ubican la discusión en ejes que exceden las pretensiones y las posibilidades de este artículo. Por consiguiente, solo nos atenemos a subrayar un matiz en el diálogo con el libro de Ingrassia: hacer de la dispersión un programa no es equivalente a una estética de la dispersión. En todo caso, quedará una pregunta sin responder: ¿hay una política en Daniel García?

27 Idéntico carácter disperso que nos propusimos plasmar en este trabajo, motivo por el cual nos sentimos alejados de la idea de síntesis o conclusión. Al respecto, basta con repasar la noción de *cuerpo* anunciada en el título. Una noción que suena y resuena en estas páginas, pero que por supuesto excede la simple determinación fisiológica.

Cómo citar este artículo:

Quaranta, M. A. (2021). Una cartografía del cuerpo: formas e ideas en la obra de Daniel García. *Artilugio Revista*, (7). Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ART/article/view/34557>

Referencias

- Benjamin, W. (2018). Tesis sobre el concepto de historia (1940). En W. Benjamin, *Iluminaciones* (pp. 307-318). Madrid: Taurus.
- Blanqui, A. (2002). *La eternidad por los astros*. Buenos Aires: Colihue.
- Carrera, A. (2019). *Anch'io sono pittore!* Buenos Aires: Mansalva.
- Centro Cultural Haroldo Conti (2012). *Institucional*. Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti. Recuperado el 2021, 19 de junio de <http://conti.derhuman.jus.gov.ar/areas/institucional/institucional.php>
- Duden (s. f.). Nachleben. En Diccionario Duden de alemán. Recuperado el 2021, 20 de febrero de <https://www.duden.de/rechtschreibung/Nachleben>.
- García, D. (s. f.). *Visión del arte*. Bola de nieve [blog]. Recuperado el 2021, 19 de junio de <http://www.boladenieve.org.ar/artista/20/garcia-daniel>.
- García, D. (2013). *Un gato que camina solo*. Rosario: Iván Rosado.
- García, D. (2015). *Bandido*. Rosario: Iván Rosado.
- García, D. (2020a). *Stardust; Nachleben*. Daniel García [blog]. Recuperado el 2021, 19 de junio de <https://daniel-garcia.blogspot.com/>.
- García, D. (2020b, 17 de junio). *Ciclo de Puerta Abiertas: Daniel García, artista visual* [video]. Goethe Plus Eventos Culturales [GoetheSchuleAR]. Recuperado el 2021, 19 de junio de <https://www.youtube.com/watch?v=bx2tyuBmwgY>.
- García, F. (2020, 11 de mayo). El artista argentino que pintó hace 25 años un retrato universal de la pandemia. *La Nación*. Recuperado el 2021, 19 de junio de <https://www.lanacion.com.ar/cultura/el-artista-argentino-pinto-hace-25-anos-nid2363970/>.
- Ingrassia, F. (2013). *Estéticas de la dispersión*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Márai, S. (2006). *El último encuentro*. Barcelona: Salamandra.
- Peeters, B. (2013). *Derrida*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Quignard, P. (2014). *Morir por pensar*. Buenos Aires: El cuenco de Plata.

Serres, M. (2011). *Variaciones sobre el cuerpo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Filmografía

McMullen, K. (Dir.) (1983). *Ghost Dance* [largometraje]. Reino Unido: Ken Mccullen - LOOSEYARD LTD. Recuperada el 2021, 19 de junio de https://youtu.be/SwkjAuN-_k

Gray, J. (Dir.) (2019). *Ad astra* [largometraje]. Estados Unidos: 20th Century Fox, Plan B Entertainment, New Regency Productions.

Biografía

Manuel Alejandro Quaranta

AUTOR

Licenciado en Filosofía y Magister en Literatura Argentina; Profesor Titular en la carrera de Bellas Artes (U.N.R). En 2015 publicó su primera novela *La muerte de Manuel Quaranta*. Escribe análisis críticos sobre arte, literatura y cine en *Infobae Cultura*, *El Flasherito*, *Polvo y Ramona*; además de textos para exposiciones y catálogos. Ha realizado instalaciones y *performances*, tanto en muestras colectivas como individuales.



Manuel Alejandro Quaranta

CONTACTO:


manuelquaranta79@gmail.com

Dibujar América: las Ecuaciones cartográficas de Anna Bella Geiger

Drawing America: Anna Bella Geiger's cartographic Equations




Malena Mazzitelli Mastricchio

Universidad Nacional de La Plata / Instituto de Historia y Teoría y Praxis de la Arquitectura y la Ciudad (HiTePAC) / Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET)
La Plata, Argentina
mastricchiomalena@gmail.com
 <https://orcid.org/0000-0002-2573-7135>



Verónica Hollman

Universidad de Buenos Aires / Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET)
Buenos Aires, Argentina
vhollman@conicet.gov.ar
 <https://orcid.org/0000-0003-1032-5143>

Recibido: 01/03/2021 - Aceptado con modificaciones: 04/06/2021



ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s2408462x/143ac9k0j>

Resumen

Las afinidades existentes entre el arte y la cartografía han sido ampliamente estudiadas (Woodward, 1987). Sin embargo, es más reciente la indagación sobre el interés del arte contemporáneo por la cartografía (Harmon, 2004, 2009; de Diego, 2008; Tiberghien, 2010, 2013; Wood, 2006, 2014; Lois,

Palabras claves

Imagen, Mapa, Espacio,
Arte, Geografía.

Artilugio, número 7, 2021 / Sección Dossier / ISSN 2408-462X (electrónico)

<https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ART>

Centro de Producción e Investigación en Artes, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba. Argentina.



2014; Besse & Tiberghem, 2017; Hollman & Mazzitelli Masticchio, 2016), y en particular el análisis de los mapas y del mapeo hecho por artistas como fuente de información espacial (Girardi, 2017; Hollman y Padovesi Fonseca, 2018). En el año 2018 el Museo de la Universidad Nacional de Tres de Febrero-Centro de Arte Contemporáneo presentó la exposición “Geografía física y humana” de la artista brasileña Anna Bella Geiger. El mapa, o mejor dicho, los mapas creados, intervenidos, dibujados por Ana Bella Geiger fueron los protagonistas de aquella exposición. Proponemos indagar a partir de algunas de sus obras la utilización de elementos de la cartografía para desafiar y cuestionar cómo se piensa a América Latina así como para proponer otras formas de imaginar este espacio. Entre los numerosos mapas de esta artista nos centraremos en la serie *Ecuaciones*, producida en el año 1978.

Abstract

Whilst the affinities between art and cartography have been studied (Wood, 1987), research on the interest of art in cartography (Harmon, 2004, 2009; de Diego, 2008; Tiberghien, 2010, 2013; Wood, 2006, 2014; Lois, 2014; Besse & Tiberghem, 2017; Hollman & Mazzitelli Masticchio, 2016) is recent. In particular, the understanding that both artists’ mapping and the maps they create could become a source of spatial information (Girardi, 2017; Padovesi Fonseca & Hollman, 2018). In 2018, Museum of National University of Tres de Febrero-Centre of Contemporary Art held the exposition “Physical and Human Geography” of the Brazilian artist Ana Bella Geiger. The map, or, the maps that Ana Bella Geiger created with different techniques were the absolute protagonists of that exposition. By taking as starting point some of her artworks, we propose to analyze how she uses elements of cartography to challenge the common sense of Latin America and put forward other ways to image this space. We will focus on the maps that make up the *Ecuations* series.

Palabras claves

Images, Map, Space, Art, Geography.

INTRODUCCIÓN¹

Históricamente, la Cartografía y la Geografía se han manejado con definiciones bastante restrictivas de lo que se considera un mapa. Este confinamiento conceptual se evidencia, por ejemplo, en la definición del saber cartográfico como el “Arte de trazar mapas geográficos y/o Ciencias que los estudia” que expone la Real Academia Española (RAE, 2021) en su sitio web. Las definiciones de instituciones más especializadas también son bastante restrictivas, como la Asociación Cartográfica Internacional, que en el año 1990 definió a la cartografía como “la disciplina relacionada con la concepción, producción, difusión y estudio de mapas” (Johnston, Gregory y Smith, 2000, p. 60). La mayoría se contenta con decir que los mapas son una “representación plana reducida y simbolizada de la superficie terrestre o parte de ella, y en la que se muestra la situación y distribución de uno o más fenómenos naturales y culturales localizables en el espacio” (Paso Viola, 1986, p. 107). Uno de los correlatos de esta limitación conceptual ha sido la exclusión de un universo de representaciones del espacio cuya circulación alcanza a públicos incluso más amplios y diversos que una comunidad académica (Lois, 2014).

En la década de los años 1980, John Brian Harley² propuso otras definiciones de lo que se

puede considerar un mapa y así posibilitó no solo pensar la Cartografía como una disciplina cultural, sino también la inclusión de una infinidad de mapas que hasta entonces habían quedado fuera de los corpus de estudio³. Hay otras definiciones de cartografía, de hecho Andrews (2007) publicó un artículo que recopila 321 definiciones de mapa. Una de ellas dice que un mapa es

una forma especializada de lenguaje visual y una herramienta para el pensamiento analógico. Tal como Harley ha remarcado, un mapa sirve, entre otras cosas, como una herramienta mnemotécnica, es decir, un banco de memoria para la información relacionada con el espacio (Tolias, 2007, p. 639).⁴

Las investigaciones en el campo de la Historia de la Cartografía destacan la coexistencia del arte y la ciencia en la historia del mapeo, que tal vez se ha hecho más explícita en la participación de pintores en las expediciones científicas hasta el siglo XIX (Woodward, 1987; Penhos, 2005). Es más reciente, en cambio, la indagación sobre el interés del arte contemporáneo por la cartografía (Harmon, 2004, 2009; de Diego, 2008; Tiberghien, 2010, 2013; Wood, 2006, 2014; Lois, 2014; Besse & Tiberghien, 2017; Hollman & Mazzitelli Masticchio, 2016), y en particular el análisis de los mapas y del mapeo hecho por los

cartografía crítica como campo de estudio.

1 Una primera versión de este trabajo fue presentada en las VI Jornadas Internacionales de Hermenéutica “Figuras y texturas de Nuestra América” realizadas en la Universidad de Buenos Aires el 7 y 8 de julio de 2019.

2 John Brian Harley (1932-1991) fue uno de los fundadores del proyecto de Historia de la Cartografía. Sus contribuciones han sido claves para la emergencia de una

3 A lo largo de su obra Harley (2005) ha definido a la cartografía de diferentes maneras, siempre colocándola en la esfera de la cultura. En este trabajo, citamos a modo de ejemplo una de estas definiciones: “Los mapas son un lenguaje gráfico que se debe decodificar. Son una construcción de la realidad, imágenes cargadas de intenciones y consecuencias que se pueden estudiar en las sociedades de su tiempo. Al igual que los libros, son también producto tanto de las mentes individuales como de los valores culturales amplios en sociedades específicas” (p. 62).

4 Traducción de las autoras.

artistas como fuente de información espacial (Girardi, 2017; Padovesi Fonseca & Hollman, 2018). No obstante, se constata que a pesar del esfuerzo por construir una definición que incluya a otras imágenes espaciales en el campo de la Historia de la Cartografía, la falta de aplicación de criterios técnico-matemáticos en su realización produce en los geógrafos el temor suficiente como para no considerarlas fuentes de información espacial. Este es el caso de los mapas realizados en prácticas artísticas que en su producción no siguen los cánones marcados por el *rigor* de la cartografía. En efecto, los mapas artísticos no tienen la pretensión de ser objetivos ni neutros, tampoco pretenden ser copias o representaciones de la realidad. Esta forma de pensar y hacer los mapas pone en cuestión la existencia de una realidad *per se* y sobre todo, que esta pueda ser aprehendida en una imagen (Girardi, 2017).

En el año 2018 el Museo de la Universidad Nacional de Tres de Febrero-Centro de Arte Contemporáneo presentó la exposición “Geografía física y humana” de la artista brasileña Anna Bella Geiger⁵. El mapa, o mejor dicho, los mapas creados, intervenidos, dibujados por Ana Bella Geiger fueron los protagonistas de aquella exposición. Proponemos indagar a partir de algunas de sus obras, particularmente los mapas que in-

tegran la serie *Ecuaciones* (1978), la utilización de elementos de la cartografía para desafiar y cuestionar la manera de pensar América Latina. Para ello realizamos diferentes composiciones con las imágenes de esta serie con la intención de promover diálogos entre ellas que provoquen nuevos interrogantes.

Asumimos que el espacio es una construcción social y que las imágenes en general y los mapas en particular intervienen de manera activa en dicho proceso. Sostendremos que los mapas artísticos toman elementos de la cartografía, a los que denominaremos *situación cartográfica* (paralelos, meridianos, topónimos, etcétera), y a partir de ellos operan como los sitios de *acontecimiento* de los que habla Alain Badiou (1999). Estas imágenes serían los eventos que no pueden ser aprehendidos y que son categorizados como *no-mapas* por el saber cartográfico.

Si aceptamos que las imágenes proponen modos de ver, podríamos interrogarnos a qué le teme la disciplina para dejar de lado los mapas artísticos, así como las prácticas de mapeo realizadas por *no-geógrafos*, y qué se pierde al excluirlos en tanto inscripciones que también permiten aproximarnos a los procesos sociales. Tal vez el correlato más interesante de la propuesta del filósofo francés para pensar los mapas artísticos consista en que “el tratamiento de los posibles por el pensamiento forma una unidad en su advenimiento” (Badiou, 1999, p. 6). En efecto, pensamos que los mapas artísticos abren posibilidades para escapar al control de las normas establecidas por un ente organizador

5 El interés de los artistas por el mapa como medio de expresión queda demostrado en las recientes exposiciones realizadas en la ciudad de Buenos Aires. Entre ellas, mencionaremos: *Buenos Aires* de Vik Muniz (mayo-septiembre de 2015, Museo de la Universidad Nacional de Tres de Febrero), *Relato de una negociación* de Francis Alÿs (noviembre de 2015 y febrero de 2016, MALBA), *Inoculación* de Ai Weiwei (diciembre de 2017 y abril de 2018, PROA). Para una exhaustiva recopilación de las exposiciones con mapas artísticos ver Wood (2014).

que, a nuestro entender, sería el saber cartográfico institucionalizado.

ANA BELLA GEIGER EN CONTEXTO

De familia judeo-polaca, Ana Bella Geiger nació en Río de Janeiro en 1933, ciudad en la que reside actualmente. Se formó en literatura germánica e inició sus estudios artísticos en 1949 con la artista Fayga Ostrower, refugiada judía de origen polaco. Continuó sus estudios en New York, en el *Metropolitan Museum of Art* y en la *New York University*. Según lo expresa la propia artista, el dibujo le ofrece “cierto carácter de apertura, de renovación y revelación permanente. Es una vía directa a mis pensamientos, una radiografía de mi obra” (Geiger en Wechler, 2017, p. 130)⁶. Sin embargo, una de las características de su trayectoria artística es la diversidad de técnicas que ha desarrollado: el grabado, el dibujo, el fotomontaje, la serigrafía, la pintura, la escultura y el video. Tal vez porque, como ella misma explica, cada técnica “propone” un universo distinto, como si cada una le permitiera decir o desarrollar cosas diferentes⁷. Los soportes que elige para sus obras, tan diversos como las técnicas a través de las cuales se expresa, resultan de una profunda exploración y reflexión

sobre la relación entre la materialidad de una idea y la adecuación del soporte. Para Ana Bella Geiger las técnicas y los materiales funcionan como “medios que nos ayudan a trasladar ideas de un estado a otros” (p. 133).

En la década de los años 1970, la imagen cartográfica comienza a formar parte de su producción artística. Su trabajo con los mapas, sin duda, se entrelaza con su vida afectiva. En 1956 se casa con un geógrafo, Pedro Geiger. Según la propia artista, en su producción, la geografía de Pedro Geiger orientó su atención al territorio, pero también su trabajo con las formas promovió en la obra del geógrafo una aproximación más conceptual a la disciplina. Sin restar importancia a este dato biográfico, los mapas de Ana Bella Geiger podrían enlazarse con el dibujo de América del Sur invertida del artista uruguayo Joaquín Torres García de 1935. Se trata de valerse del mapa como acto poético y político, pues las intervenciones exponen no solo cómo las convenciones (cartográficas) crean realidades, sino también la existencia de otros órdenes posibles⁸.

La dictadura marca el contexto brasileño a partir del año 1964. Ana Bella Geiger piensa en la función del arte: “mi poética se combinaba con una indagación constante sobre el significado, la naturaleza y la función misma del objeto, es decir, del arte” (p. 135). Nos parece que no es azarosa la contemporaneidad en la creación de

6 Hija de un artista que trabajaba el cuero, Ana Bella Geiger recuerda que en su niñez veía dibujar a su padre.

7 Biografía de Ana Bella Geiger. Recuperado el 2021, 26 de febrero de <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa296/anna-bella-geiger>.

8 Cabe destacar que otros artistas latinoamericanos contemporáneos a Ana Bella Geiger también introdujeron el lenguaje cartográfico en sus obras como dispositivo crítico, entre otros Nicolás García Urriburu (1937-2016), Horacio Zabala (1943-), Elda Cerrato (1930-).

una serie de dieciocho fotografías en el soporte de tarjetas postales –*Brasil nativo y Brasil alienígena* (1976-1977)– y de la serie *Ecuaciones*. Si las fotografías-tarjetas postales de los Brasiles cuestionan la homogeneidad de Brasil como una entidad cultural, social y espacial, los mapas de *Ecuaciones* proponen, tomando la expresión de la artista, otras aristas en la desnaturalización de esa aparente homogeneidad. Los mapas de esta serie, de manera directa, borran, rehacen, reinventan fronteras y límites. Es precisamente este rediseño de los límites y fronteras que pone en jaque la correspondencia de una cultura –brasileña, latinoamericana– a un territorio. En síntesis, el mapa funciona como el medio para hacer visible la participación del espacio en la construcción y afirmación de ese Brasil homogéneo que las fotografías parodian⁹.

Desde entonces, el uso de las formas cartográficas (siluetas, coordenadas, proyecciones, atlas, entre otros) se presenta como una constante en diferentes períodos de su trayectoria. Ana Bella Geiger ha hecho mapas con soportes tan diferentes como las hojas de un cuaderno, las páginas de una enciclopedia, las fetas de pan lactal, las hojas de aluminio o los cajones de una biblioteca. El acto de dibujar un mapa –¿de mapear?– también devino una obra artística en la serie de videos en blanco y negro titulada *Mapas elementares* (1976).

9 En esta obra Ana Bella Geiger, presenta dipticos de fotografías. Una de las fotografías del diptico retrata una escena de la vida cotidiana de indígenas, la otra recrea la misma escena con otro grupo de mujeres entre las cuales se encuentra ella. Así, pone en jaque la mirada que coloca a la cultura indígena como lo exótico.

SERIE ECUACIONES: EL LENGUAJE MATEMÁTICO PARA DECONSTRUIR LA CARTOGRAFÍA

La serie que será nuestro objeto de análisis se titula *Ecuaciones*. Como el título lo indica, cada obra de la serie constituye una ecuación en la que Ana Bella Geiger introduce el mapa con variantes. La serie está conformada por diez imágenes realizadas con la técnica *frottage* con grafito sobre hoja de cuaderno escolar cuyo tamaño es de 24 cm x 32 cm o 25 cm x 38 cm. El soporte que la artista eligió, nos invita a pensar qué América aprendemos y sobre todo a poner en relación la situación cartográfica, la enseñanza y el sentido común geográfico. Tal vez, la silueta cartográfica sea uno de los elementos de las ecuaciones que más dialoga con el sentido común geográfico. Ana Bella trae a la ecuación el mapa logotipo del que habla Benedict Anderson¹⁰: ese mapa que es aprehendido en la escuela, pero cuya circulación excede ampliamente la escolarización.

El primer elemento que se destaca en la serie es el lenguaje matemático: signos de operaciones matemáticas como sumas, restas, igualdades, desigualdades, división, multiplicación, y también corchetes y paréntesis que indican un

10 Anderson (1993) asegura que en la conformación de los Estados Nacionales hay tres instituciones válidas y necesarias que construyen una nación como una comunidad imaginada. Estas tres instituciones son el mapa, el censo y el museo. En cuanto al mapa, el autor dice que una vez que la imagen territorial comienza a ser reproducida separadamente de su contexto geográfico suprimiendo todo tipo de referencia espacial, como topónimos o nombres de accidentes geográficos, se convierte en un mapa logotipo que es al instante reconocido por los miembros de la *comunidad imaginaria*.

ordenamiento para la resolución. Esta introducción explícita del lenguaje matemático marca diferencias notables con las características de otros mapas artísticos. En este sentido, los trabajos académicos que han explorado las prácticas de mapeo de artistas identifican procedimientos tales como la utilización de iconografía cartográfica, la intervención de mapas (cortar, rayar, pintar, doblar, vaciar, *collage*, etcétera), el dibujo de mapas con un espacio imaginario como referente y la alteración de los diversos órdenes espaciales cartográficos¹¹. A diferencia de estos procedimientos más frecuentes, Ana Bella Geiger utiliza el lenguaje matemático, que es considerado por el saber cartográfico como el procedimiento válido en tanto parte de un conjunto de prácticas científicas, para producir una imagen cartográfica precisa. Es decir, Geiger se vale de un procedimiento inherente a la producción cartográfica para crear esta serie y de este modo rediseña los límites entre lo estético y lo racional, entre lo real y lo imaginario; la precisión matemática y la poética de una obra de arte.

Se conoce como una ecuación matemática a la igualdad entre dos expresiones algebraicas que nos permiten resolver un problema. Asimismo, en las ecuaciones hay términos conocidos y desconocidos. Entonces, cabe preguntarnos ¿cuál sería,

11 En un artículo titulado *Cartography is dead*, Denis Wood establece una diferencia entre *mapmaking* y *cartography*. Esta última, *cartography*, sería una práctica académica o profesionalizada del mapeo relativamente reciente (Wood la sitúa en el siglo XX), en tanto que las prácticas de mapeo, *mapmaking*, la anteceden históricamente. Pero para Denis Wood, no solo se trata de una diferencia histórica, sino que también el término *mapmaking* alude una extensa producción contemporánea de mapas por fuera de la cartografía entendida como práctica profesionalizada y académica.

según Ana Bella Geiger, el término desconocido por conocer en sus ecuaciones?; o dicho de otro modo, ¿cuál es el problema que la artista nos propone resolver con estas ecuaciones?

Comencemos por identificar qué términos utiliza la artista en sus *Ecuaciones*. Sabemos que, en matemática, las ecuaciones tienen incógnitas que se representan con letras, es decir en una ecuación algebraica encontramos números y letras. En la obra de Ana Bella las imágenes cartográficas –de América del Sur, América del Norte; América continental y Brasil– reemplazan a las letras. Los números solo se presentan en una de sus *Ecuaciones* (*Ecuación 2*). En algunos términos de la ecuación el mapa aparece solo como silueta. En otros, en cambio, el mapa es el término atravesado por líneas que sugieren la grilla de paralelos y meridianos. Así, América ya no se presenta sola y despojada de toda conexión, sino como parte del mundo y de determinadas formas de representarlo. También, en algunas ecuaciones se presenta como término la red de coordenadas sin ninguna silueta o con la silueta esfumada, como si América estuviera invisibilizada ¿borrada? en el mundo (*Ecuación 34*). La inclusión o exclusión de este juego entre proyección y líneas como parte de los términos de la ecuación vuelve más explícita la situación cartográfica que la autora pone en jaque.

La desigualdad entre los dos miembros de la expresión algebraica es la principal modalidad de relación de las ecuaciones de Ana Bella Geiger; si en una primera instancia esto pareciera cerrar el abanico de posibilidades, en el mundo de las

matemáticas la negación nos dice que a no es b , pero bien podría ser todo lo que no es b . De este modo, la artista desafía más al espectador a imaginar todo ese otro conjunto de variables posibles (*Ecuación 21, Ecuación 6, Ecuación 13, Ecuación 11, Ecuación 2*). En los miembros de la ecuación, la silueta de América aparece multiplicada, dividida, restada o anulada (*Ecuación 34, Ecuación 11, Ecuación 13, Ecuación 21*).

El valor de la obra radica en crear mundos posibles; distintas Américas y distintas posiciones de América en esos posibles mundos creados. Américas y mundos que se descubren ante el mirar atento de los y las espectadores/as que emprenderán la tarea de “resolver” la ecuación.

OTRAS COMPOSICIONES PARA MIRAR LA SERIE ECUACIONES: AMÉRICA PUEDE SER COMO LA IMAGINAMOS

La imagen, una imagen, se revela insuficiente. La imagen requiere, nos exige hacerla dialogar con otras. Inspirado en la obra del dramaturgo Bertolt Brecht, titulada *Arbeitsjournal*, Georges Didi-Huberman (2008) discute la noción de *montaje* de los textos y de las imágenes, buscando resaltar el valor argumentativo de los modos de exposición de las imágenes. Cada imagen forma parte de un entramado de palabras y de otras imágenes que podríamos pensar como un montaje que “enlaza y entreteje” un

discurso. Cada montaje de las imágenes (y de las palabras aliadas) resulta en discursos visuales y modos de mirar particulares. Se trata de descomponer el montaje del corpus de análisis y recomponer o re-montar (Didí-Huberman, 2008) las imágenes en otro orden, otra secuencia, e inclusive con otras palabras. Entendemos por *composición* la disposición de las imágenes (no necesariamente lineal) que funciona como ordenador y propone vínculos –más o menos explícitos– con el texto y con las otras imágenes. La composición también incluye jerarquías, yuxtaposiciones, interrupciones, vacíos, espacios en blanco¹² que intervienen en la construcción de la narrativa ofrecida y en nuestro modo de mirar las imágenes. Presentamos aquí dos composiciones que hemos realizado a partir de la serie *Ecuaciones*.

¹² Tomamos la idea de la importancia del espacio en blanco en tanto campo que promueve las conexiones sin pre-establecerlas del trabajo de Bender, J. y Marrinan, M. (2010).

Composición 1: América invertida, esfumada, re-nombrada.

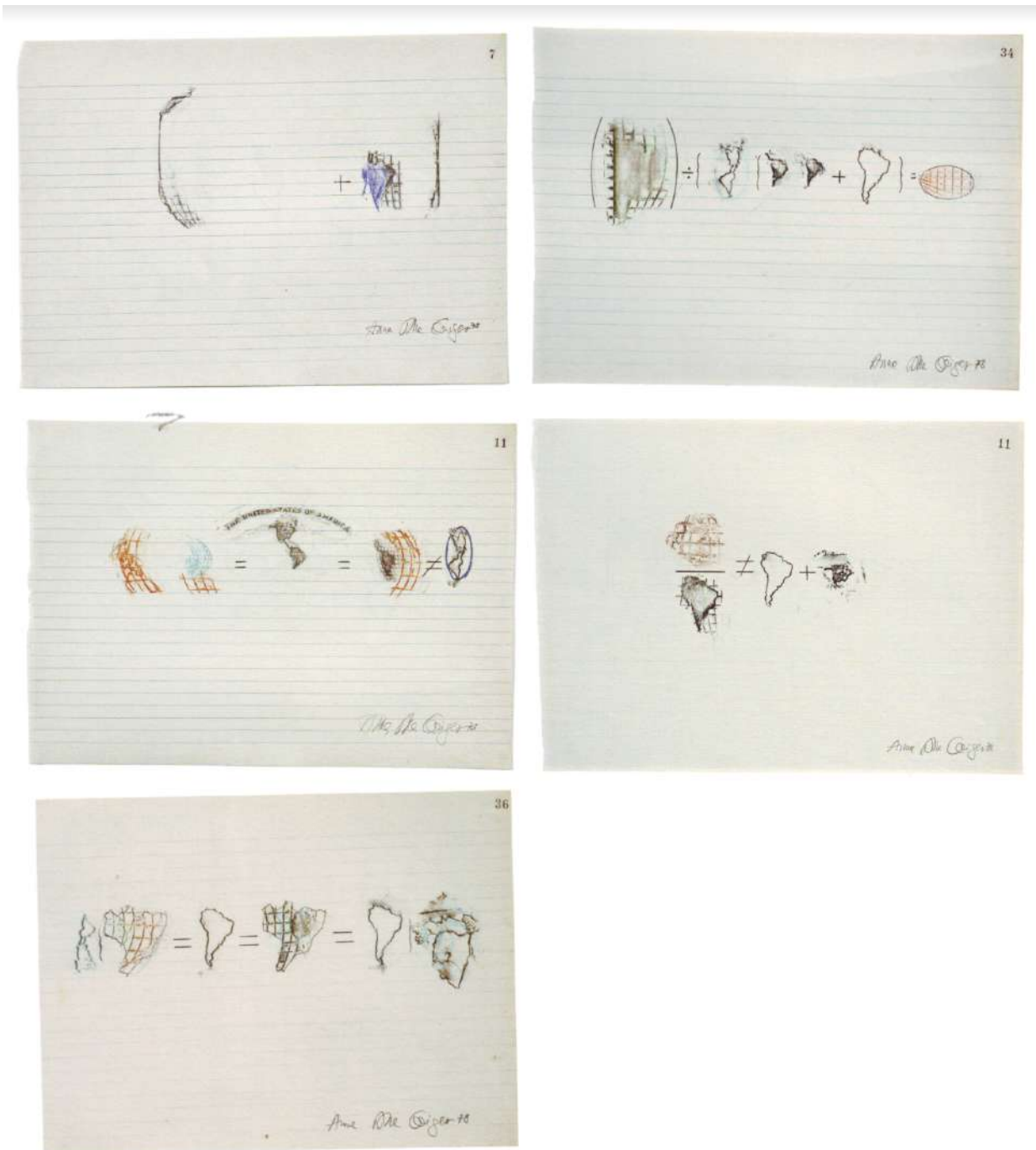


Imagen 1: Geiger, A. B. (1977-1978). *Ecuaciones. Ecuación 7, Ecuación 34, Ecuación 11 (1977-1978), Ecuación 11 (1978) y Ecuación 36.* La Casa Encendida y MUNTREF. Madrid, España y Buenos Aires, Argentina. Fotografías de las obras publicadas en el Catálogo de la Exposición "Geografía Física y humana".

Composición 2: La sumatoria no es igual a la suma de las partes.

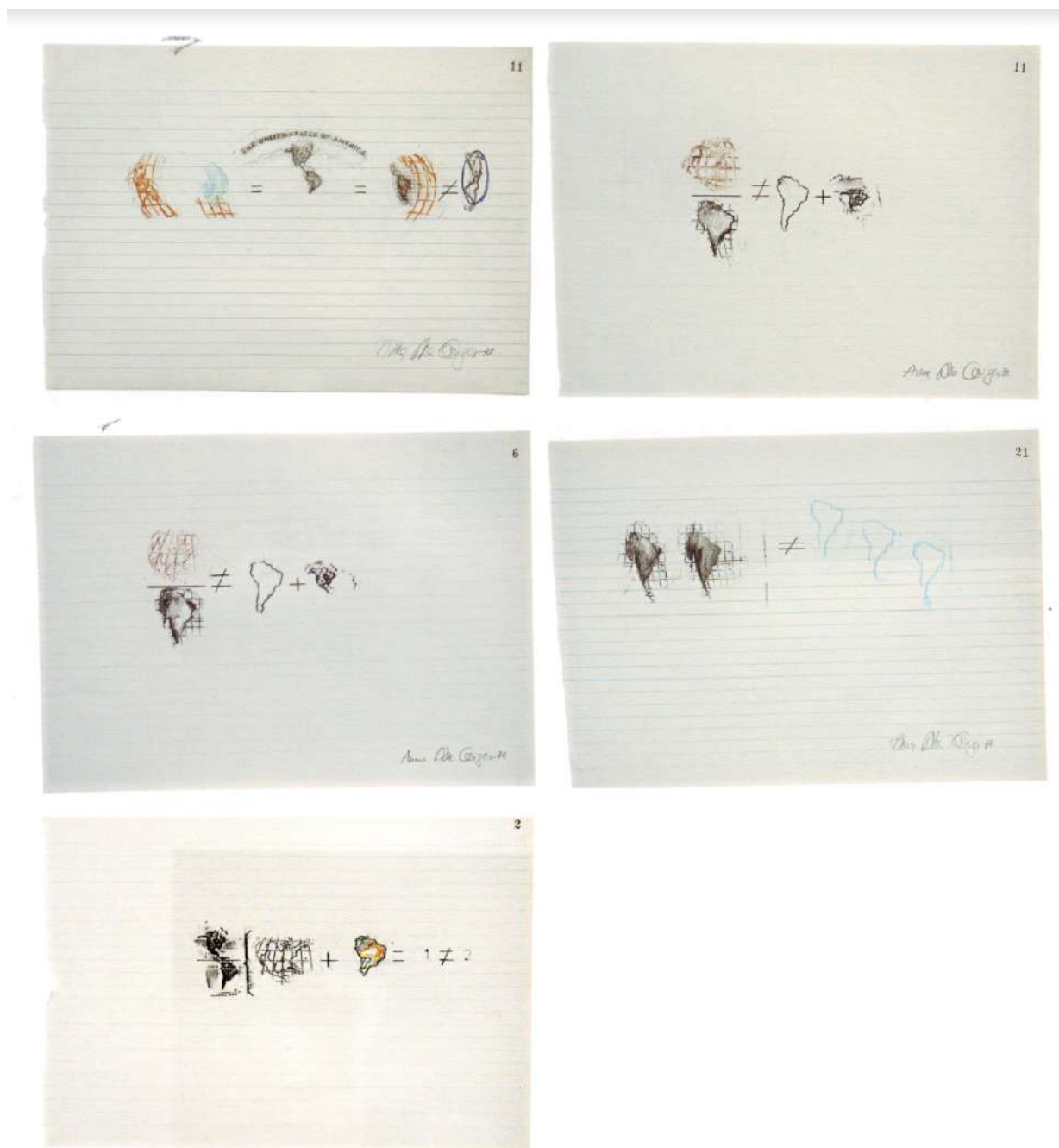


Imagen 2: Geiger, A. B. (1977-1978). *Ecuaciones*. Ecuación 11 (1977-1978), Ecuación 11 (1978), Ecuación 6, Ecuación 21 y Ecuación 2. La Casa Encendida y MUNTREF. Madrid, España y Buenos Aires, Argentina. Fotografías de las obras publicadas en el Catálogo de la Exposición "Geografía Física y humana".

En la composición 1 hemos agrupado las *Ecuaciones* en las cuales Ana Bella Geiger se vale de distintas situaciones cartográficas, como por ejemplo la grilla de coordenadas, la toponimia, la posición de las masas continentales, la silueta cartográfica de Brasil, de América y de América del Sur, para crear combinaciones algebraicas. Apuntemos algunas de las situaciones cartográficas que en esta composición operan como acontecimientos cartográficos:

- la variante de dibujar y borrar las coordenadas geográficas las hace más visibles en tanto convención, contingencia que atraviesa y posiciona.
- la variante de esfumar América en su totalidad, alguna de sus partes o vaciar partes internas dentro de la silueta, apunta las diferencias entre representación-presentación; posición geográfica-posición política.
- la adscripción del topónimo *The United States of America* a toda América, nos hace pensar en la relación nominación-dominio y en la potencia del topónimo en la construcción de una identidad americana.
- la inversión de la posición norte-sur de América.
- la presentación de América en espejo, trae a la ecuación-imagen otra América (¿la deseada en los años 1970?): no es una América borrada, no es una América unida como iniciativa comandada por Estados Unidos, pero tampoco una América del Sur aislada.

Las ecuaciones en esta composición presentan, a través de la situación cartográfica, a

América en el contexto político de los años 1970 y simultáneamente otras Américas posibles, proyectos de América en coexistencia en esa misma temporalidad. América sería el resultado de la combinación de diferentes procesos culturales, políticos e incluso de la negación de esos mismos procesos.

La composición 2 agrupa combinaciones algebraicas que tienen en común la expresión *a no es igual a b*. Con distintas variantes en estas ecuaciones, *a* se presenta como la unidad (América del Norte y América del Sur; América del Norte y Brasil; Brasil) y *b* como la suma o la multiplicación de las partes. La situación cartográfica aquí también colabora para afirmar lo que no es igual: en uno de los términos la silueta de las Américas se inscribe en la red de coordenadas y en el otro se despoja de ella (*Ecuación 21*). La representación cartográfica (término *a*) no es igual a las Américas reales o soñadas, tampoco a la agregación de las diferentes realidades que la conforman. Incluso, el color celeste del término *b* parece resaltar a las Américas soñadas, celestiales: la América inserta en el mundo no es la América celestial que se reclama.

Esta composición claramente muestra que América no es la suma de las partes impuestas. En principio esto podría contradecir lo que afirmamos anteriormente: que la artista intenta visibilizar las diferentes culturas existentes en el interior de Brasil, oponiéndose a una mirada única de Brasil y de su territorio. Sin embargo, estas no son partes iguales de un *todo*, sino que debe entenderse como un Brasil (y una América)

que contemplan esas diferencias. América no es la suma de países o de culturas, sino que es la coexistencia de ellas.

A MODO DE CIERRE

La artista Ana Bella Geiger en la serie *Ecuaciones* toma elementos de lo que hemos denominado, a partir de la lectura de Alain Badiou, la *situación cartográfica* y los resignifica como dispositivo crítico. En esta serie Ana Bella Geiger se vale de dos lenguajes establecidos y considerados científicos –la cartografía y la matemática–, los pone en interacción y a partir de ese diálogo construye otros modos de pensar América Latina. Así pone en jaque la situación cartográfica desde el propio lenguaje matemático y crea sitios de acontecimientos. Es desde esos sitios que Ana Bella Geiger trae al lenguaje cartográfico representaciones no-euclidianas del espacio que la Geografía ha excluido como fuentes válidas de información y movilizadoras del propio pensamiento disciplinar.

Pensamos que estos mapas creados por Ana Bella Geiger ponen en tensión la concepción de espacio que presentan los mapas que la cartografía reconoce como tales. En este sentido, la serie *Ecuaciones* ofrece otro modo de pensar el espacio desde las mismas situaciones carto-

gráficas y de aproximarnos también desde las imágenes artísticas a la concepción de espacio que propone la geógrafa Massey (2008): como condición de posibilidad de la coexistencia, de la coetaneidad. De allí la relevancia de que estos mapas (y tantos otros producidos en prácticas artísticas) integren el corpus visual en nuestras prácticas disciplinarias.

Cómo citar este artículo:

Mazzitelli Masticchio, M. y Hollman, V. (2021). Dibujar América: las Ecuaciones cartográficas de Anna Bella Geiger. *Artilugio Revista*, (7). Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ART/article/view/34558>

Referencias

- Anderson, B. (1993). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Andrews, J. H. (2007). Reflections on the Harley-Woodward definition of 'map'. *Irish Geography*, 40(2), pp. 200-205. Recuperado el 2021, 25 de junio de doi: [10.1080/00750770709555896](https://doi.org/10.1080/00750770709555896).
- Badiou, A. (1999). *El ser y el acontecimiento*. Buenos Aires: Manantial.
- Bender, J. y Marrinan, M. (2010). Diagram. En *The culture of diagram* (pp. 19-52). California: Stanford University Press.
- Besse, J. M. y Tiberghem, G. (2017). *Operations cartographiques*. Paris: Actes sud/ ENSP.
- Didi-Huberman, G. (2008). *Cuando las imágenes toman posición*. El ojo de la historia, 1. Madrid: Antonio Machado Libros.
- de Diego, E. (2008). *Contra el mapa*. Madrid: Siruela.
- Girardi, G. (2017). Arte e mapeamento. Ou como fazer um mapa arder? En F. Gasparotti Nunes y I. Franco de Noaves (Org.), *Encontros, derivas, rasuras: potências das imagens na educação geográfica* (pp. 103-132). Uberlândia: Asis Editora.
- Harley, J. B. (2005). *La naturaleza de los mapas*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Harmon, K. (2004). *You are here. Personal Geographies and Other Maps of the Imagination*. New York: Princeton Architectural Press.
- Harmon, K. (2009). *The map as art. Contemporary Artists explore Cartography*. New York: Princeton Architectural Press.
- Hollman, V. y Mazzitelli Masticchio, M. (2016). Tensiones entre las imágenes didácticas y el arte. *Ateliê Geográfico*, 10(3), pp. 7-25. Recuperado el 2021, 25 de junio de <https://revistas.ufg.br/atelie/issue/view/1652>.

- Hollman, V. y Padovesi Fonseca, F. (2018). A potência da arte para pensar o espaço na abordagem de mapas artísticos. En S. Lencione y P. Zusman (Org.), *Processos territoriais contemporâneos. Argentina e Brasil: Ideias em circulação* (pp. 163-182). Rio de Janeiro: Consequência.
- Johnston, R. J., Gregory, D. y Smith, D. (2000). *Diccionario Akal de Geografía Humana*. Madrid: AKAL.
- Lois, C. (2014, julio-diciembre). O mapa, os mapas. Propostas metodológicas para abordar a pluralidade e a instabilidade da imagem cartográfica. *Espaço e Cultura*, 36, pp. 35-60. Recuperado el 2021, 25 de junio de <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/espacoecultura/article/view/22028>.
- Massey, D. (2008). *For space*. Londres: Sage Publications.
- Paso Viola, L. F. (1986). *Diccionario de Geografía*. Buenos Aires: Karten Editora S. A.
- Penhos, M. (2005). *Ver, conocer, dominar. Imágenes de Sudamérica a fines del siglo XVIII*. Buenos Aires: Editorial Siglo XXI.
- Real Academia Española (2021). *Diccionario de la Real Academia Española*. Recuperado el 2021, 25 de junio de <https://dle.rae.es/cartograf%C3%ADa>.
- Tiberghien, G. (2010). Poétique et rhétorique de la carte dans l'art contemporain. *L'espace géographique*, 3(39), pp. 197-210.
- Tiberghien, G. (2013, diciembre). Imaginário cartográfico na arte contemporânea. Sonhar o mapa nos dias de hoje. *Revista Instituto de Estudos Brasileiros*, 57, pp. 233-252.
- Tolias, G. (2007). Maps in Renaissance Libraries and Collections. En D. Woodward (Ed.), *The History of Cartography. III* (pp.637-660). Chicago: The University of Chicago Press. Recuperado el 2021, 25 de junio de https://www.turabian.org/books/HOC/HOC_V3_Pt1/HOC_VOLUME3_Part1_chapter25.pdf
- Wechler, D. (2017). En primera persona. Ana Bella Geiger en diálogo con Diana Wechler. En *Ana Bella Geiger. Geografía Física y Humana* (pp. 129-137) [catálogo de exposición]. Buenos Aires/Madrid: Universidad Nacional de Tres de Febrero y La casa encendida.
- Wood, D. (2003, spring). Cartography is dead. *Cartographic perspectives*, 45, pp. 4-7.
- Wood, D. (2006, winter). Map art. *Cartographic Perspectives*, 53, pp. 5-14.
- Wood, D. (2014). Maps, art, power. *Espaço e Cultura*, 36, pp. 09-32.
- Woodward, D. (1987). *Art and Cartography. Six historical essays*. Chicago: The University of Chicago Press.

Biografía

Malena Mazzitelli Masticchio

AUTORA

Doctora en Geografía (UBA) y Licenciada en Geografía (UBA). Es investigadora del CONICET. Se especializó en la historia y la epistemología de la cartografía argentina y en las técnicas de representación del relieve y la topografía. Actualmente su investigación se ocupa de los saberes e instituciones en la construcción cartográfica del territorio, en el Instituto de Investigación HITEPAC-UNLP. Es parte del Grupo de estudios sobre Cultura, Naturaleza y Territorio del Instituto de Geografía de la UBA.



Malena Mazzitelli Masticchio

CONTACTO:

masticchiomalena@gmail.com

Biografía

Verónica Hollman

AUTORA

Doctora en Ciencias Sociales (FLACSO, Buenos Aires), Master of Arts (University of British Columbia, Vancouver), Licenciada y Profesora en Geografía (Universidad Nacional del Comahue, Neuquén). Actualmente se desempeña como Investigadora Independiente del CONICET. Es miembro de la Red Internacional de Investigación Imágenes, geografías y educación y del Grupo de Estudio Cultura, Naturaleza, Territorio del Instituto de Geografía de la Universidad de Buenos Aires.



Verónica Hollman

CONTACTO:

vhollman@conicet.gov.ar

“No nos une el amor sino el espanto”: Re-mapear la escena teatral de la última dictadura argentina

“We Are United, Not by Love, but by Fright”: Re-mapping
the Argentine Theater Scene During the Last Dictatorship



Lorena Verzero

Universidad de Buenos Aires /
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET)
Buenos Aires, Argentina
lorenaverzero@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0003-0267-8467>

Recibido: 01/03/2021 - Aceptado con modificaciones: 26/06/2021



ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s2408462x/za4t0xx6b>

Resumen

El artículo propone reflexionar en torno a los elementos compartidos por experiencias diversas de la escena teatral durante la última dictadura cívico-militar argentina, desde una doble aproximación: estética y sociológica. En este último sentido, avanzamos sobre la construcción de una cartografía expandida de las prácticas escénicas desarrolladas en la ciudad de Buenos Aires, incorporando una conceptualización de la noción de *mapeo*, una revisión de las historias del teatro que han legitimado el canon y una efectivización artesanal de una cartografía que incluye variadas experiencias; de esta manera, se confirma la hipótesis de que –contra el sentido común– las prácticas de intervención, de resistencia, activistas o clandestinas, se dieron mayormente en las mismas zonas de la ciudad en las que se encontraba

Palabras claves

Mapeo, Dictadura, Artes escénicas, Metáfora.

Artilugio, número 7, 2021 / Sección Dossier / ISSN 2408-462X (electrónico)

<https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ART>

Centro de Producción e Investigación en Artes, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba. Argentina.



el teatro que ocupaba el centro del campo. La segunda hipótesis atañe a la estética y sostiene que la metáfora constituye, tal vez, el recurso más compartido por estas prácticas. El trabajo metafórico durante las dictaduras ha sido ampliamente estudiado en el caso del teatro de sala, pero se suele pensar que el activismo recurre a lenguajes más directos. Poniendo ese supuesto en cuestión, proponemos la hipótesis de que el teatro central en el campo y las intervenciones de resistencia comparten el uso de la metáfora casi como recurso estético privilegiado para evitar la censura y la persecución.

Abstract

The following article reflects on shared elements among diverse experiences in the Argentine theater scene during the last civic-military dictatorship through two lenses: an aesthetic lens and a sociological lens. With the latter, we advance an expanded cartography of scenic practices that took place in the city of Buenos Aires, as well as a conceptualization of “mapping,” a review of the theater histories that have legitimized a particular canon, and a handmade cartography that includes all the experiences. This new map includes varied experiences, confirming the hypothesis that—contrary to canonical sense—the practices of intervention, resistance, activist, and/or clandestine practices mostly took place in the same areas of the city as the theater that occupied the center of the field. Our second hypothesis concerns aesthetics and argues that metaphor is, perhaps, the most frequently shared resource among these counter-establishment practices. In theater, the use of metaphor has long been studied as a mode of indirect resistance during several twentieth-century dictatorships, but it is often thought that activism, unlike theater, resorts to more direct language. Questioning this assumption, we propose the hypothesis that the central theater in the field and activist interventions share the use of metaphor as a privileged aesthetic resource to avoid censorship and persecution.

Key words

Mapping, Dictatorship,

Performing Arts, Metaphor.

La frase que da inicio al título de este ensayo, “No nos une el amor sino el espanto”, es tomada de un poema de Jorge Luis Borges de 1963 titulado “Buenos Aires” en el que el autor narra su relación con la ciudad. En el imaginario argentino la frase se ha desterritorializado y su apelación es corriente para referirse a los más diversos escenarios. En esta ocasión no me alejaré por completo de la construcción imaginaria de la ciudad y de las relaciones que se dan en el marco de su territorio, puesto que más que observar características específicas que diferencian y distinguen a ciertos tipos de prácticas escénicas desarrolladas durante la última dictadura cívico-militar en Argentina (1976-1983), propongo develar elementos en común. Es decir, mientras que habitualmente trabajamos de manera analítica, desentrañando las particularidades de circuitos, estéticas y casos de estudio, en este artículo me interesa observar transversalmente experiencias disímiles a partir de aquello que las une. Expresado en términos amplios, aquello que reúne a diversos hechos escénicos bajo un régimen autoritario y desaparecedor no es ni más ni menos que la necesidad de desplegar tácticas para evadir la censura y evitar la persecución, tanto en materia estética como en cuanto a sus condiciones de producción.

En ese sentido, analizaré la ocupación de espacios en la ciudad como modo de re-situar las relaciones simbólicas que se desprenden de los itinerarios urbanos. Parto de la hipótesis de que, contrariamente a lo que el sentido común indicaría, el teatro legitimado, que ocupaba el centro

del campo teatral en el momento y que fue luego canonizado por las historias del teatro argentino, se desarrolló en el mismo espacio geográfico que las prácticas activistas y de resistencia clandestinas, subterráneas e invisibilizadas.

Este uso común de los recorridos urbanos, junto a la confluencia de itinerarios de artistas y, eventualmente, de cierto tipo de público, sin embargo, no es la única característica que el teatro de sala y el más alternativo compartieron. En el plano estético podríamos decir que la metáfora, que constituye el recurso por excelencia para evadir autoritarismos, está presente en buena parte de las experiencias.

Haciendo un alto en la indagación y en el análisis de casos particulares, me propongo, entonces, volver a mirar el desarrollo del campo teatral, volver a pensar en las relaciones de poder entabladas durante esos años al interior del campo y en las disputas por las representaciones de ese teatro que se han desplegado desde la transición democrática. Y, sobre todo, me interesa repensar los sentidos comunes que se han instalado durante las décadas de postdictadura que nos hacen imaginar circuitos diferenciados de manera tajante, artistas sin contradicciones internas, poéticas puristas o un mercado del arte perverso frente a una militancia impoluta.

Presento aquí un primer acercamiento a la construcción de un nuevo mapa del campo teatral bajo dictadura que incorpora experiencias que comenzaron a reconstruirse en los últimos años y no han sido incluidas en las historias del teatro argentino canónicas. Situaremos, así, el plano

material del recorrido por zonas específicas de la ciudad y la apelación a ciertos recursos estéticos, entre los que se destaca la metáfora, como usos en común para seguir haciendo un teatro crítico, experiencias performáticas o hechos escénicos contrahegemónicos durante la dictadura.

ENGROSAR LA HISTORIA PARA EXPANDIR EL MAPA

El objetivo que engloba esta investigación tiene que ver con volver a mirar el mapa del teatro bajo dictadura, reflexionar sobre las presencias y las ausencias, las tendencias más visibilizadas y las opacadas, considerando una periodización interna a la dictadura. En ese marco, hallamos una serie de prácticas activistas y de resistencia que hasta el momento solo habían formado parte de las memorias privadas de sus hacedores o del público que participó de ellas.

Como punto de partida para la concreción de esta relectura del mapa del teatro bajo dictadura, tomaré las historias del teatro que se han publicado a partir de la transición democrática y que incluyen ese período. Las historias del teatro que se inscriben en la historiografía tradicional son las publicadas por Pellettieri (2001) y Dubatti (2012). Ambas ofrecen miradas de conjunto, mientras que las construcciones históricas realizadas simultánea o posteriormente por investigadores e investigadoras de generaciones siguientes

se han abocado a estudios específicos realizando abordajes a partir de problemáticas.

En lo sucesivo definiré qué entiendo aquí por mapeo, presentaré un breve análisis de algunos puntos que estas dos historias del teatro proponen para estudiar el período y continuaré con la construcción de un nuevo mapa del teatro bajo dictadura que incorpore las experiencias activistas y acciones de intervención que oportunamente fueron invisibilizadas, que no han entrado en las historias del teatro y que aún no han sido recuperadas en su totalidad. En esta primera aproximación no nos detendremos en una periodización interna a los años de la dictadura¹.

Tomo como base conceptual la idea de mapeo que Julia Risler y Pablo Ares (2013) proponen en su *Manual de mapeo colectivo: recursos cartográficos críticos para procesos territoriales de creación colaborativa*. El libro se presenta como una sistematización de “metodologías, recursos y dinámicas de pedagogía crítica para incentivar su apropiación y uso derivado” (p. 4). “Concebimos al ‘mapeo’ –definen Risler y Ares– como una práctica, una acción de reflexión en la cual el mapa es sólo una de las herramientas que facilita el abordaje y la problematización de territorios sociales, subjetivos, geográficos” (p. 7). A esta definición práctica se suman los “dispositivos múltiples”, una serie de recursos creativos de diversa materialidad (en soportes gráficos y visuales) a partir de los cuales se propone pro-

¹ Junto con Bettina Girotti (2016) hemos realizado una aproximación que mapea las experiencias escénicas de años de la última dictadura a través de una periodización anual comparativa. Ver Girotti y Verzero (2016).

mover el debate. El mapeo es una herramienta para la socialización en pos de la organización colectiva de tácticas de emancipación. Es, subrayan los autores, “un medio, no un fin” (p. 7):

Debe formar parte de un proceso mayor, ser una “estrategia más”, un “medio para” la reflexión, la socialización de saberes y prácticas, el impulso a la participación colectiva, el trabajo con personas desconocidas, el intercambio de saberes, la disputa de espacios hegemónicos, el impulso a la creación e imaginación, la problematización de nudos clave, la visualización de las resistencias, el señalamiento de las relaciones de poder, entre muchos otros (p. 7).

Luego de la explicitación de su marco teórico, los autores comparten experiencias de talleres de mapeo propias y derivadas de ellas. El proyecto está orientado a un tipo de apropiación que dista del emprendimiento al que me abocaré aquí, pero me arriesgo a tantear un uso particular porque considero sugerente el modo de aproximación a los fenómenos culturales que se propone, basado en una combinación entre la teoría y su aplicación práctica modelada por elementos lúdicos.

El mapeo es, entonces, por definición, una práctica colectiva. Así, mi intención última sería que entre investigadores e investigadoras podamos abonar a la conformación de un nuevo mapa del teatro bajo dictadura, aportando datos, experiencias, intervenciones, acciones y otro tipo de prácticas que concebimos como teatrales y que, por diversos motivos, han sido elididas hasta el momento.

Entre los motivos por los cuales esas prácticas han sido invisibilizadas, por los cuales han

quedado fuera de la historia cultural, se podría pensar en su desarrollo en clandestinidad, en su carácter efímero, en la falta de archivos y de críticas. Y, en algunos casos, en la exploración formal debido a la cual no se trabajaba sobre la base de un texto dramático (elemento sustancial para la proyección histórica en los estudios teatrales tradicionales). La exploración formal hace también que ciertas experiencias permanezcan en la periferia del campo sin acceder a los lugares centrales. Muchas de ellas, de hecho, desbordan el campo teatral o no se encuadran en la concepción tradicional de *teatro*, por lo que no han sido consideradas por la investigación teatral; algunas son eminentemente exploratorias en el aspecto formal, de modo que tampoco han sido objeto de la sociología o de la historia.

Retomando las historias del teatro argentino que en el siglo XXI han propuesto un abordaje de conjunto, como hemos adelantado, se destaca la investigación que entre los años noventa y los primeros dos mil dirigió Osvaldo Pellettieri. Esta historización del teatro en Buenos Aires es la más ambiciosa de las últimas décadas y, en el primer tomo publicado en 2001, se aborda el período iniciado con el golpe de estado de 1976 que se extiende hasta 1998. Ese texto sentará las bases para las lecturas posteriores. Años después, Jorge Dubatti publicó en un solo tomo una relectura del teatro argentino entre 1910 y 2012.

Mientras que el trabajo dirigido por Pellettieri se propone aplicar la metodología de investigación por él mismo formulada años antes (Pellettieri, 1997), basada en la organización de

los materiales teatrales en microsistemas y fases de acuerdo a un análisis del contexto, texto dramático, puesta en escena y recepción; Dubatti, en consonancia con el cambio de época, concreta una variación metodológica en la que la aproximación es cronológica y, al interior de cada período, temática.

Estas historias ocuparon lugares centrales en el panorama de la investigación teatral en el país y, sobre todo el libro de Dubatti, funciona en la actualidad como construcción del canon. A pesar de los posibles cuestionamientos y críticas que se les pueda hacer o se les vaya a hacer en el futuro (y justamente por ellos), estos textos han sido aceptados como voces legitimantes.

Para volver la mirada sobre los recorridos por la ciudad que proponen esas historias, me interesa tomar la definición de mapa que enuncian Risler y Ares (2013) al comienzo de su texto. Los autores dicen con claridad, sintetizando diversas teorías, que “los mapas son representaciones ideológicas” (p. 5).

Como podremos comprobar al situar las experiencias en el mapa, las prácticas activistas o un teatro de resistencia ocupan los mismos lugares de la ciudad que las producciones visibilizadas, es decir, aceptadas, e incluso, sostenidas por un público amplio (sobre todo, el circuito de teatro comercial o “de arte”) o por el régimen (teatro oficial). La superposición de los mapas de los distintos circuitos teatrales de la época, tanto los circuitos centrales, legitimados y canonicados, como las experiencias subalternas, se entrecruzan en los mismos itinerarios.

Este período, según Pellettieri (2001) significó el auge del realismo crítico en sus diversas variantes. La tesis realista que intentaban probar estas piezas tenía que ver con un “cuestionamiento al autoritarismo en la realidad nacional” (p. 73). En una hipótesis enunciada de manera directa, ya en 2001, Pellettieri sostiene que

el teatro de los realistas entre 1976 y 1983/1985 estuvo marcado por una conceptualización que se puede sintetizar de la siguiente forma: la clase media, por su cobardía y su ya clásica alianza con el gobierno de turno, había colaborado con la implantación y el posterior afianzamiento de la dictadura y no ignoraba los actos aberrantes de la misma (p. 77).

Según el investigador, el público de este teatro estaba “espantado ante la violencia de una realidad monstruosa que necesitaba que la escena le aclarara” (p. 76). Considera que es durante esos años que el realismo crítico (que en 1997 define específicamente como “reflexivo”, debido a que de algún modo supera la posición “ingenua” de un realismo anterior) consigue su mayor auge, es decir, pasa a ocupar los lugares centrales del campo teatral inaugurando lo que define como su “etapa canónica” o “segunda fase”. Durante la dictadura, este realismo crítico gozó de notas periodísticas favorables, obtuvo premios, consiguió un público cautivo, etc. Todo esto le dio a sus hacedores la seguridad para “crear representaciones de la realidad social, inventadas, construidas con materiales propios de la simbología de la sociedad y que tuvieron una existencia anclada, ratificada en su recepción por parte del público y que ejercieron influencia en el comportamiento colectivo” (p. 78).

Así, el estudio que llevaron adelante varias investigadoras e investigadores dirigidos por Pellettieri pone el foco en el tratamiento de esas formas realistas. Este realismo crítico contaba con dramaturgos como Ricardo Halac, Mauricio Kartun, Roberto Cossa, Eduardo Rovner, Ricardo Monti, Carlos Gorostiza y Bernardo Carey. Griselda Gambaro y Eduardo Pavlovsky, cuyos inicios en la dramaturgia se ligaron a poéticas absurdistas, ya en los primeros años de los años setenta incorporaron procedimientos y recursos realistas, de manera que las poéticas de unos y otros ya se aproximaban estética e ideológicamente. Durante la segunda mitad de la década del setenta, tanto las obras de Gambaro como las de Pavlovsky

comenzaban a acercarse al realismo y empezaba a aparecer en ellas una incipiente tesis realista, [razón por la cual] críticos que tenían una postura favorable con relación al absurdo como Rómulo Berruti y Ernesto Shóo cuestionaron la falta de coherencia estética de la nueva textualidad (Rodríguez y Lusnich en Pellettieri, 2001, p. 221).

La historia publicada por Dubatti (2013) sitúa el período entre 1973 y 1983. El autor enumera las principales orientaciones, que organiza en torno a los temas de la violencia, la censura y la desaparición, además de las visitas de artistas extranjeros, el rol del teatro oficial y el desarrollo del teatro independiente, comercial y del circuito que denomina “profesional de arte”; para cerrar el capítulo con una presentación de Teatro Abierto como acontecimiento político-estético que se erige como exponente de un teatro de resistencia.

Las acciones de intervención, activismo o resistencia teatral que estamos incorporando en esta expansión del mapa, formarían parte del circuito que Dubatti define como teatro independiente. Al respecto, el autor señala que

la profundización de dos tendencias internas y opuestas dentro del teatro independiente: el proceso de mayor profesionalización o contacto de numerosos teatristas independientes con el teatro profesional de arte [tendencia descripta para el período inmediatamente anterior y que en estos años se acentúa], la radicalización del devenir micropolítico y el rechazo de la profesionalización y del teatro oficial, especialmente en algunos teatristas vinculados a la militancia (reformulado por la represión del teatro militante), como expresión del insilio, de la necesidad de construir territorios de subjetividad alternativos, suerte de dispositivos de ‘respiración artificial’ (retomando la metáfora que Ricardo Piglia despliega con su novela homónima en 1980), resistencia y sobrevivencia (p. 173) (El resaltado es mío).

Si bien la hipótesis de “rechazo de la profesionalización” y del trabajo en el teatro oficial durante la dictadura es sugerente para la construcción de identidades políticas opuestas al régimen, los testimonios obtenidos hasta el momento para esta investigación exponen un posicionamiento diferente. La figura del teatrista militante como un sujeto en búsqueda perpetua de lo alternativo, que pretende siempre mantenerse en la marginalidad, parecería acercarse más a una imagen idealizada que a lo que he recabado en las entrevistas tomadas para esta investigación; estas son la continuación de las que dieron como resultado el libro *Teatro militante: Radicalización artística y política en los años ‘70* (Verzero, 2013b). De hecho, la militancia teatral

pasaba, en variados casos, por profesionalizar su labor y, sobre todo en los años anteriores a la dictadura, algunos grupos habían llegado a vivir del teatro. Por otra parte, el teatro oficial durante la última dictadura, con sus dilemas y contradicciones, albergó a teatristas comprometidos ideológicamente. Un caso paradigmático en ese sentido es el de Alejandra Boero quien, si bien no formaba parte de la vanguardia política del momento, tuvo un posicionamiento político de izquierda manifiesto.

Si bien, efectiva e indudablemente, la instalación de un régimen de facto significó una ruptura en las prácticas, en los discursos y en los sentidos sociales producidos, he trabajado sobre la hipótesis de que ese quiebre no ha podido darse sin fisuras. En ese sentido, en un artículo anterior (Verzero, 2013a) estudié algunas posibles continuidades en materia estética que se prolongaron a través del quiebre en todos los órdenes que significó la dictadura. Allí analizo en profundidad algunas continuidades en los lenguajes teatrales puestos en juego, observando refuncionalizaciones y cambios de sentido en algunos casos particulares; y confirmo que existen correlatos entre teorías y prácticas teatrales implementadas por colectivos de teatro militante (1966/69-1974/76)² y por el TIT (Taller de Investigaciones Teatrales, 1977-1982), entre otros grupos, así como también, disrupciones en lo concerniente a ciertas prácticas sociales. En lo que a estas prácticas se refiere, la asociación

2 He realizado una historización y análisis de lo que defino como *teatro militante* en Verzero, 2013b.

en colectivos y la vida en comunidad se continuaron, aunque las motivaciones y fines solían ser diferentes; y el amor libre o el uso de drogas, difundidos entre sectores de jóvenes en los sesenta, mayormente desestimados desde la doxa de la militancia política de los primeros setenta, se recuperaron en el TIT y en otros grupos como búsqueda de libertades durante la dictadura, confirmando –de algún modo– la “necesidad de construir territorios de subjetividad alternativos, suerte de dispositivos de ‘respiración artificial’” a los que alude Dubatti (2013, p. 173). Esta búsqueda de espacios de libertad es expresada en los testimonios de integrantes de grupos como el TIT, Cucaño y la EMC (Escuela de Mimo Contemporáneo y Teatro participativo).

Entre las continuidades en materia de búsquedas estéticas, es posible pensar la exploración estética del TIT en la línea de Jerzy Grotowsky, Eugenio Barba o el Living Theater, cuyas propuestas ya habían sido apropiadas por el sector de colectivos militantes más vinculado con la modernización estética (como el grupo Once al Sur, por ejemplo) o relacionado con la izquierda trotskista (Libre Teatro Libre, entre ellos). Hemos comprobado, sin embargo, cómo estas y otras prácticas se cargan de sentidos distintos al ser desarrolladas antes o durante la dictadura³.

En otro artículo (Verzero, 2012a), avancé en algunas indagaciones sobre dos de las esferas más atacadas por el poder dictatorial: las

3 Una primera versión de ese estudio fue presentada en el V Seminario Internacional Políticas de la Memoria: Arte y Memoria. Miradas sobre el pasado reciente en el Centro Cultural de la memoria Haroldo Conti (Verzero, 2012b).

relaciones con el cuerpo y la ocupación del espacio público. Allí analizo los modos de creación y vinculación entre los cuerpos, experiencias de intervención realizadas en la calle y sus posibles significaciones en el contexto cultural y político. Entre otras problemáticas neurálgicas para el campo teatral, relaciono ciertas experiencias del TIT con el ciclo de Teatro Abierto 1981 y propongo algunas hipótesis que iluminan la necesidad de hacer una relectura de este ciclo⁴. Luego, incorporé a la discusión las experiencias de la ECM y de Teatro Participativo encabezadas por Alberto Sava, y comencé a indagar en el trabajo de Ángel Elizondo con la Compañía Argentina de Mimo, y en el ciclo de Teatro Abierto 1981 desde un enfoque que pone en perspectiva las estrategias y los modos de acción implementados para evadir la represión y la persecución, y enfrentar los mecanismos de censura en distintos momentos de la dictadura.

METAFORIZAR COMO TÁCTICA DE EVASIÓN

Entre los recursos asociados a la búsqueda de modos de expresión bajo regímenes dictatoriales, la metáfora aparece como uno de los más sobresalientes y, por lo tanto, estudiados. Los dramaturgos centrales del período echan mano de procedimientos propios de poéticas que denotan el artificio, como el expresionismo, el sai-

nete, el absurdo, la farsa y el grotesco, y los refuncionalizan o resemantizan para hablar de la realidad. Entre los recursos empleados para hacer una crítica oblicua al contexto en cualquiera de estas variantes, la metáfora aparece como uno privilegiado, y así es destacado por críticos e investigadores (entre ellos, Mogliani, en Pellettieri, 2001; Dubatti, 2013). La alusión indirecta a la realidad aparece para las historias del teatro argentino canónicas como uno de los fenómenos por los cuales este teatro se posiciona en el centro del campo teatral, representando a la intelectualidad.

En la misma dirección que las investigaciones anteriores, pero realizando un trabajo de largo aliento específicamente sobre Teatro Abierto, Ramiro Manduca (2019) observa el uso de la metáfora como recurso escénico. El autor se refiere al ciclo 1981, que fue construido como estandarte de la oposición teatral a la dictadura y motorizado por los dramaturgos centrales del momento, y postula que, si bien la composición estética es variada, sobresalen dos tradiciones: la stanislavskiana, representada por un teatro de tesis realista, y la brechtiana. Es en esta última línea que predomina la utilización de la metáfora y “las orientaciones brechtianas hegemonizaron las puestas” (p. 8). En ese sentido,

la metáfora entonces aparece como uno de los elementos propios del teatro brechtiano, aquel asociado a la idea de un teatro del conocimiento y del pensamiento, en la creencia de que el conocimiento permitiría una comprensión más rica y profunda de la realidad y que, en definitiva, los espectadores abandonarían la ignorancia y la alienación, actuando como seres socialmente comprometidos (p. 8).

⁴ Estos avances dialogan con los de Ana Longoni (2012a, 2012b) y Malena La Rocca (2012), con quienes en ese momento compartíamos el trabajo colectivo.

No es mi intención ahondar en el análisis de los usos y funciones de la metáfora en el teatro realizado bajo esta dictadura, empresa que ha sido eficazmente realizada por estudios anteriores (Graham-Jones, 2000; entre otros), sino pensarla como una de las tácticas implementadas para evadir la censura y evitar la persecución, no solo por parte de un teatro realista crítico, sino también de experiencias que exploraron otros lenguajes estéticos y que llegan a la metáfora, tal vez, desde otras poéticas.

En un artículo anterior (Verzero, 2016) analicé una cantidad de acciones de distintos colectivos teatrales a partir de las tácticas que pusieron en juego para poder hacer y decir aquello que el régimen prohibiría. Para la realización del análisis, organizo las tácticas de acuerdo a la siguiente clasificación:

- Ocultarse en lugares públicos
- Realizar hechos escénicos en espacios privados
- Abolir la representación
- Mentir
- Mostrarse como estrategia de invisibilización

En esta lista se enumeran sin solución de continuidad diverso tipo de acciones. No me interesa aquí tanto ordenar las tácticas utilizadas para evadir la censura y evitar la persecución de acuerdo a su diversa materialidad (por ejemplo, distinguir recursos de estilo de prácticas sociales), sino reunir aquellas, cualquiera sea su naturaleza, que cumplan con la función de ofrecerse como condición de posibilidad para la realización

de experiencias escénicas que, de otro modo, estarían condenadas. Es decir, observar cuáles son los recursos empleados para camuflar o disfrazar hechos escénicos que pudieran contrariar las normas ideológicas, estéticas o disciplinadoras impuestas por el régimen. De esta manera, las tácticas no se organizan por su distinción entre recursos estéticos o modos de producción, sino a partir de las relaciones entre lo dicho y lo no dicho, y por ende, entre lo hecho y lo no hecho.

La metáfora, en su operación por desviación, permite decir sin decir y, por su potencial crítico con fuerte sesgo literario y sin implicar necesariamente una acción en el terreno social, podría pensarse como recurso opuesto a la intervención. En este sentido, una primera hipótesis podría sostener que, mientras que un teatro de texto, realista crítico o de sala apela a la metáfora como recurso lingüístico, visual y también gestual privilegiado, un arte de acción maneja lenguajes más directos.

Esto se sostendría en que el uso de la metáfora opera por continuidad de las herramientas puestas en práctica por los artistas sartrianos con que –siguiendo el análisis de Gilman (2003) para el caso literario– he interpretado el trabajo de estos teatristas en los años sesenta (Verzero, 2013b). Si a comienzos de los sesenta la figura sartriana del intelectual comprometido constituía un referente para los artistas y pensadores puesto que “implicaba una alternativa a la filiación partidaria concreta, mantenía su carácter universalista y permitía conservar la definición del intelectual como la posición desde la que era

posible articular un pensamiento crítico” (Gilman, 2003, p. 73), con el desplazamiento hacia la intervención política directa a comienzos de los setenta, el modelo del compromiso sartriano quedó sujeto a posiciones menos radicalizadas y la figura del “intelectual revolucionario” se con-
dijo con los procesos de transformación social y política, asumiendo una tarea militante realizada a través de un teatro de acción. Entonces, paralelamente al desenvolvimiento del realismo crítico emergente a comienzos de los sesenta, un sector del campo teatral integrado por individualidades provenientes de las más diversas líneas estéticas, interpretó el proceso de politización abocándose a la intervención teatral militante. Así, en el umbral entre los sesenta y los setenta, apareció en la escena cultural argentina la figura del teatrista militante que se presentó como un emergente del proceso de transformación del rol del intelectual en la época y comenzó a ganar cierta legitimidad en el campo intelectual a partir de 1970. La esencia activa del teatro como modo de expresión, la cualidad asociativa y la vitalidad del directo que supone la escena, aparecen como rasgos tendientes a favorecer este proceso de pasaje a la acción, frecuentemente en un marco de lecturas teóricas más vago que el que manejan otros sectores del campo intelectual.

De esta manera, algunos teatristas se erigieron como exponentes del nuevo rol asumido por el intelectual latinoamericano, sintetizable en la figura del “compromiso revolucionario”. Esta identidad del “intelectual revolucionario”, que se planteó como una problemática entre 1966 y

1968, inmediatamente se instaló como un “deber de hacer la revolución” (Gilman, 2003, p. 272), que implicaba como rasgo fundamental la transformación del compromiso sartriano sesentista en un compromiso vital, estigmatizado en la conversión de la palabra en *acción* y el compromiso no ya solamente de la obra, sino del artista como sujeto social.

A fines de los setenta y comienzos de los ochenta, el mandato heredado desde el compromiso sartriano se traduce en el teatro realista crítico, en esclarecer a los sectores de clase media, presumiblemente –según Pellettieri–, ya informados. Su público de clases medias gustaba de un teatro metafórico que le exigía cierta práctica intelectual para decodificarlo, lo cual, además, funcionaba como guiño de pertenencia social.

Llegado este punto, la hipótesis inicial según la cual la metáfora era patrimonio de un teatro realista crítico, mientras que el activismo teatral echaría mano a recursos más directos resulta satisfactoria, pero no es contundente. Si bien esta puede haber sido la tendencia predominante, la referencia a la realidad aun de manera oblicua es ya un modo de acción y, como contrapartida, las experiencias de intervención en ocasiones han recurrido a la metáfora como recurso lingüístico, visual o gestual. Tanto los documentos que dan cuenta de los casos de censura como los testimonios, me permiten inferir que bajo dictadura la metáfora es ya un modo de intervención política y que la acción directa, denotativa, casi por fuera de la representación, no solo podía ser suicida sino que también podía no

ser bien recibida por parte del público. Entonces, algunas de las experiencias de intervención teatral definidas por su acción, ya sea en el espacio público, en espacios privados o en el umbral entre ellos, durante la dictadura también utilizaron la metáfora como modo oblicuo de remitir a la realidad sobre la que pretendían incidir.

MAPEAR LAS EXPERIENCIAS

Sitúo, entonces, las experiencias en el mapa. En consonancia con la propuesta de mapeo de Risler y Ares (2013), llevé adelante la intervención artesanal de un plano de la ciudad de Buenos Aires a partir de la utilización de algunas de las imágenes que ellos mismos proponen, asociándolas a experiencias de teatro de sala o a intervenciones en el espacio público.

Primeramente, ubiqué estrenos fundamentales, aquellos que en su momento ocuparon lugares centrales en el sistema teatral, fueron legitimados por la crítica, obtuvieron premios y fueron consiguientemente canonizados por las historias del teatro argentino. Situé, luego, salas paradigmáticas de la época. Y en el mismo mapa, superpuse montajes, intervenciones performáticas y acciones realizadas por colectivos. Esta composición del mapa permite trazar recorridos por la ciudad, valorar la territorialidad de los artistas, de los tipos de públicos y de su circulación.



Imagen 1: Verzero, L. (2015-2016). “No nos une el amor sino el espanto”: Re-mapear la escena teatral de la última dictadura argentina. Buenos Aires, Argentina. Imagen en primerísimo primer plano del mapa intervenido. Se observa la cualidad artesanal del mapeo y los íconos tomados de Risler y Ares (2013), y adaptados a esta acción de cartografiar las prácticas escénicas.

A. Entre las salas teatrales, situamos en el plano:

- Payró: San Martín 766. *Visita* (Ricardo Monti, 1977, por el Equipo Teatro Payró).
- IFT: Bulonge Sur Mer 549.
- Los Teatros de San Telmo: Cochabamba 370. *Marathon* (Ricardo Monti, 1980).
- Lasalle: Presidente Perón 2263. *La nona* (Roberto Cossa, 1977), *El viejo criado* (Roberto

Cossa, 1980) y *Telarañas* (Eduardo Pavlovsky, 1977).

- Teatro Auditorio Kraft: Florida 681 2° subsuelo (esquina Viamonte). *Chau Misterix* (Mauricio Kartun, 1980).

- Margarita Xirgu: Chacabuco 875. *La casita de los viejos* (Mauricio Kartun, 1982, Teatro Abierto '82). Tocaron allí Patricio Rey y sus redonditos de ricota (22 de diciembre de 1979).

- Teatro Del Picadero: Enrique Santos Discépolo 1857. Teatro Abierto '81.

- Teatro Del Picadero: Enrique Santos Discépolo 1857. *Apocalipsis según otros* (Ángel Elizondo, 1980).

- Teatro Tabarís: Corrientes 831. Teatro Abierto '81 segunda etapa.

- Teatro de la cortada: Venezuela 336. *Gente muy así* (Mauricio Kartun, 1976). Allí se daban recitales. Tocaron, por ejemplo, Patricio Rey y sus redonditos de ricota (30 de diciembre de 1978).

Dubatti (2012) enumera las salas que, según Ragucci, se inauguraron bajo la última dictadura y los años previos:

- Eckos: Rivadavia 2215, 1974
- Ángelus: Corrientes 1314, 1974
- Estrellas: Riobamba 280, 1976
- De la Universidad de Buenos Aires (a partir de 1984 se llamará Centro Cultural Rector Ricardo Rojas): Corrientes 2038, 1976

- De la piedad: pasaje De la piedad y Bartolomé Mitre, 1978

- De las Provincias (antes cine; a partir de 1981 se llamará Regio): Córdoba 6056, 1978

- Tabarís (antes cabaret): Corrientes 831, 1978

- LyF (Luz y Fuerza): Perú 823, 1979

- Del Picadero: Pasaje Enrique Santos Discépolo entre Callao y Corrientes, 1980

- Del Este: Viamonte 638, 1980

-Espacios: Bulnes 1350, 1982

- Piccolo: Corrientes 1624, 1982

- Centro Cultural Recoleta: Junín 1930, 1983 (ya en transición)

B. Entre las intervenciones desarrolladas en el espacio público⁵, situamos:

B.1. Escuela de Mimo Contemporáneo (EMC):

El grupo de la EMC realizó decenas de trabajos en espacios públicos durante la última dictadura, pero en general lo hacían como entrenamiento o investigación. Estas intervenciones no fueron registradas, no solo por seguridad sino porque no se trató de montajes con público (y mucho menos de espectáculos en el sentido tradicional del término), sino de momentos de exploración. Trabajaron en medios de transporte (subtes, ómnibus y trenes), en **estaciones de tren** (sobre todo, **Once** y **Retiro**)⁶ y realizaron un trabajo en el **Aeroparque Jorge Newbery**. También intervinieron **plazas (de la República, 1º de mayo, Plaza Miserere, Congreso**, entre otras barriales, como plaza **Flores**), **calles (Corrientes, Florida** y Avenida de Mayo, entre otras)

5 Cada una de las acciones mencionadas a continuación son descritas y analizadas en los distintos trabajos de mi autoría referidos anteriormente.

6 Se resaltan en negrita los lugares que han sido incorporados al mapa.

y facultades (Medicina, Ciencias Económicas y Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires). Hicieron algunos trabajos en hospitales públicos (**Hospital de Clínicas** y **Ramos Mejía**) y retomaron El estadio, un trabajo de intervención realizado en 1975 en la cancha del club Argentinos Juniors, que en 1977 fue presentado en el I Festival Internacional de Mimo de Brunoy, Francia.

Alberto Sava (2006) describe intervenciones en espacios públicos realizadas por la EMC durante la última dictadura en librerías de la calle Corrientes, en el **ex mercado de abasto** –hoy **shopping Abasto**–, en bares de la Ciudad de Buenos Aires y también presenta una intervención realizada como festejo del 17 octubre en **tres bares** frecuentados por sujetos de tres clases sociales distintas, uno de los cuales tuvo prolongación en la calle.

Otras acciones desarrolladas por el colectivo fueron: la experiencia durante el mundial '78: **esquina de Agüero y Santa Fe**, y a lo largo de esta avenida hasta llegar a la 9 de Julio. La experiencia comenzó saliendo de la Escuela de Teatro y Danza situada en la calle Charcas casi esquina Agüero, donde la EMC funcionó entre 1978-1979. Intervinieron la **línea A de subterráneo** con una acción que giraba en torno a una fiesta de casamiento y realizaron una experiencia de teatro invisible en el **Café de Los Angelitos**, sito en Rivadavia 2100, esquina Rincón.

B.2. Taller de Investigaciones Teatrales (TIT):

Entre otras acciones, el TIT intervino en el **Bar Los Pinos**, presumiblemente ubicado en Azcuénaga al 1500 (1978), en la Ciudad de los niños de la ciudad de La Plata (septiembre de 1978) y en el **Parque Lezama**. Tuvo la intención de montar *Lágrimas fúnebres, pompas de sangre* en el teatro **El Picadero** (25 de marzo de 1981) y, aunque la censura intentó cancelarla, la obra se transformó en una acción colectiva en la calle. En septiembre de 1980 hicieron un montaje titulado, justamente, *Septiembre de 1980*, que se llevó a cabo en una sala en el marco del Encuentro de las Artes II, un festival contra la censura impulsado por el PST (Partido Socialista de los Trabajadores) en el que predominaba la presencia de artistas más tradicionales. Incluimos en el mapa también las **casonas** en las que funcionó el grupo, ubicadas en Av. De los Incas y Forest (1978) y Córdoba 2081 (1980), antes de salir en el primer viaje a Brasil y San Juan 2851.



Imagen 2: Verzero, L. (2015-2016). “No nos une el amor sino el espanto”: Re-mapear la escena teatral de la última dictadura argentina. Buenos Aires, Argentina. Imagen completa del estado actual del mapa de las prácticas escénicas realizadas en la ciudad de Buenos Aires durante la última dictadura cívico-militar relevadas hasta el momento.

CONCLUSIONES PRELIMINARES

Estas reflexiones tienen por finalidad comenzar a trazar un mapa del campo teatral y de sus cambios durante la dictadura, contemplando prácticas performativas y acciones de intervención que no han sido consideradas ni reconstruidas hasta el momento.

Para ello, hemos comenzado a reconstruir las experiencias de intervención, activismo y resistencia teatral. Además de continuar explo-

rando los acontecimientos escénicos realizados por el TIT, la EMC, el grupo de Teatro Participativo y la Compañía Argentina de Mimo, es preciso seguir indagando en otros casos, como los Encuentros de las Artes, además de profundizar en una relectura del fenómeno de Teatro Abierto como experiencia paradigmática. El mapa que comienzo a delinear incluye estos casos junto al teatro ya presentado y analizado por historiadores y teóricos, representado por el realismo crítico como poética que ocupa los lugares centrales del campo teatral durante la última dictadura.

Los recorridos por la ciudad de Buenos Aires cruzan y entrelazan todas estas producciones. Una vista en primer plano de las zonas de la ciudad en las que se sitúan las experiencias nos permite confirmar la afinidad en los itinerarios. Tanto las salas de teatro comercial y oficial, como las que programaban teatro independiente se sitúan en la zona del centro, que es el área en la que también convergen la mayoría de las intervenciones de resistencia y activismo relevadas. Las intervenciones en zonas alejadas del centro son aisladas y se dan en espacios *a priori* cargados simbólicamente: el Aeroparque o la plaza Flores, por ejemplo. Podría afirmarse también que los grupos tienen cierta tendencia a ubicarse en determinadas zonas de la ciudad: mientras que la EMC interviene hacia el oeste, el TIT lo hace hacia el sur, pero en todos los casos el centro funciona como fuerza magnética que atrae al menos a las prácticas culturales relevadas hasta el momento.



Imagen 3: Verzero, L. (2015-2016). “No nos une el amor sino el espanto”: *Re-mapear la escena teatral de la última dictadura argentina*. Buenos Aires, Argentina. Mapa de las prácticas escénicas realizadas en la ciudad de Buenos Aires durante la última dictadura cívico-militar relevadas hasta el momento. Zoom a la zona de la ciudad más intervenida teatralmente.

La metáfora aparece como recurso de estilo privilegiado por el teatro que ocupa el lugar central en el campo y también es adoptado en las experiencias de intervención teatral; en este sentido, constituye un elemento ineludible a la hora de evadir la censura y evitar la persecución.

Cómo citar este artículo:

Verzero, L. (2021). “No nos une el amor sino el espanto”: *Re-mapear la escena teatral de la última dictadura argentina*. *Artilugio Revista*, (7). Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ART/article/view/34560>

Queda mucho por seguir indagando. La construcción de un mapa expandido nos abrirá camino para seguir formulando interrogantes y analizando respuestas, por ejemplo, en torno a los tipos de públicos que circulaban por estas calles y asistían a unas y otras experiencias, los circuitos que realizaron artistas y grupos, los espacios de pertenencia que se forjaron y las identidades culturales que se construyeron.

Referencias

- Dubatti, J. (2012). *Cien años de teatro argentino*. Buenos Aires: Biblos.
- Gilman, C. (2003). *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritorrevolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Girotti, B. y Verzero, L. (2016, 3-5 de noviembre). *Teatro y dictadura: Avances y perspectivas de una cartografía en construcción*. IX Seminario Internacional Políticas de la Memoria “40 años del golpe cívico-militar. Reflexiones desde el presente”. Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti. Buenos Aires, Argentina.
- Graham-Jones, J. (2000). *Exorcising history. Argentine Theater under Dictatorship*. London: Associated University Presses.
- La Rocca, M. (2012). *El delirio permanente. El Grupo de Arte Experimental Cucaño (1979-1984)* [tesis de Maestría en Investigación en Humanidades, Universidad de Girona]. Girona, España.
- Longoni, A. (2012a, abril). Zona liberada. *Boca de sapo*, VIII(12), pp. 47-51. Recuperado 2021, 8 de julio de <http://www.bocadesapo.com.ar/biblioteca/bds/BdS12.pdf>
- Longoni, A. (2012b, diciembre). El delirio permanente. *Separata*, XII(17), pp. 3-20. Recuperado 2021, 8 de julio de <http://ciaal-unr.blogspot.com/>
- Manduca, R. (2019). *Entre la centralidad del dramaturgo y la producción colectiva: experiencias teatrales e izquierdas en la transición de la dictadura a la democracia* [ponencia]. X Jornadas de Jóvenes Investigadores. Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, UBA. Recuperado el 2021, 8 de julio de <http://jornadasjovenesiigg.sociales.uba.ar/eje-4/>.
- Pellettieri, O. (1997). *Una historia interrumpida. Teatro argentino moderno (1949-1976)*. Buenos Aires: Galerna.
- Pellettieri (Dir.) (2001). *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. El teatro actual (1976-1998)*. Buenos Aires: Galerna.

- Risler, J. y Pablo A. (2013). *Manual de mapeo colectivo: recursos cartográficos críticos para procesos territoriales de creación colaborativa*. Buenos Aires: Tinta limón.
- Sava, A. (2006). *Desde el mimo contemporáneo al teatro participativo. La evolución de una idea*. Buenos Aires: Ediciones Madres de Plaza de Mayo.
- Verzero, L. (2012a, septiembre). Performance y dictadura: Paradojas de las relaciones entre arte y militancia. *ERAS (European Review of Artistic Studies)*, 3(3), pp. 19-33. Recuperado el 2021, 8 de julio de <http://www.eras.utad.pt/docs/10%20TEATRO.pdf>.
- Verzero, L. (2012b, 4-6 de octubre). *La provocación como forma de activismo artístico-político (y viceversa) en dictadura* [ponencia]. V Seminario Internacional Políticas de la Memoria: Arte y Memoria. Miradas sobre el pasado reciente. Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti. Buenos Aires, Argentina. Recuperado el 2013, 20 de abril de <http://www.derhuman.jus.gov.ar/conti/areas/ep/seminarios.shtml#.UXG1KbWQVqW>.
- Verzero, L. (2013a, mayo). Prácticas resignificadas: Continuidades estéticas a través del último golpe de estado en Argentina. *Apuntes de teatro*, (135), pp. 20-31.
- Verzero, L. (2013b). *Teatro militante: Radicalización artística y política en los años '70*. Buenos Aires: Biblos.
- Verzero, L. (2016). Entre la clandestinidad y la ostentación: Estrategias del activismo teatral bajo dictadura en Argentina. En G. Remedi (Ed.), *El teatro fuera de los teatros. Reflexiones críticas desde el archipiélago teatral* (pp. 87-104). Montevideo: Universidad de la República.
- Verzero, L. (2017, diciembre). Clandestinidad, oficialidad y memoria: Planos y matices en las artes escénicas durante la última dictadura argentina. *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*, (16), pp. 147-171. Recuperado el 2021, 8 de julio de [http://www.anagnorisis.es/pdfs/n16/LorenaVerzero\(147-171\)n16.pdf](http://www.anagnorisis.es/pdfs/n16/LorenaVerzero(147-171)n16.pdf).

Biografía

Lorena Verzero

AUTORA

Investigadora Adjunta del CONICET, Directora del Programa de Posgrado en Arte y Política en América Latina (Facultad de Filosofía y Letras, UBA), Profesora Titular de Semiología en UBA XXI y del Seminario de Elaboración de Tesis, Maestría en Teatro (Facultad de Arte, UNICEN). Es Doctora en Historia y Teoría de las Artes, UBA; Magíster en Humanidades, Universidad Carlos III de Madrid; Licenciada y Profesora en Letras, UBA. Se especializa en las relaciones entre prácticas escénicas, política y sociedad en la historia reciente de América Latina, y en los estudios sobre memorias teatrales. Coordina el Grupo de Estudios sobre Teatro contemporáneo, política y sociedad en América Latina (IIGG-UBA). Recientemente editó *Mutis por el foro: Artes escénicas y política en tiempos de pandemia*, junto con Lola Proaño Gómez (ASPO, 2020) y *Ciudades performativas: Prácticas artísticas y políticas de (des)memoria en Buenos Aires, Berlín y Madrid* (Clacso-IIGG, 2020), junto con Pietsie Feenstra.



Lorena Verzero

CONTACTO:

lorenaverzero@gmail.com

Imagen: Diálogos #7: "Cartografías, memorias y territorios". Pablo Julián Méndez, María Mauvesin, Andrea Cosacov Martínez y Sebastián Vereza.



a

DIÁLOGOS

Diálogos #7: “Cartografías, memorias y territorios”

Dialogues #7: “Cartographies, memories and territories”



Pablo Julián Méndez

Ministerio de Cultura de la Nación
Buenos Aires, Argentina
mendez.pablo.julian@gmail.com



María Mauvesin

Universidad Nacional de Córdoba
Córdoba, Argentina
mariamauvesin@artes.unc.edu.ar



Andrea Cosacov Martínez

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) /
Universidad Nacional de Córdoba
Córdoba, Argentina
acosacov@imbiv.unc.edu.ar



Sebastián Vereá

Universidad Nacional de San Martín
Buenos Aires, Argentina
sebastianverea@gmail.com



ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s2408462x/ybdtea8k1>

Devastadores fuegos arrasan las Sierras de Córdoba. La Tierra se despliega como una partitura con la que el sol toca una sinfonía de la contaminación en la que se figura el «antropoceno» –medida del tiempo para el destructivo paso de la humanidad por el planeta–. Un funeral en un invernadero del Jardín Botánico de Buenos Aires es expresión de duelo por esas

Artilugio, número 7, 2021 / Sección Diálogos/ ISSN 2408-462X (electrónico)

<https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ART>

Centro de Producción e Investigación en Artes, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba. Argentina.



pérdidas. Sin embargo, en sus verdes y carnosas plantas también pulsa una esperanza del resguardo, de la protección. Esperanza que también resuena, de regreso en estas sierras, en íntimas experiencias de arte comunitario y medicina natural, y públicas resistencias de un colectivo que denuncia que todo fuego es político y al mismo tiempo lleva la antorcha de la reconstrucción. En esta edición de Diálogos, actrices y actores de estas escenas se brindan a conversar.

Como es habitual para esta sección, lxs¹ dialogantes provienen de campos disciplinares diversos: Pablo Méndez es artista visual y curador, María Mauvesin es teatrera de Les yuyeres y educadora popular, Andrea Cosacov es bióloga y militante de Arde Córdoba, y Sebastián Vereá es compositor y artista multimedia.

En sus intercambios se despliega la cuestión por las intersecciones entre las prácticas artísticas y los conflictos socioambientales desde sus propias producciones y experiencias. El encuentro, realizado de manera virtual, parte de una invitación reflexiva sobre los diálogos y tensiones que aparecen en ese campo de relaciones, entre lo social y lo artístico, lo colectivo y lo singular. La palabra compartida se funda en la familiaridad con los trabajos de lxs interlocutorxs, ya que previo al encuentro han compartido sus producciones. A partir de experiencias disparadoras de sensibilidades e inquietudes personales por la problemática, lxs dialogantes debaten sobre poéticas alrededor de diferentes imaginarios del antropoceno y argumentan sobre las potencialidades del arte como abordaje sensible de los conflictos socioambientales. El diálogo abre a repensar un arte militante como generador de comunidades, como posibilidad de encuentro y escucha.

1 Optamos por el empleo de la "x" para evitar el uso genérico del masculino en aras de seguir produciendo reflexiones en un lenguaje inclusivo, no sexista.



Cómo citar este artículo:

Méndez, P. J.; Mauvesin, M.; Cosacov Martínez, A. y Vereá, S. (2021). Diálogos #7: "Cartografías, memorias y territorios" [diálogo audiovisual]. *Artilugio Revista*, (7). Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ART/article/view/34562>



PABLO JULIÁN MÉNDEZ

Artista, docente e investigador. Docente en el posgrado de Especialización en Procesos y prácticas de producción artísticas contemporáneas, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba. Investigación, curaduría y programación para la Secretaría de Patrimonio Cultural, Ministerio de Cultura de la Nación. DG de formación artística, Complejo Teatral de Buenos Aires, Ministerio de Cultura de la Ciudad de Buenos Aires.

Me formé en la Escuela Argentina de Fotografía y en l'École Nationale Supérieure de la Photographie d'Arles en artes visuales. Gracias a haber colaborado en muchísimos proyectos con la curadora y teórica Valeria González, también me formé en curaduría y gestión de instituciones estatales. Con ella colaboré en el proyecto CNB Contemporánea en Buenos Aires, y actualmente en la Secretaría de Patrimonio Cultural. Curamos una exposición sobre imaginarios post-humanos en Argentina llamada *Simbiología* que abrirá sus puertas en septiembre del corriente año en el Centro Cultural Kirchner.

En paralelo, a los dieciséis años comencé a colaborar con bailarinxs en diversos proyectos, fundamentalmente en un proyecto de formación en la Villa 31. Más adelante, conocí a Gonzalo Aguilar, quien estaba a cargo del Área

de Cultura del Instituto de Vivienda de la Ciudad donde, durante casi 3 años, desarrollamos proyectos de formación y expresión artísticas en cuatro villas de Capital Federal y viviendas construidas por el IVC.

Mi trabajo está basado en el estudio de las relaciones entre humanos y no humanos, y toda la intra-acción presente en una ecología que aún nos resulta imperceptible.

En mi estancia en Francia trabajé mucho en hospitales psiquiátricos o instancias de medio camino a la integración social, brindando talleres de fotografía y sonido para jóvenes adolescentes y adultos en diversas instituciones psiquiátricas de la región Rhône-Alpes-Côte-d'Azur. Desde 2015 colaboro con el espacio de residencias basado en Marseille, llamado Dos Mares, realizando seguimiento del artista en residencia y clínica de obra.

Mi trabajo como artista ha sido expuesto en Buenos Aires (Casa de la Cultura de CABA, Casa Nacional del Bicentenario Contemporánea, Bienal de Imagen en Movimiento), Bahía Blanca (Casa Escópica y MAC de Bahía Blanca), Paris (Galerie Oberkampf, La vitrierie, Chez Agnès B.), Marseille (Fonds Régional d'Art Contemporain-PACA), Lyon (École Urbaine de Lyon-Manifeste anthropocene), Arles (Galerie àrenas, palace de l'Archeveché y EspaceVan Gogh), Liège (Les Brasseurs art contemporain) y Bruxelles (Stocq 72).

Contacto: Mendez.pablo.julian@gmail.com

Link de referencia: <http://www.mendezpablo.net>



MARÍA MAUVESIN

Artista, docente, investigadora y educadora popular. Departamento de Teatro, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba.

Nací el 31 de marzo de 1970. Soy mujer, teatrera, educadora popular, licenciada en teatro, madre y, actualmente, integrante del grupo de teatro comunitario Las Desatadas y del grupo de teatro foro Les Yuyeres. Trabajo en proyectos de teatro social desde hace veinticinco años en Córdoba, España y Suiza, con jóvenes, mujeres, inmigrantes y de todo un poco. Integro el Equipo de Investigación en Artes y Educación Popular que reúne dentro diez proyectos diferentes que conjugan el arte, la educación popular, la comunicación y la educación ambiental. Soy docente en la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba en la cátedra de Metodología de la enseñanza teatral I y Práctica docente II en contextos no formales. Realicé estudios de Posgrado en Valores y Educación. Globalización y cultura democrática, en la Universidad de Murcia. También soy creadora e integrante de murgas como El Kilombo de las Fulanas (con Pao Goso) y A fondo blanco Murga, de Villa Cornú. Me referencio en experiencias educativas autónomas como la Universidad Trashumante y el movimiento de mujeres zapatistas. Vivo en las Sierras de Córdoba, Argentina.

Contacto: mariamauvesin@artes.unc.edu.ar

Links de referencia

Teatro comunitario Las Desatadas:

<http://lasdesatadasteatrocomunitario.blogspot.com/>

https://www.youtube.com/watch?v=tCJvCGa_Ep4

Equipo de investigación:

<https://arteyeducacionpopular.wordpress.com/>

Grupo de teatro Les Yuyeres:

<https://www.facebook.com/lesyuyeresteatroforo>

<https://www.youtube.com/watch?v=7ly1Fi-R05o&t=2s>

https://www.youtube.com/watch?v=S44B5ir_jTw

El Kilombo de las Fulanas:

<https://www.youtube.com/watch?v=6YXoAV27Ye4&t=12s>



ANDREA COSACOV MARTÍNEZ

Investigadora Adjunta del CONICET. Instituto Multidisciplinario de Biología Vegetal IMBIV (CONICET-UNC).

Bióloga, recibida en la Universidad Nacional de Córdoba. Actualmente soy investigadora del CONICET, en el grupo Ecología Evolutiva y Biología Floral del IMBIV donde nos interesa mucho entender la historia evolutiva de las plantas de nuestro monte nativo y de sus interacciones con sus polinizadores y dispersores, es decir, cómo se va moldeando la trama de estas interacciones en el tiempo.

En octubre del año 2020, cuando el fuego llevaba arrasado más de doscientos mil hectáreas de monte nativo, conformé junto a poetas, cineastas, fotógrafos, músicos e investigadores de diversas disciplinas el colectivo autoconvocado ARDE CÓRDOBA para denunciar el ecocidio que viene sufriendo nuestra provincia.

Contacto: acosacov@imbiv.unc.edu.ar

Links de referencia

Facebook e Instagram @arde.cordoba

You Tube: Arde Córdoba



SEBASTIÁN VEREA

Compositor, intérprete y artista multimedia. Director del Área de Artes Sonoras del Instituto de Arte M. Kagel de la Universidad de San Martín, Buenos Aires (UNSAM).

Soy Director del Área de Artes Sonoras del Instituto de Arte M. Kagel de la Universidad Nacional de San Martín, Buenos Aires (UNSAM), donde también dirijo el programa de posgrado en música expandida. Mi investigación se centra en la intersección entre la composición musical y las artes sonoras.

Soy compositor de más de veinte bandas sonoras originales de teatro para directores como Oscar Araiz, Diana Szeinblum, Leonardo Cuello o Gerardo Hochman y compañías como el Ballet Folklórico Nacional (Argentina). También he compuesto obra y he actuado frecuentemente como solista (Deutsche Grammophon's Yellow Lounge, Radialsystem V Berlin, Sónar Festival Buenos Aires, etc.) y en colaboración con artistas como la soprano Nadja Michael, el mandolinista Avi Avital, el compositor Sven Helbig o el Ensamble Vocal Contemporáneo.

Mi red incluye colaboraciones internacionales con Juillard School en Nueva York (coordinador del equipo principal para la creación del avatar de Cracked

Orlando), el Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique (IRCAM, Centre Pompidou) en París (organizador principal del Foro IRCAM en Buenos Aires), el Cambridge Centre for Environment, Energy and Natural Resource Governance (C-EENRG) (proyecto de investigación que condujo a la instalación sonora y visual Sounds of the Anthropocene) y varias otras instituciones.

Mi obra compositiva se ha presentado en exposiciones y teatros de Berlín, Buenos Aires, Edimburgo, México, Roma y Turín, entre otras ciudades.

Contacto: sebastianverea@gmail.com

Link de referencia: <http://sebastianverea.com/>

Imagen: Fernández et al. (2018-2019). Archivo e imaginarios vivos. El cuerpo habitado que danza. Universidad Nacional de Córdoba. Córdoba, Argentina.



q

SEGUIMIENTOS

Imaginarios vivos: corporalidades y palabras en la práctica danzada

Notas de experiencia en el danzar

Living Imaginaries: Corporealities and Words in Dance Practice

Dancing Experience Notes



Viviana Fernández

Universidad Nacional de La Rioja /
Universidad Provincial de Córdoba /
Universidad Nacional
Córdoba, Argentina

vivimfernandez@yahoo.com.ar

<https://orcid.org/0000-0002-8010-9430>



Rocío Mariel Eiden

Universidad Provincial de Córdoba /
Universidad Nacional de Córdoba /
Universidad Nacional del Nordeste
Córdoba, Argentina

rocioeiden@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-6971-0153>



Ana Castro Merlo

Universidad Nacional de La Rioja /
Universidad Provincial de Córdoba /
Universidad Nacional
Córdoba, Argentina

anacastromerlo@yahoo.com.ar

<https://orcid.org/0000-0003-3555-8613>



Julieta Garrone

Universidad Provincial de Córdoba /
Universidad Nacional de Córdoba
Córdoba, Argentina

jbgarrone@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-5538-0413>



Florencia Stalldecker

Universidad Nacional de Córdoba
Córdoba, Argentina

florencia.stalldecker@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-3323-5474>



Belén Ghioldi

Universidad Provincial de Córdoba /
Universidad Nacional de Córdoba
Córdoba, Argentina

bel.ghioldi@gmail.com

Recibido: 01/03/2021 - Aceptado con correcciones: 22/06/2021



ADK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s2408462x/ak1jl9n8f>

Artilugio, número 7, 2021 /Sección Seguimientos / ISSN 2408-462X (electrónico)

<https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ART>

Centro de Producción e Investigación en Artes, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba. Argentina.



Resumen

El presente trabajo se inscribe en el marco de la investigación y práctica de danza contemporánea llevada a cabo con el equipo Archivo e imaginarios vivos. El cuerpo habitado que danza (convocatoria CePIAabierto 2018-2021). En esta investigación atendemos a la práctica practicada (Fernández, 2018) como objeto de estudio y abordamos una propuesta metodológica basada en la descripción de los tonos y enunciados del decir y la configuración de corporalidades y registros sensibles.

Durante el desarrollo del presente trabajo, trataremos de mostrar el modo en cómo se fueron entramando *en la práctica* las nociones de *archivo*, *imaginarios vivos* y *cuerpo habitado* que danza, transformando esa trama en una textura densa que necesitó ir enlazando otros hilos para permitirnos ver en ese nuevo tejido la manera en qué, decir-imaginario-escritura-práctica practicada lograron mostrarse.

Sabiendo que nuestro objeto de investigación es la práctica danzada, situada en los entrenamientos compartidos donde proponemos consignas que atienden a la palabra, la voz y el ritmo para configurar una corporalidad, creamos entonces –cuerpo a cuerpo– un acontecimiento tramado a partir del movimiento. Las prácticas físicas y sensibles que guiamos tienen una relación con el decir y consideramos que hay un repertorio de la voz, como palabra y sonido, junto al del movimiento. Las descripciones que diseñamos para movernos y mover a otros se apoyan tanto en un *sensorium*, asiento de la sensación donde un organismo vivo experimenta o interpreta los entornos en los que existe, como en un imaginario. Las consignas que guiaron los ejercicios propuestos para la práctica en el marco de la investigación no fueron diagramadas de manera exclusiva ni excluyente. Consideramos que es parte de nuestro *metier* el conocimiento en la utilización de métodos empleados en otros espacios de entrenamiento de manera que, no nos resultó relevante destacar la singularidad de los ejercicios realizados sino la expresión de la vivencia a la que condujo quien “orientó” y experimentó la práctica grupal.

Palabras claves

Práctica practicada, Imaginarios vivos, Experiencia, Oralidad, Ensayos.

Abstract

The present work is part of the research and practice of contemporary dance carried out with the team Archive and living imaginaries. The inhabited body that dances (Call CePIAabierto 2018-2021). In this research, we attend to *practiced practice* (Fernandez, 2018) as the object of study and we approached a methodological proposal based on the description of the shades and the configuration of corporealities and sensitive registers.

During the development of this paper, we will try to show the way in which the notions of archive, living imaginary and inhabited dancing body were interwoven in practice, transforming that weft into a dense texture that needed to link other threads to allow us to see in that new fabric the way in which, saying-imaginary-writing-practice practiced managed to show themselves. Knowing that our object of research is the dance practice, located in the shared training sessions where we propose slogans that attend to the word, the voice and the rhythm to configure a corporeality, we then create –body to body– an event plotted from the movement. The physical and sensitive practices that we guide has a relationship with speech and we consider that there is a repertoire of the voice, as word and sound, together with that of the movement. The descriptions we design to move ourselves and others rely on both a sensorium, the seat of sensation where a living organism experiences or interprets the environments in which it exists, and an imaginary one.

The instructions that guided the exercises proposed for the practice within the framework of the research were not designed in an exclusive or excluding manner. We consider that it is part of our metier the knowledge in the use of methods used in other training spaces so that, it was not relevant for us to highlight the singularity of the exercises performed, but the expression of the experience that led the person who “guided” and experienced the group practice.

Keywords

Practiced practice, Living imaginaries, Experience, Orality, Essays.

INVESTIGAR LA PRÁCTICA/PRACTICAR DANZA/PRACTICAR LO PRACTICADO

Como metodología general de trabajo, observamos los enunciados¹ de los registros de las prácticas que tuvieron lugar en CePIAabierto durante el período 2018-2019; reescuchamos y reescribimos para reconocer y singularizar los modos en los que decimos y para encontrar en las coincidencias un posible registro compartido. Las prácticas fueron movilizadas por diferentes integrantes del equipo, pero seleccionamos para este escrito solo la voz que guió el encuentro realizado el 25 de febrero de 2019 en la Sala Jorge Díaz del Pabellón CePIA de la Universidad Nacional de Córdoba.

Para iniciar la práctica alguien produce oralidad y al expresarla promueve la acción que crea y describe junto a los otros. Así, consideramos que quien guía la práctica –que ocupa el pronombre personal *yo*– *al decir* convoca una acción, y esa acción o tarea se configura en la co-presencia junto a los otros. Quienes participamos de la experiencia de la práctica, generamos modos de enunciar lo vivido y al hacerlo intensificamos los trayectos del *sensorium*. Escuchar las consignas es una invitación a tomar esa forma de

enunciación y hacerla propia, reescribirla desde una vinculación directa *con* la experiencia. En el hacer, vamos creando una experiencia inmediata (en el sentido de no mediada por el juicio o la razón), al mismo tiempo que una oralidad de la acción/vivencia del cuerpo.



¹ Durante la investigación generamos una variedad de documentación como ejercicios de "archivación corporal", a través de audios producidos durante la práctica, reuniones presenciales y virtuales, conversaciones y análisis de lecturas en trabajo de mesa, registros escritos propios, videos de ensayos, etc. En todos los casos recurrimos a detectar y reflexionar sobre los modos de nombrar *lo vivido* en la experiencia del danzar.



Imágenes 1 y 2: Fernández *et al.* (2018-2019). *Archivo e imaginarios vivos. El cuerpo habitado que danza*. Universidad Nacional de Córdoba. Córdoba, Argentina.

En nuestro caso, el relato sobre la experiencia en cada una asume un decir completamente diferente, variado y múltiple. En tal sentido, la metodología de investigación que proponemos instauro el desafío de registrar y sistematizar primero, y extraer y distinguir después las diferencias y singularidades en que se manifiestan las regularidades discursivas.

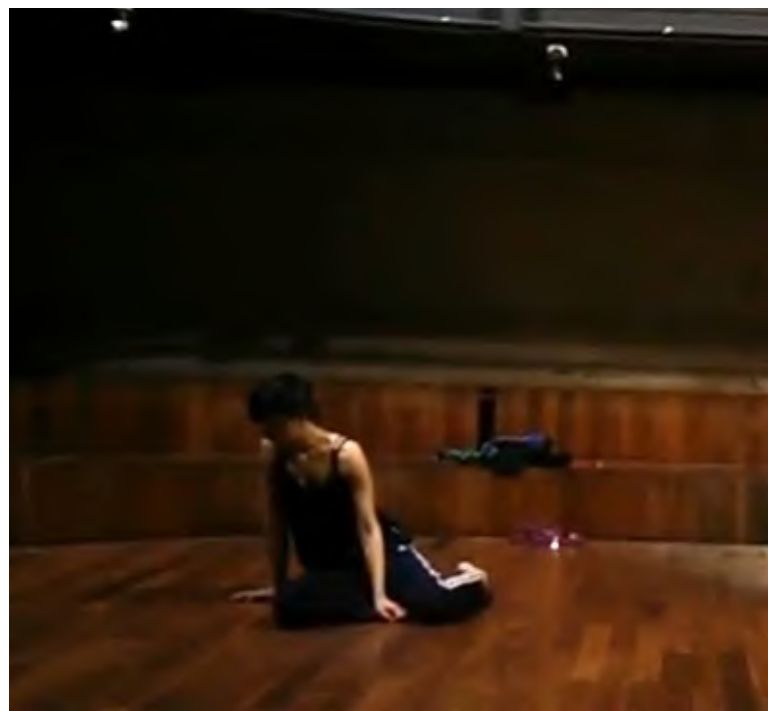
Compartimos a continuación un extracto de la práctica practicada como ejemplo. A es quien guía el entrenamiento, B y C² escuchan

2 Lo que sigue a continuación es la transcripción de la oralidad creada durante el ensayo señalado, al que asistimos las cinco integrantes del equipo. Las consignas emitidas por A son realizadas por todas las participantes (A incluida). Lo que resultó sumamente significativo para la investigación es advertir que los recorridos sugeridos en el trabajo corporal crean un modo de nombrar esa experiencia con imágenes poéticas corporeizadas propias que establecen y reconocen el recorrido indicado por A de manera objetiva. De allí que, un mismo ejercicio realizado por un grupo, concibe una experiencia conjunta con resonancias e "imaginarios" propios.

y accionan³:

A: Con cada exhalación descargo las compresiones musculares en cada *punto de vinculación* con el suelo, en dirección hacia la piel, le doy espacio al aire para que ingrese con menos restricción...

B: Exhalo. El aire se desparrama dentro, arrastra y limpia como el agua residuos de mi cuerpo en cada microespacio de la carne. Mi espalda se ensancha y mis manos buscan el apoyo directo al suelo (advierdo un sitio de poder allí). Mi piel se contrae y recibe la información de un objeto duro, en tensión, cálido... al inhalar se ensanchan los pulmones (aparece otro lugar de interés, no sé qué es, me quedo allí)...



3 Se asignan las letras (A, B y C) para distinguir las diferentes voces en el proceso de grabación desgrabado del extracto. Consideramos que los roles asumen una dinámica de intercambio y retroalimentación horizontal en la práctica que evita la necesidad de individualizar y/o personalizar las voces. Entre A (que conduce la práctica) y B y C que reciben las señales poéticas corporeizadas se crea la acción de "dar lugar" en la oralidad a los registros de experiencia. La voz de A es creada simultáneamente con la práctica, mientras que las de B y C son reconstrucciones orales posteriores que tienen como finalidad nombrar y comprender la localización enunciada de la propia experiencia. En el siguiente vínculo se amplía y ejemplifica la práctica: Archivos e imaginarios vivos. El cuerpo habitado que danza [podcast] Recuperado el 2021, 9 de julio de <https://www.youtube.com/watch?v=hsZckaPyrxQ>.



Imágenes 3 y 4: Fernández et al. (2018-2019). *Archivo e imaginarios vivos. El cuerpo habitado que danza*. Universidad Nacional de Córdoba. Córdoba, Argentina.

A: El aire acaricia el paladar blando. El paladar es un eje transversal del cuerpo. Como el diafragma y el piso pélvico...

B: Mi lengua pesa y se resiste al recorrido imaginado para comprender... queda demasiado lejos... ¿y si descanso allí?... escucho el/al aire.

C: Mi propio cuerpo se siente soltando los agarres musculares, las pequeñas contracciones inconscientes se hacen conscientes y se sueltan, se relaja el cuerpo, la musculatura, la piel, la mandíbula. Se abre la percepción de la respiración y el pulso de la sangre.

A: El aire acaricia el paladar blando y al ingresar empuja al diafragma. El espacio del aire se amplifica y por ese movimiento del

diafragma descendente los líquidos viscerales viajan hacia el cuenco de la pelvis acariciando por dentro el piso pélvico como una ola que llega a la orilla y se retira.

B: Calor... poder... placer... es grande, tanteo.

C: El aire ingresa y recorre la caverna húmeda y cálida del paladar. Los labios se despegan entre sí, se suelta la musculatura de la mandíbula y de todo el rostro y cuello. El tejido blando del abdomen asciende y desciende como un globo que se infla y desinfla, y en su expansión empuja en toda dirección ensanchando el torso en su integridad. La musculatura del piso pélvico, el psoas, los aductores se relajan, se abre el canal pubococcígeo.



Imágenes 5: Fernández et al. (2018-2019). *Archivo e imaginarios vivos. El cuerpo habitado que danza*. Universidad Nacional de Córdoba. Córdoba, Argentina.

A: ¿Es posible sentir alguna modificación de la columna en esta relación del ingreso y egreso del aire? Movimientos de la columna como posible precipitación de esa modificación de presión (...) El paladar, diafragma y piso pélvico

funcionan como un fuelle, generando cambios de presión dentro del cuerpo.

B: Fuelle, qué linda palabra... el aire es una fuerza que mueve mínimo... más calor, yo.

A: Aumento el espacio entre el paladar y el diafragma (...) exhalando sin achicar el cuerpo, apoyándonos en/hacia la piel, como el aire que infla un globo en todas sus direcciones.

B: Mi piel en contacto con el piso puede gesticular... tiene algo para decir por eso se acomoda probando todo lo que puede, ¿cuál será su contenido?

C: Soltar agarres en la musculatura del cuello hace que las cervicales queden sueltas y disponibles. La idea del fuelle da arranque a un movimiento sutil de la cabeza hacia adelante y atrás, arriba y abajo, acercándose y alejándose del diafragma y piso pélvico. Ese vaivén repercute en todo el tronco, dando lugar a la expansión y retracción del mismo sobre sí, acercando y alejando las partes. Nuevamente la conciencia a soltar los agarres de la pelvis, y esa relajación de la musculatura habilita el movimiento orgánico, como una oruga en su andar, el cuerpo se retrae y expande, y da lugar al aire, a una respiración profunda, a un bostezo, y esto da lugar a la liberación de fluidos lacrimonasales (Archivos e imaginarios vivos. El cuerpo habitado que danza, 25 de febrero de 2019).

La configuración de la oralidad establece tonos singulares del decir, generando niveles diferenciados de complejidad según quien emita. En el caso de A, el lenguaje necesita (además de mostrar o señalar las acciones) establecer enlaces sensitivos y vitales con y por la fisiología convocada. Consideramos que su voz recurre a localizaciones táctiles que solo encuentran lugar en la atención, cuando el símil actualiza en imágenes la demostración/visualización poética. Pero en el encuentro del lenguaje científico y poético que crea A aparece también un componente pragmático, perlocutivo que posibilita *un hacer en* que se percibe intenso, único, original. La práctica posibilita así, que lo practicado se transforme en una usina de interacción entre lo que ya se conoce y reconoce en una espacialización de la experiencia de lo vivido y una apertura inédita a la vivencia del acto/movimiento que genera. La práctica practicada establece una relación de simultaneidad entre el influjo del estímulo verbal y su escucha corporal. Las palabras no son meras indicaciones de ejecución instrumental pronunciadas para ordenar y organizar una determinada exposición del cuerpo. Provocan sensaciones percibientes *lanzadas* a establecer recorridos multi-formes del cuerpo propio y colectivo, y asegurar las materialidades sensoriomotrices como especies de constataciones archivísticas dispuestas a producir nuevas construcciones de mundos.

El sonido le otorga un tiempo a la palabra y/o al aire. De la lectura de Nancy (2007), compartimos que el tiempo del sonido



Click en la imagen superior para reproducir el podcast devenido experiencia audiovisual.

es un presente como ola en una marea, y no como punto sobre una línea; es un espacio que se abre, se ahonda y se ensancha o se ramifica, que envuelve y separa, que pone o se pone en bucle, que se estira o se contrae (p. 32).

Compartir un sonido, y tener al aire en común, es proponer un ritmo: es repetir y también acumular, juntas y a la vez. Dice Rolnik (en Bardet, 2018), “el ritmo es un elemento esencial del saber-del-cuerpo” (párr. 5). Si tomamos a los sonidos y a las palabras como “cosas a extender homofónicamente” (Milone, 2019, p.1), al *decir* configuramos las corporalidades con un tono, un volumen (modulación) y una vibración.

Por otro lado, B y C tienen otro modo de poner en palabras las sensaciones corpóreas autopercebidas. En estos casos, predomina la designación de los actos atencionales con palabras que subrayan sin imitar, describir o justificar la escucha *intencionada*. La imagen poética pone palabras en el imaginario vivo de quien escucha. Este imaginario en donde bucea la corporeidad, la expresión, los significantes establece lazos que conectan diversos estímulos para provocar, despertar, abrir ventanas y universos, para comprender qué creación de mundo aparece ahí.

En mayor medida que B y C, la plasticidad en la escucha de las palabras y sonidos de A nos acerca a la figura retórica del símil para expresar relaciones de proximidad o semejanza entre sensaciones, elementos, imágenes, ideas, sentimientos o cosas que crea para sí. En los ejemplos “los líquidos viscerales viajan hacia el cuenco de la pelvis acariciando por dentro el piso pélvico *como* una ola que llega a la orilla y se

retira” o “el paladar, diafragma y piso pélvico funcionan *como* un fuelle, generando cambios de presión dentro del cuerpo”, el símil resalta los elementos que convoca. Allí compara y establece conexiones sensibles que provocan vínculos entrañables en la descripción fenomenológica al potenciar “la minuciosa disposición sobre el cuerpo propio [que] abarca el control efectivo de todo lo que en el cuerpo y del cuerpo sea susceptible de moverse a voluntad, de determinarse libremente” (Serrano de Haro, 2007, p. 28).

Por su parte, B y C expresan en su oralidad la constatación del recorrido sensorial y atencional sentido en el cuerpo, vivido con un interés diferente por la comunicación. Al apropiarse del sentido que descubren, las expresiones prueban, seleccionan, eligen y valoran con curiosidad, con ánimos de comprender y componer, las *nuevas* posibilidades de la experiencia que está teniendo lugar. También testean aquello que se resiste a la forma del hábito, buceando entre la percepción adecuada e inadecuada de la experiencia. Como sostiene Serrano de Haro al referirse a la estructura interna de sentido del fenómeno de la puntería,

El rango de condiciones ontológicas de la experiencia que atribuiré al yo que presta acogida al tiempo pasado, que lo hace suyo en el presente en forma de hábito y de potencia de acción: un yo con historia o “historiado”, por así decir y, junto a él al cuerpo vivido y carnal, que no es un “útil a la mano” y junto a ambos y por entre ambos, a la propia experiencia perceptiva en calidad de percepción inadecuada del espacio; el rango de condiciones ontológicas de posibilidad del yo “amasado con tiempo”, del cuerpo vivido y de la percepción inadecuada (p. 50).

En otro momento, la práctica practicada nos ordena recurrir a un mapeo interno para reconstruir aquellos elementos recientemente visitados. Cuando decimos/escuchamos: “ahora, registro las sensaciones de la práctica de recién, los rastros en la piel” ponemos en juego una iniciativa de registro y archivación en el encuentro de dos perspectivas temporales (diacrónica y sincrónica) de lo aprendido recientemente junto a lo ya sabido/probado/habituado según el concepto fenomenológico de hábito como potencia intencional.

Algo se sabe o se puede hacer por haberlo sabido, por haberlo ido sabiendo, por haberlo ido pudiendo. Y el yo es a la vez el sujeto vivo de esta historia y el “objeto poderoso” que en ella y con ella se hace (p. 57).

En el mismo sentido, desde un ejercicio de memoria interna, mi *sensorium* prueba su registro como pulso, su huella como señal, su potencia como impacto, su transformación como novedad. Mi imaginario vivo crea y expone así su lugar pero ¿cuál es ese lugar?, ¿qué lo contiene?

La práctica de la danza se experimenta como “hecho vivido”, como recapitulación y re-integración del curso formal de las vivencias en el mundo cotidiano de la vida. Pero esta experiencia, constitutiva a su sentido interno, es también un “hecho vivo”; no solo por los términos temporales que la contienen (el aquí y ahora que actualiza y vivifica), sino por la apertura intencional y atencional que produce la reactivación generativa del encuentro abierto con el mundo y les otros. A la manera del análisis filosófico que Serrano de Haro (2007) realiza sobre la puntería,

la disponibilidad de nuestros cuerpos prestos a la práctica investigativa de danza instruye una dinámica táctil entre las decisiones de ejecución instrumental de la figura (posición) y la intensificación libre de los contenidos sensibles y sintientes del *yo corporal* (postura).



Imágenes 6: Fernández et al. (2018-2019). *Archivo e imaginarios vivos. El cuerpo habitado que danza*. Universidad Nacional de Córdoba. Córdoba, Argentina.

Los imaginarios vivos intervienen en el gerenciamiento del archivo como ejercicios que relacionan trayectos, tramas y densidades impulsadas por afectos fisicalizados en el orden de

la experimentación. Mi soporte (*mi sensible*), a la manera de una “quimera ficticia” (Stuart⁴ en Meuleman, 2015) localiza una zona imaginaria constituida por huellas de impresiones y aprehensiones incrustadas en sensaciones de la carne móvil dispuesta, atenta, abierta. Adviene aquí la noción de *registro* en la acepción de soporte (provocamos una localización). Sin embargo, tenemos registros que no están conformados en soportes definidos (no son textos, no son filmaciones, no son grabaciones, no son representaciones, no son inscripciones).

En las combinaciones que privilegian el orden visual, todo aquello *que puede ser imaginado* reside en algún lugar. Si lo pensamos por la realidad que crea el lenguaje, la donación del existente convoca y fija algún punto de contacto con alguna referencia o entidad. Sin embargo, nuestra noción de *archivo* instala trayectos indeterminados, no solo necesaria ni exclusivamente viajes y traslados espacio-temporales afines a la cultura coreográfica. Nuestras tramas y afectos pretextuales e invisibles habilitan la experimentación de/para la vivencia, ni del todo original ni enteramente pasada.

Pensar *imagen, imaginación, imaginario* en vinculación con el pasado es recurrir a la idea de representación de las imágenes visuales del mundo impresas intrínseca y subjetivamente en la mente, sin necesidad de reconocimiento o so-

lución de continuidad con la realidad preexistente y la experiencia. Convocar y postular imaginarios supone, a menudo, en la práctica escénica el reconocimiento de una situación, algo que ya ha tenido lugar en el cuerpo, una prerreferencia visual, un *estado* que, aunque de manera singular y transitoria, es identificado como algo ya habitado, *ya vivido*. Recurrimos a sensaciones, experiencias, referencias, imágenes que nos resultan identificables porque anteriormente, aunque sea de manera vaga y difusa, *tuvieron lugar*. El imaginario, en la construcción de una situación improvisada en la que se disponen los cuerpos, por ejemplo, preanuncia algún tipo de reconocimiento familiar con aquello que (se)descubre y crea *lugar*. ¿Es el estado un lugar del imaginario? En la práctica danzada a menudo concebimos y confundimos *estado* con *imaginación*, naturalizando el oxímoron (¿por qué *estado* e *imaginación* serían términos opuestos?) y trayendo el presente en la dimensión del acto de imaginar. De manera que no son *estado* e *imaginación* que entran en juego sino, *estado* y *presentificación de la acción que imagina*; en otras palabras la expresión de la vivencia del imaginario. “Volver al estado” es habilitar la latencia de aquel lugar que ya ha sido visitado, habitado, trabajado, convocado, evocado y todas las palabras que nombran acciones vinculadas al ejercicio de la memoria, alejadas del presente corporal que queremos re-significar. ¿Cómo enlaza el tiempo presente con el indicio/señalamiento del presente de la acción imaginada?

4 Meg Stuart (New Orleans, 1965) es una reconocida bailarina, *performer* y coreógrafa. Dirige desde 1994 la compañía Damagged Goods en Bruselas. Sobre su trabajo ver <https://www.damagedgoods.be/> (Recuperado el 2021, 9 de julio).

CONSIDERACIONES FINALES

La investigación en la práctica del cuerpo habitado que danza asume como objetivo central la posibilidad de explorar y ajustar los datos de experiencia del cuerpo propio, independientemente de la ejecución efectiva del movimiento normado y tecnificado. En el marco de lo *performatado*, creado por una oralidad poética inscripta con y en la vivencia de la investigación, la práctica practicada genera un sistema de interacción de alta complejidad en relación a su constitución viva que, como todo sistema y a la manera en que Morin (2005) define los sistemas complejos, asocia elementos que pueden ser muy diferentes entre sí y, sin embargo, conforman un todo en un proceso que resulta a la vez organizado, organizante y organizador, en el marco de una dinámica de *autoecoorganización* viva (Morin, 2005). El cuerpo habitado que danza inserto en la complejidad de la organización viva de la práctica produce también una voz (o *plurivoz*) que se expresa en la ecología de su funcionamiento y que resulta indisociable de los contenidos emergentes vinculados con lo que está vivo en su interior.

La práctica expande su horizonte de intervención (instrumental, regulado y efectivo) hacia el ámbito consciente en que *lo practicado* explora la actualización y puesta a punto de las distinciones lógicas, sensibles, afectivas de su propio ambiente, no solo para señalar el lugar donde algo ocurre, sino para enmarcar todo un contexto

informativo con relación a otros (con)-textos ambientales específicamente humanos.

Nuestra práctica de investigación ocupa así, su posición situada como indicación primera de los saberes corpóreos que porta, genera y dispone en una dinámica sincrónica y recíproca con la oralidad que crea, describe y visibiliza sus móviles sensibles. Así, nuestra metodología de investigación permite distinguirla de aquella práctica que objetiva y reproduce el ejercicio corporal aislado y apoyado en la ejecución técnica, la repetición y reproducción de modelos adquiridos. La práctica consciente recupera, crea e integra los saberes singulares que se manifiestan en el intercambio informativo con lo vivo y lo sentido. En este estudio, la palabra adquiere una dimensión plástica que construye el hacer-hacer en un lugar situado de autoregistro; un *hiperlugar* que privilegia la exploración activa de su entorno inmediato aprehendido en los términos espacio-temporales en que se despliega y desarrolla la experiencia inmersa en su fragilidad, como base de sus propios procesos de asimilación y auto-generación de la vivencia.

La acción liberada que las sensaciones habilitan en la práctica, despierta su cognición sin fijarlas o *preformarlas* como elementos visibles y reconocibles en un cuerpo especializado (espacialmente visualizado). Son entonces, posibilidad de aparición de la materia vital que permitirá el conocimiento de elementos *realmente* generados en la acción física y sensible del acto atencional.

Así, nuestro imaginario se descubre más como proceso generalizado que rige las diferentes

facetas de la corporeidad sintiente, que como ordenador de contenidos espaciales mayormente localizados e identificados dentro o fuera de la realidad. Lo que nos interesa es destacar que las sensaciones del imaginario vivo no están ligadas necesariamente a un registro de significados culturales y/o referenciales, sino a la actividad perceptual en la que nuestro cuerpo participa del “poder general de habitar todos los ambientes que contiene el mundo” (Merleau-Ponty, 1962, p. 311). Un mundo que emerge como nuevo y desconocido (tal y como procede la creación poética), que me contiene y *me lanza* a lo que está siendo vivido.

En la práctica se escucha: “cuando la conciencia se amplifica, hay una energía que envuelve cada momento, producido por una atención extrema”. En efecto, el proceso atencional se dirige a experimentar aquellos bordes que pudieran reconocerse como límites.

POSFACIO ARCHIVO, PRÁCTICAS DANZADAS Y PANDEMIA

Nos vemos en la necesidad de reflexionar acerca de cómo el actual contexto de pandemia afecta a nuestro estudio sobre archivo e imaginarios vivos en el cuerpo habitado que danza.

La pandemia ha alterado las estructuras sociales, políticas y económicas y puesto en evidencia sus sistemas de funcionamiento, meca-

nismos y relaciones de poder, lo cual incide directamente sobre el ámbito del cuerpo individual.

El confinamiento de los cuerpos, los cambios en las actividades habituales, el distanciamiento social, la restricción de la circulación, la hiperconectividad tecnológica, la modificación en la concepción y percepción del espacio, del tiempo, del movimiento y de las relaciones han interceptado nuestro proceso de investigación.

Partimos de una noción de *archivo* que resiste a la idea de reservorio o almacenamiento. El conocimiento técnico, la experiencia, la conciencia encarnada de nuestros cuerpos que danzan no recurren/recuperan/actualizan herramientas/documentos pertenecientes a un lugar “original”, “anterior”, sino que constituyen el conocimiento intrínseco del saber-danzar en estrecha relación con lo vivo/viviente.

Archivo e imaginario son dos términos que se conciben desde una idea de tiempo anterior. Pensar imagen en vinculación con el pasado es recurrir a la idea de representación de las imágenes visuales del mundo impresas en la memoria. Sin embargo, nuestras prácticas indagan en imaginarios vivos, usina generadora en/de/entre/por afectos, como “algo que está pasando en lo físico”, una creación *in situ* en relación a la vivencia. Lo imaginario considerado como presentificación de la acción que imagina, como la expresión de la vivencia del imaginario que siempre se da desde un nuevo lugar dinámico, distinto a la imagen que alude a algo referencial, cristalizado.

¿Cómo afecta entonces la pandemia al archivo encarnado? El encierro, el aislamiento, la alteración de la rutina y la incertidumbre impactaron sobre nuestros cuerpos. Insomnio, constipación, cambios hormonales y emocionales, modificaciones posturales, bloqueos musculares y dislocamiento en el registro del propio cuerpo fueron algunas expresiones sintomáticas comunes de nuestras experiencias. Conscientes, a su vez, de que hablamos desde nuestra condición de mujeres, argentinas, de clase media, pertenecientes a una franja etaria económicamente activa y, por lo tanto, con necesidades básicas cubiertas.

Si habitamos nuestras prácticas desde la relación con lo vivo y la conexión con las sensaciones en tiempo presente, no podemos ignorar que la variación de estos factores repercute en las configuraciones, en las lógicas de funcionamiento, en los qué, por qué y para qué, motores de las prácticas danzadas, objeto de nuestra investigación.

La limitación del encuentro cuerpo a cuerpo, el no contacto físico, el distanciamiento social, el uso obligatorio del barbijo, la afectación de la respiración, la paranoia al *contactgio*, la distorsión en la percepción de lo otro. ¿Qué deviene de esa ausencia?

La virtualidad que se presenta como “sustituta” de la presencialidad, impone otros modos, una frontalidad, un recorte, la pantalla como ventana al mundo externo. ¿Qué se deja ver y qué no?

La intimidad y la concepción de hogar se distorsionan por la “penetración virtual”. A medida que la conectividad tecnológica se torna excesiva, la conexión cuerpo a cuerpo y la vitalidad de la presencia se diluyen. ¿Qué implica la presencia?, ¿qué “perdimos”? Los aromas, las temperaturas, el tacto, las texturas, las energías, lo visual se achata al 2D de la pantalla. ¿Cómo podría permanecer intacto el ejercicio aprendido de nuestras capacidades sensitivas? Una vez más, cambia el registro. Sucede un incidente en la ruta del archivo archivante. No hablamos de un cambio de registro más o menos habitual, asumiendo que cada vez es un nuevo registro, sino de un cambio. Suceden eventos impactantes que



producen un *shock* y traen experiencias rotundamente diferentes. ¿Cómo es el archivo de esa irrupción?, ¿reside en algún lugar? Distinguimos entre la acción de almacenar y la de domiciliar, otorgar y constituir espacio y lugar de archivo, como una manera de cuestionar el documento mismo.



Imágenes 7 y 8: Fernández et al. (2018-2019). *Archivo e imaginarios vivos. El cuerpo habitado que danza*. Universidad Nacional de Córdoba. Córdoba, Argentina.

La noción de *espacio* en las prácticas propias concibe no solo su dimensión física, sino una acepción más expandida que incluye tanto

al sujeto como al contexto, denotando su cualidad vital. Asimismo, identificamos esta singularidad en las relaciones que establecemos entre el cuerpo y su entorno (imagen visual) y entre las partes del propio cuerpo (imagen sensación) en nuestras experiencias danzadas. El cuerpo como generador de espacio, un espacio no objetivo y no como “algo dentro de algo” (análogo a la idea de archivo como reservorio de documentos). Recíprocamente cuerpo y espacio se otorgan existencia.

En forma equivalente estas percepciones adentro/afuera del cuerpo/casa se vieron distorsionadas en el encierro y, por lo tanto, el registro de los límites corporales y arquitectónicos, así como de las distancias. El afuera parece estar muy lejos, pero a través de la virtualidad se lo percibe metido adentro de tu casa. Se funde lo público y lo privado. “La Covid-19 ha desplazado las políticas de la frontera que estaban teniendo lugar en el territorio nacional o en el superterritorio europeo hasta el nivel del cuerpo individual” (Preciado, 2020, párr. 18).

Se presentan restricciones en la circulación interna (respiración, heces, bloqueos musculares) y externa (las relaciones humanas, los intercambios en las calles, a través de fronteras geográficas), a escala del cuerpo y urbana, respectivamente. Respirar mi propio aire. Respirarme dentro del barbijo. “La nueva frontera es la mascarilla. El aire que respiras debe ser solo tuyo. La nueva frontera es tu epidermis” (Preciado, 2020, párr. 18).

Si las técnicas somáticas, de atención al cuerpo interno nos alientan a la imaginación viva durante las improvisaciones, y las circulaciones internas que atendemos se ven bloqueadas, estas experiencias danzadas nos devuelven otra información sobre el habitar este nuevo cuerpo afectado que danza.

Estas limitaciones se presentan como una aparente quietud, sin embargo, configuran nuevos movimientos. No se trata de movimiento o no movimiento, flujo o detención, sino de una reestructuración del movimiento en sí. Hay una interrupción contundente, pero el movimiento se reorganiza, no cesa. Quién se mueve y quién no, cómo, cuándo, dónde.

El movimiento “es la herramienta primaria para perforar la disciplina y controlar la carne, pero también es el único medio posible para romper la disciplina e iniciar el propio desmonte del control” (Lepecki, 2020, párr. 14). El movimiento como objeto de control y opresión o como potencia de transformación por sus cualidades de inaprensible y de autoregenerativo, en tanto genera siempre nuevos movimientos. Aún desde los confines de nuestros hogares, más allá de la imposibilidad del contacto físico, el contacto ético puede propiciar nuevas colectividades para acciones sociales comunes.

La política de lo vivo de nuestros encuentros corporales, que apuntan a relacionarnos con el presente a cada instante, nos acerca a esta potencia del movimiento, puesto que donde hay vida siempre hay movimiento.

¿Cómo pensar el registro en el entramado colectivo, en las relaciones y en los intercambios? En la construcción de una posible “biografía colectiva”, en la experiencia común y compartida, cada una forma parte del archivo de las demás.

En la ralentización que trajo la pandemia

experimentamos tanto la hiperagitación de políticos y corporaciones que tratan de mantener el capital y las mercancías moviéndose sin fricción, como la sensación de que, tal vez, otra lógica y otra cinética no compulsivas, anticapitalistas y no oportunistas de lo político nos esperen en el detenimiento (Lepecki, 2020, párr. 7),

como una posible grieta donde filtrar micropolíticas rupturistas. Durante este período pandémico, fueron creándose ya múltiples y diferentes acciones de resistencia.

Sucedan cambios en la percepción del tiempo, en su utilización y su valor que nos traen permanentemente al presente. La incertidumbre nos pone, a cada instante, en relación con las condiciones mutantes y nos demanda una atención constante. Se denotan procesos cíclicos de dislocación, adaptación y “nueva normalidad” en forma permanente. Extrañeza, consciencia y naturalización.

La experiencia queda encarnada. No estamos en la búsqueda de hábitos motrices, sino en el registro de lo que hoy está encarnado en el cuerpo y que está en relación con todo lo que es en tiempo presente como el entorno, las condicionantes, el ser o estar del cuerpo.

Ante una alteración externa, la toma de consciencia nos permite tomar otras decisiones, “Es necesario pasar de una mutación forzada

a una mutación deliberada” (Preciado, 2020, párr. 33).

El contexto afecta nuestras prácticas. Por las características vitales de estas, trabajando en ellas en forma consciente, desde cuerpos sintientes y reflexivos, podemos también incidir sobre el contexto. Hallamos allí una potencia creativa de otras lógicas de movimiento, pensamiento, acción y relación que son registradas/ encarnadas en el cuerpo. Reivindicamos el ejercicio de registrar acontecimientos y movimientos

para traer a la consciencia, saborear, intuir, reflexionar, observar y reafirmar las ideas de que el movimiento trae más movimiento y que no estamos quietes, porque estamos vivos.



Imágenes 9: Fernández et al. (2018-2019). *Archivo e imaginarios vivos. El cuerpo habitado que danza*. Universidad Nacional de Córdoba. Córdoba, Argentina.

Cómo citar este artículo:

Fernández, V. et al. (2021). Imaginarios vivos: corporalidades y palabras en la práctica danzada. *Notas de experiencia en el danzar. Artilugio Revista*, (7). Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ART/article/view/34564>

Referencias

- Bardet, M. (2018, 8 de mayo). “¿Cómo hacernos un cuerpo?” *Entrevista a Suely Rolnik*. Lobo Suelto! Recuperado el 2021, 8 de julio de <http://lobosuelto.com/como-hacernos-un-cuerpo-entrevista-con-suely-rolnik-marie-bardet/>.
- Fernández, V. (2018). *Cuerpo y escena contemporánea. La experiencia sensible y el vínculo con lo real en la práctica de la Improvisación Compositiva* [tesis doctoral, Universidad Nacional de Córdoba]. Recuperado el 2021, 9 de julio de <https://rdu.unc.edu.ar/handle/11086/6840>.
- Lepecki, A. (2020, 28 de junio). *Movimiento en la pausa*. ConTactos. Recuperado el 2021, 9 de julio de <https://contactos.tome.press/translation-of-movement-in-the-pause-es/?lang=es>.
- Merleau-Ponty, M. (1962). *Fenomenología de la percepción* [J. Cabanes, trad.] Barcelona: Planeta-Agostini.
- Meuleman, S. (2015, 13 de febrero). *Meg Stuart: Moving the archive*. ArtEZ University of the Arts. Recuperado el 2021, 9 de julio de <https://www.youtube.com/watch?v=2VDyZUSftEM>.
- Milone, G. (2019). La fabulación del origen de las lenguas. *Nau Poesía*, Sección Masa Crítica. Recuperado el 2021, 8 de julio de <http://naupoesia.com/2019/05/13/ficcionar-las-lenguas/>
- Morin, E. (2005). Complejidad restringida, complejidad general. *Sostenible?*, 9, pp. 23-49. Recuperado el 2021, 9 de julio de <https://upcommons.upc.edu/handle/2099/3883>.
- Nancy, J. L. (2007). *A la escucha*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ed. Amorrortu.
- Preciado, P. (2020, 8 de abril). Aprendiendo del virus. *El País*. Recuperado el 2021, 9 de julio de https://elpais.com/elpais/2020/03/27/opinion/1585316952_026489.html.
- Serrano de Haro, A. (2007). *La precisión del cuerpo. Análisis filosófico de la puntería*. Madrid: Trotta.

Biografías

Proyecto CEPIAbierto-Investigación (2018-2021): Archivo e imaginarios vivos. El cuerpo habitado que danza.

Dirección: Prof. Dra. Viviana Fernández

Co Dirección: Prof. Ana Castro Merlo

Integrantes: Florencia Stalldecker, Rocío Eiden, María Belén Ghioldi y Julieta Garrone

Biografía

Viviana Fernández

AUTORA

Bailarina y coreógrafa. Profesora Universitaria de Danza Contemporánea y Doctora en Arte por la UNC. Dirige investigaciones orientadas a la producción de conocimiento del campo del arte desde perspectivas interdisciplinarias. Participa en proyectos de investigación/producción artística que toman como objeto de estudio aspectos de la corporeidad y la intersubjetividad en las plataformas epistémicas, políticas y metodológicas de la Danza Contemporánea. Se desempeña en la docencia y la gestión universitaria, y en manifestaciones del arte contemporáneo orientadas a crear una esfera particular de experiencia social a través de nuevas modalidades de encuentro entre las prácticas y expresiones artísticas y la vida ordinaria.



Viviana Fernández

CONTACTO:

vivimfernandez@yahoo.com.ar

Biografía

Ana Castro Merlo

AUTORA

Bailarina y creadora independiente. Profesora Universitaria en Danza Contemporánea (UPC) y Doctoranda en Artes (UNC). Se desempeña en docencia, investigación y gestión universitaria (UNLaR/UPC). Trabaja en proyectos de gestión cultural pública (Movimiento Federal de Danza) a nivel provincial y nacional. Forma parte de diversos proyectos de prácticas contemporáneas de danza, trabajando en diferentes grupos independientes con los que ha participado en festivales nacionales e internacionales. Colabora en proyectos artísticos contemporáneos.



Ana Castro Merlo

CONTACTO:

anacastromerlo@yahoo.com.ar

Biografía

Florencia Stalldecker

AUTORA

Es bailarina, docente, coreógrafa y creadora independiente. Su trabajo en artes del movimiento atiende a procesos y dispositivos de improvisación escénica que tienen como disparador las tensiones entre prácticas de movimiento y prácticas de escritura. Investiga actualmente cuadernos de coreógrafas: repertorio y archivo en danzas contemporáneas de Córdoba (FFyH-UNC). Activa y diseña prácticas ensambladas entre corporalidad, plantaciones y escrituras en el proyecto LA MIRADA VEGETAL junto a María Paula del Prato y diferentes artistas en Córdoba.



Florencia Stalldecker

CONTACTO:

florencia.stalldecker@gmail.com

Biografía

María Belén Ghioldi

AUTORA

Bailarina, coreógrafa y cantante. Técnica Superior en Métodos Dancísticos (ESITRA-UPC). Integrante del Elenco Municipal de Danza Teatro (EMDT) dependiente de la Repartición de Dir. Gral. De Gestión Cultural-Ind. Culturales y Creativas de la Municipalidad de Córdoba. Formada en lenguajes diversos de la danza desde sus ocho años de edad, con especialización en el campo abierto de la danza contemporánea. Ha participado como intérprete en numerosas obras de diferentes formatos (prácticas escénicas, videos musicales, videoarte, proyectos interdisciplinarios), como intérprete/*performer* del canto y la danza. Proyectos con los que ha participado de numerosos festivales alrededor del país (INT, Festival Nacional de Folklore, TANTANAKUY, El Cruce, etc.). Habitó y gestionó espacios independientes de formación, labores de producción también desplegados en el EMDT y otros grupos de autogestión colectiva, formato en el que se apoya su trabajo. En este sentido, conforma la Compañía Altibajos Constante Movimiento y el proyecto Cosa de Todxs junto a Paola Bernal, entre otros.



María Belén Ghioldi

CONTACTO:

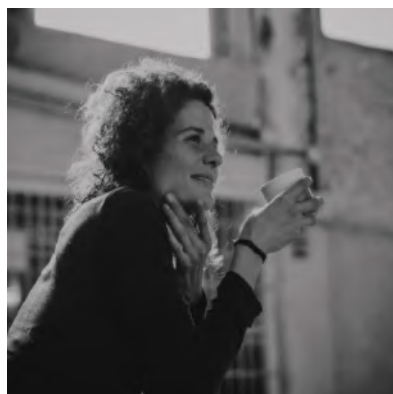
jbgarrone@gmail.com

Biografía

Rocío Mariel Eiden

AUTORA

Profesora de Educación Plástica Visual del Instituto Artístico Argentino del Nordeste (1992-1999). Arquitecta (2000-2008) y Especialista Ambiental (2009-2013) de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Nacional del Nordeste. Técnica Universitaria en Danza Contemporánea (2015-2017). Posgrado en Abordajes teórico-metodológicos de Investigación en Artes (2019) y tesista de la Licenciatura en Composición Coreográfica (2015-2018) de la Facultad de Arte y Diseño de la Universidad Provincial de Córdoba. Formación independiente en distintas prácticas corporales y escénicas. Actualmente se desempeña como *performer*, bailarina, actriz y docente.



Rocío Mariel Eiden

CONTACTO:

rocioeiden@gmail.com

Biografía

Julieta Belén Garrone

AUTORA

Bailarina de danza contemporánea. Tesista de Licenciatura en Composición Coreográfica en la Universidad Provincial de Córdoba. Maestra elemental de danzas clásicas. Arquitecta recibida en la Universidad Nacional de Córdoba. Formada en Técnica clásica y contemporánea desde la edad de cuatro años. Ha participado como intérprete y en labores de producción en numerosas obras, espacios de formación, festivales y otros formatos de puesta en escena de diferentes compañías independientes, tales como Cía. La Mengana y Cía. Cortejo Escena, de la cual forma parte actualmente. Se destaca su participación en las obras *Saeta* (2016/17), *Beldad* (2017), *Semillas en el Fuego* (2018), *Brotos de Soja* (2019), *LAGO, un tiempo después* (2019) y *Poesía ENTRE* (2020/21), obra autodirigida.



Julieta Belén Garrone

CONTACTO:

bel.ghioldi@gmail.com

Imagen: Palacios-Ferri, A. (2019). Atarraya. TERRA. Paisaje valenciano en el Guadalquivir. Isla Mayor, España.



a

INDETERMINACIÓN

(F)osario

Ossuary of violence in México



Alejandro Dayan Saldívar Chávez

Universidad Nacional Autónoma de México

Ciudad de México, México

aldsaldivar@gmail.com

Recibido: 01/03/2021 - Aceptado con modificaciones: 08/06/2021



ADK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s2408462x/avgfqvhav>

Resumen

El proyecto *(F)osario* se compone de una serie de imágenes de violencia enterradas en ubicaciones georreferenciadas en algunos parajes de la República Mexicana. Las fotografías aquí presentadas son resultado de la documentación del acto de enterrar en un paisaje desolado.

Abstract

Ossuary of violence in México project consists of a series of images of violence buried in georeferenced locations in some parts of the Mexican Republic. The photographs presented here are the result of the documentation of the act of burying in a desolate landscape.

Palabras claves

Violencia, México, Fotografía contemporánea, Crimen organizado, Desaparecidos.

Key words

Violence, Mexico, Contemporary photography, Organized crime, Disappeared.



Osario

Del lat. tardío *ossarium*.

- m. En las iglesias o en los cementerios, lugar destinado para reunir los huesos que se sacan de las sepulturas a fin de volver a enterrar en ellas.
- m. Lugar donde se hallan huesos.

En esta pieza artística y documental se percibe el acto de enterrar a la imagen como un síntoma, como registro sensible de una época de silencio, en la que se ocultan a los muertos en circunstancias violentas. En México todos los días “(des)aparecen” cuerpos con marcas de violencia, abandonados, regularmente, en los márgenes de las ciudades. Esos hallazgos son dados a conocer por la policía local a distintos reporteros que cubren la “nota roja”, un género periodístico caracterizado por mostrar de manera cruda y directa los acontecimientos.

Las fotografías que componen esta serie –colocadas en bolsas o “embolsadas”– operan simbólicamente sobre la imagen. Las fotografías, que en un principio fueron tomadas por la policía y luego publicadas por la prensa, pretenden ser un cuerpo devuelto a la tierra. Entre 2006 y 2021 han desaparecido más de ochenta y cinco mil personas. El acto de escarbar la tierra evoca la búsqueda que cientos de familias emprenden en el territorio desde hace ya más de una década.

Esta serie emana del paisaje como género, pues el episodio es protagonizado por una imagen. Allí en un agujero en la tierra es donde sucede la acción. Las imágenes contienen uno o más cadáveres, índices de aquello que se ausenta, pero también de la pérdida de lo humano que subyace en ellas.

(F)osario es una invitación a fijar la mirada allí donde la tierra comienza a convertirse en una fosa común. Al mismo tiempo, se procura dar un lugar al duelo y la memoria de la última década en México. Enterrar como acto performativo, pero también como un acto terrenal. Sembrar imágenes por el paisaje mexicano para cosechar una consciencia sobre la condición humana.

(*) Esta pieza fue elaborada de manera independiente por el autor.

Mapa

Acceso al mapa interactivo >> [click aquí](#)

Video documental

Ver online >> [click aquí](#)

Contraseña de acceso: `elcrimenperfecto`



Imágenes 1 y 2. Saldívar Chávez, A. D. (2017). 20°26'34"N 102°51'12"W. De la serie (F)osario. Poblado La Purísima, Zapotlanejo, Jalisco, México.



Imágenes 3 y 4: Saldívar Chávez, A. D. (2017). $20^{\circ}4'19''N$ $101^{\circ}55'43''W$. De la serie *(F)osario*. Penjamillo de Degollado, Michoacán, México.



Imágenes 5 y 6. Saldívar Chávez, A. D. (2017). 25°40'24"N 111°14'28"W. De la serie (F)osario. Ligüí, Baja California Sur, México.



Imágenes 7 y 8. Saldívar Chávez, A. D. (2018). 26°19'34"N 100°4'33"W. De la serie *(F)osario*. Sabinas Hidalgo, Nuevo León, México.



Imágenes 9 y 10: Saldívar Chávez, A. D. (2017). 27°21'17"N 99°34'17"W. De la serie (F)osario. Nuevo Laredo, Tamaulipas, México.

Cómo citar este artículo:

Saldívar Chávez, A. D. (2021). (F)osario. *Artilugio Revista*, (7). Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ART/article/view/34565>

Biografía

Alejandro Dayan Saldívar Chávez

AUTOR

Alejandro Saldívar (CDMX, 1987) es candidato a doctor en Historia del Arte por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Estudió la maestría en Estudios Latinoamericanos y la licenciatura en Ciencias de la Comunicación en la UNAM. Fotógrafo y narrador audiovisual. Su trabajo periodístico ha sido publicado Al Jazeera, Proceso, Vice, El Universal, OnCuba y Juxtapoz. Es fundador de la revista de periodismo narrativo Late. Su trabajo fotográfico se encuentra en línea: www.alejandrosaldivar.com



**Alejandro Dayan
Saldívar Chávez**

CONTACTO:

aldsaldivar@gmail.com

Retorno, reconstrucción y reconocimiento del paisaje a través del proyecto fotográfico

Return, reconstruction and recognition of the landscape through the photographic project



Alicia Palacios-Ferri

Universitat Politècnica de València
Sevilla, España
aliciapalaciosferri@gmail.com

Recibido: 01/03/2021 - Aceptado con modificaciones: 08/06/2021



ADK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s2408462x/zpmraopt9>

Resumen

Mi mirada ha sido educada a través de un paisaje plano, cambiante e infinito. Sin embargo, no fui capaz de ver el valor histórico y cultural que poseía hasta que me alejé de él. Vivir lejos de mi pueblo natal me aportó la posibilidad de mirarlo desde una perspectiva externa. En este texto narro el nacimiento y el proceso de un proyecto fotográfico intimista y documental; que me permitió reconstruir mi mirada hacia el territorio que había habitado siempre. Como acompañamiento del relato nuestro varias fotografías del proyecto titulado *TERRA. Paisaje valenciano en el Guadalquivir*.

Palabras claves

Paisaje, Territorio, Fotografía, Documental, Intimista.



Abstract

My gaze has been educated through a flat, changing and infinite landscape. However, I was not able to see the historical and cultural value of the landscape until I left there. Living far away from my hometown gave me the possibility to look at it from an external perspective. In the present document I talk about the birth and the process of an intimate and documentary photographic project; which allowed me to rebuild my gaze towards the territory that I had always inhabited. In addition, several photographs that conform the project, entitled *LAND. Valencian landscape in the Guadalquivir*, are showed.

Key words

*Landscape, Territory,
Photography, Documental,
Intimism.*



Imagen 1: Palacios-Ferri, A. (2019). Agosto. *TERRA. Paisaje valenciano en el Guadalquivir*. Isla Mayor, España.

RETORNO

¿Cómo vemos el lugar en el que crecimos? Lo vemos a través de una mirada cotidiana. Cada desperfecto del paisaje, cada grieta, cada escombro... nos parece tan familiar como el sofá del salón de nuestra casa. Pero, ¿qué ocurre si nos distanciamos de ese paisaje? Podría contestar que tiene el efecto inverso al de un niño que vuelve a un lugar cuando ya ha crecido, y lo ve más pequeño y menos asombroso. Con nuestro cuerpo ya crecido y nuestra mirada ya formada, la distancia provoca el efecto inverso. En cuanto a la escala del lugar no encontramos diferencia alguna, sin embargo, el asombro aumenta. Nuestra mirada cotidiana se extranjeriza

y acaba percibiendo de forma externa un paisaje. Como si nosotros no fuésemos nosotros; como si viniéramos de fuera y conociéramos por primera vez el lugar de donde venimos.

Este extraño fenómeno fue el que me concedió la distancia. El poder desconocer y deconstruir mi pueblo, su cultura y su entorno; para, posteriormente, reconocerlo y reconstruirlo desde el conocimiento y la responsabilidad.

Nací en Sevilla, pero me crié en un pequeño pueblo de las Marismas del Guadalquivir. Un pueblo que tiene muchos nombres: primero se llamó El Puntal, luego le impusieron Villafranco del Guadalquivir y finalmente pasó a llamarse Isla Mayor; pero cada uno le llama como quiere. A pesar de haber tenido tantos nombres, se trata



Imagen 2: Palacios-Ferri, A. (2019). Terrateniente. *TERRA. Paisaje valenciano en el Guadalquivir*. Isla Mayor, España.

de un pueblo que nació a mediados del siglo XX. Las marismas fueron lugar de escondite, propiedad olvidada de tantos y riqueza agrícola en potencia para muchos.

Numerosos cultivos fueron probados en estas tierras que parecían resistirse. Finalmente, tras conversaciones entre Rafael Beca Mateos (terrateniente de la zona) y Queipo de Llano, se decidió traer a valencianos para que enseñaran a los pobladores de las marismas el cultivo del arroz. Así fue como cientos de familias valencianas se trasladaron a un lugar empantanado de Andalucía en aras de cultivar, enseñar y –para muchos– quedarse. Pero esta tarea no fue solo cosa de valencianos, llegaron jornaleros de numerosas regiones españolas, entre ellas Murcia, Extremadura, Canarias y, sobre todo, Andalucía.

La unión del conocimiento y del trabajo dio frutos: Isla Mayor es actualmente la primera potencia europea de producción arroceras. Soy la cuarta generación de un pueblo que fue levantado con las manos de mis antepasados tocando la tierra húmeda. No podría pensar en otro nacimiento repleto de más belleza que ese.

¿Y qué hace un pueblo que tiene tantas madres? ¿De dónde saca su identidad? Si pudiera definir la identidad de mi pueblo mostraría un grano de arroz –pelado o sin pelar– en la palma de mi mano. Ahí está el centro de todo, las seis mil personas que habitan el pueblo viven, directa o indirectamente, del arroz. La siega, la escarda, el cultivo, la fumigación, la pesca, las redes, la reparación de máquinas agrícolas... Todos están unidos por una misma actividad, que fue la



Imagen 3: Palacios-Ferri, A. (2019). Pepe y Maruja. *TERRA. Paisaje valenciano en el Guadalquivir*. Isla Mayor, España.

madre de un pueblo que no existía y que sigue sobreviviendo gracias a ella.

La cultura valenciana sigue caminando por las calles, puedes ver el fuego de las fallas el Día del patrón del pueblo, o las monas el lunes de Pascua (el resto de Andalucía no celebra esta festividad), pastelería tradicional valenciana, restaurantes especializados en todo tipo de paellas y arroces; y la lengua. La lengua valenciana que sigue sonando por las calles, los bares y las casas. La misma lengua que me transmitieron mis abuelos, la misma que intenta resistirse al olvido, al abandono, pero que se acaba; sus portadores se acaban.

RECONSTRUCCIÓN

A mediados de 2019 tomé la decisión de sumergirme en un proyecto que cambiaría por completo mi forma de ver el paisaje y de reconocer el territorio al que pertenezco. La fugacidad del tiempo y la distancia detonaron mi proyecto: *Terra. Un paisaje valenciano en el Guadalquivir*. En él se habla sobre la híbrida identidad isleña, destacando los rasgos de la cultura valenciana que aún prevalecen y se reivindica la producción arrocerá sevillana. *Terra* posee un carácter documental e intimista a partes iguales. Nace por la necesidad de contar la historia de mi pueblo, de mi familia; homenajear a todos aquellos que

dejaron su casa para adentrarse en un mar de barro. Dar a conocer lo que realmente sucedió en las marismas. Contar la historia que hay detrás del paisaje.

Tres de mis abuelos han fallecido durante el desarrollo de este proyecto. Sin embargo, su elaboración me ha permitido rescatar la memoria de todos ellos (y de otros tantos), cartografiar el territorio a través de sus historias. La producción ha sido realizada en un entorno familiar. De repente, cada anécdota que alguien cercano contaba sobre aquellos años, provocaba en mí la necesidad de poner la grabadora en marcha. La generación que vivió el nacimiento de mi pueblo se esfuma como la pólvora.

El territorio isleño se convirtió en mi inmenso plató de fotografía. El haberlo habitado

me aportó el conocimiento espacial y lumínico. Sabía cuándo y dónde debía ir para conseguir la fotografía que deseaba. Aunque también es cierto que el descomunal tamaño de los campos de arroz hace que sea casi imposible aprenderse los de memoria. Atín Aya recorrió estos mismos caminos durante los años noventa para fotografiar los poblados que formaban parte de las Marismas del Guadalquivir y que estaban a punto de desaparecer. Tenía un mapa donde señalaba los lugares que había visitado, dónde había fotografiado y dónde quería hacerlo. Yo prescindí de mapas. En cambio, pude contar con miembros de mi familia, agricultores, que recorren los mismos caminos temblorosos a diario.



Imagen 4: Palacios-Ferri, A. (2019). Mamá. *TERRA. Paisaje valenciano en el Guadalquivir*. Isla Mayor, España.

RECONOCIMIENTO

La serie fotográfica está compuesta por imágenes dispares. En ellas capté a personas totalmente desconocidas, personas no tan desconocidas y familiares, que posaron ante mí con generosidad. También paisajes desnudos, vestidos, revestidos, deshaciéndose. Sin embargo, de las imágenes que me gustaría hablar son aquellas que parecen no tener, y no decir, nada. Son justamente esas, las que muestran un ápice del paisaje, aparentemente irrelevante, las que definen el cambio que se ha producido en mí hacia él.

Es curioso cómo cualquier objeto, rotura o planta puede contar una historia. Muchas de

las fotografías que conforman mi proyecto parecen no contar nada; pero cuentan mucho. En la imagen 3, por ejemplo, se puede observar un campo de arroz. Sin embargo, el encuadre puede resultar extraño, pues la tierra tiene más protagonismo que el cielo y la palmera que aparece al margen derecho, está incompleta. Quien la viera, sin conocer su historia, podría pensar que fue un encuadre antojadizo, un lugar escogido al azar, una imagen sin importancia. Muy lejos de la realidad muchos sentimientos se remueven en mi estómago al contemplarla. El hermano de mi abuelo, Javier Ferri García, escribió, desde la distancia y la nostalgia más profunda, un poema que decía así:

No te alarmes, amor, no te alertes / por verme enterrado en el barro. / El mío es un atasco



Imagen 5: Palacios-Ferri, A. (2019). Amor (autorretrato). *TERRA. Paisaje valenciano en el Guadalquivir*. Isla Mayor, España.



Imagen 6: Palacios-Ferri, A. (2019). Villa Araceli. Amor (autorretrato). *TERRA. Paisaje valenciano en el Guadalquivir*. Isla Mayor, España.



Imagen 7: Palacios-Ferri, A. (2019). Cangrejada. *TERRA. Paisaje valenciano en el Guadalquivir*. Isla Mayor, España.



Imagen 8: Palacios-Ferri, A. (2019). Ferrer. *TERRA. Paisaje valenciano en el Guadalquivir*. Isla Mayor, España.



Imagen 9: Palacios-Ferri, A. (2019). Atarraya. *TERRA. Paisaje valenciano en el Guadalquivir*. Isla Mayor, España.



Imagen 10: Palacios-Ferri, A. (2019). Orilla. *TERRA. Paisaje valenciano en el Guadalquivir*. Isla Mayor, España.

voluntario. / Así quiero estar perenne / pudriéndome poco a poco / hasta unirme a su estructura / quedarme en su territorio / amando lo que más amo: jarrozales de Sevilla!

En “Pepe y Maruja” (imagen 3) podemos observar cómo esas palabras se hicieron realidad con uno de mis familiares. Sus cenizas están enterradas bajo la tierra, al mismo nivel que las semillas de arroz que año tras año crecen en un presumible cerco de tierra que llevaba su nombre. En esta imagen no busco belleza, ni rareza, ni un encuadre fantasioso. Hablo de la realidad que siento al observar esa diminuta fracción de tierra que yace junto a la palmera. Es una tarea imposible para mí mirar ese paisaje y sentirme ajena a lo que hay en él. En mi pueblo, cuando la gente muere, va a la tierra y no al cielo.

En muchas imágenes del proyecto se pueden observar edificios que se erigen, con más o menos elegancia y resistencia, como patrimonio arquitectónico de la historia de Isla Mayor. Algunos eran molinos de arroz, otros economatos, colegios y viviendas. Estas últimas, sobre todo, han sido víctimas del olvido. Puesto que, los dueños de las tierras, decidieron derrumbarlas para tener más terreno que cultivar. Eso mismo hizo mi abuelo con la primera casa donde vivieron. “Mamá” (imagen 4) fue fruto de una serie de preguntas que le hice en uno de nuestros paseos: ¿mi madre nació en la casa que teníais en el campo?, ¿derrumbasteis la casa?, ¿la casa estaba aquí?, a lo que mi abuelo contestó con tres síes. Mi última pregunta fue la decisiva: Abuelo, ¿dónde nació mi madre?. Mi abuelo señaló un

trozo de tierra, un trozo de tierra que él visualizaba como la habitación de la casa donde nació mi madre. Y así, sin esperarlo, un fragmento del territorio que estábamos ocupando se volvió sagrado. Mi abuelo señaló un almorrón, un lomo de tierra que separa campos de arroz contiguos. Mi madre nació en una casa que ahora es un lugar de frontera. Fotografiar esa parte del territorio era tan solo una forma de consumir todos los sentimientos que me inspiraba ese pequeño paisaje, que antes de mis preguntas, era prácticamente invisible a mis sentidos.

Estos son tan solo un par de ejemplos de cómo el paisaje que yo observaba cambió ante mí. La distancia, en lugar de distanciarme, me acercó. Me aportó el don de la mirada externa –que no extranjera–, me concedió la posibilidad de ver la rareza en lo que para mí había sido siempre una preciosa normalidad. Esa misma distancia me invitó al acercamiento, a la búsqueda del conocimiento, a la búsqueda de la historia que cada brizna del paisaje desprende. La cotidianidad se desprendió de mi mirada. Ahora, al habitar el territorio que sintió mis primeros pasos, al contemplar el paisaje que me vio crecer, lo miro de otra manera. Miro con admiración, con una pizca de sabiduría, con amor.

Podría haber vuelto, haber preguntado, entrevistado, investigado, leído y paseado y no haber hecho nada al respecto. Podría haberme

quedado con toda esa información dentro de mí, pero necesitaba, de alguna forma, consumir el cambio que se había producido en mi interior y que había reconstruido mi mirada por completo. La fotografía ha sido para mí la forma de mediar, de avanzar entre ese paisaje anterior, vacío y superficial, y ese paisaje lleno de valor cultural, histórico y sentimental.

Terra es un proyecto que rescata del olvido historias, rincones, lugares y personas a punto de desvanecerse. Cuenta la historia a través del paisaje; o mejor dicho, cuenta el paisaje. Ya que el paisaje es historia en sí mismo, solo que antes lo miraba y no sabía leer lo que decía.

Cómo citar este artículo:

Palacios-Ferri, A. (2021). Retorno, reconstrucción y reconocimiento del paisaje a través del proyecto fotográfico. *Artilugio Revista*, (7). Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ART/article/view/34566>

Biografía

Alicia Palacios-Ferri

AUTORA

Sevilla, 1995. Estudia Bellas Artes en la Universidad de Sevilla, se traslada a Valencia para estudiar el Máster en Fotografía, Arte y Técnica y el Máster de Producción Artística de la UPV, donde continúa vinculada realizando una tesis doctoral. Sus intereses giran en torno al paisaje, la naturaleza, el género y el cine; se plasman en su producción artística y en sus trabajos de investigación.

Más info: www.alissieta.com



Alicia Palacios-Ferri

CONTACTO:

aliciapalaciosferri@gmail.com

Elemental. Poética musical de una montaña

Elemental. Musical poetics of a mountain



Martín Matus Lerner

Universidad Nacional de Quilmes
Buenos Aires, Argentina
mmatus@unq.edu.ar

Recibido: 01/03/2021 – Aceptado con modificaciones: 08/06/2021



ADK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s2408462x/xo89bv3dz>

Resumen

Elemental es una intervención sonora para sitio específico que propuso un ritual de invocación de los elementos en la base de la montaña El Portezuelo en Catamarca (Argentina). Se basa en un sistema digital que captura parámetros ambientales del entorno y compone música electrónica en tiempo real en función de la información detectada. Parte de los resultados fueron registrados en el transcurso de la intervención y posteriormente editados con un formato de pequeñas piezas musicales generativas, conformando así una memoria sonora de la experiencia.

Palabras claves

Arte sonoro, Música Electrónica,
Arte Generativo, Artes
Electrónicas, Medio ambiente.



Abstract

Elemental is a site-specific sound intervention that proposed a ritual of invocation of the elements at the base of the El Portezuelo mountain in Catamarca (Argentina). It is based on a digital system that captures parameters of the environment and composes electronic music in real time, based on the information detected. Part of the results were recorded during the intervention and later edited with a format of small generative musical pieces, thus forming a sound memory of the experience.

Key words

Sound Art, Electronic Music, Generative Art, Electronic Art, Ecology.

Elemental es resultado de un proceso creativo que busca indagar sobre las posibilidades de coexistencia e interacción entre procesos propios de la naturaleza y procedimientos tecnológicos tales como la automatización por medio de computadoras. Estas son algunas de las preguntas que guiaron la creación e investigación:

- ¿Es posible invocar a los elementos ambientales propios de una geografía con el fin de que compongan e interpreten música?

- ¿De qué manera el arte y la tecnología pueden contribuir a potenciar nuestros vínculos sensibles con la naturaleza?

Para dar forma a la experiencia de *Elemental* diseñé y construí un sistema digital

con el objetivo de crear generativamente¹ música electrónica en tiempo real en función del sensado de diversos parámetros de la naturaleza. Poéticamente sería posible entender al sistema como un “instrumento musical” y a las condiciones ambientales del entorno como “intérpretes”. Ambos crearon piezas musicales únicas, propias de las condiciones del espacio y tiempo específicos de la intervención. La intervención *Elemental* se propuso invocar a los “cuatro elementos”, invitando

1 El arte generativo involucra la creación de un sistema que haga arte. Según Solaas (2018) la obra generativa es, entonces, “el resultado de una suerte de colaboración creadora entre el artista y el autómata” (p. 12). Hay que aclarar que este autómata no necesariamente debe ser electrónico o computacional: “Puede ser un dispositivo mecánico, físico, químico, social o simplemente un conjunto de reglas abstractas” (p. 13).

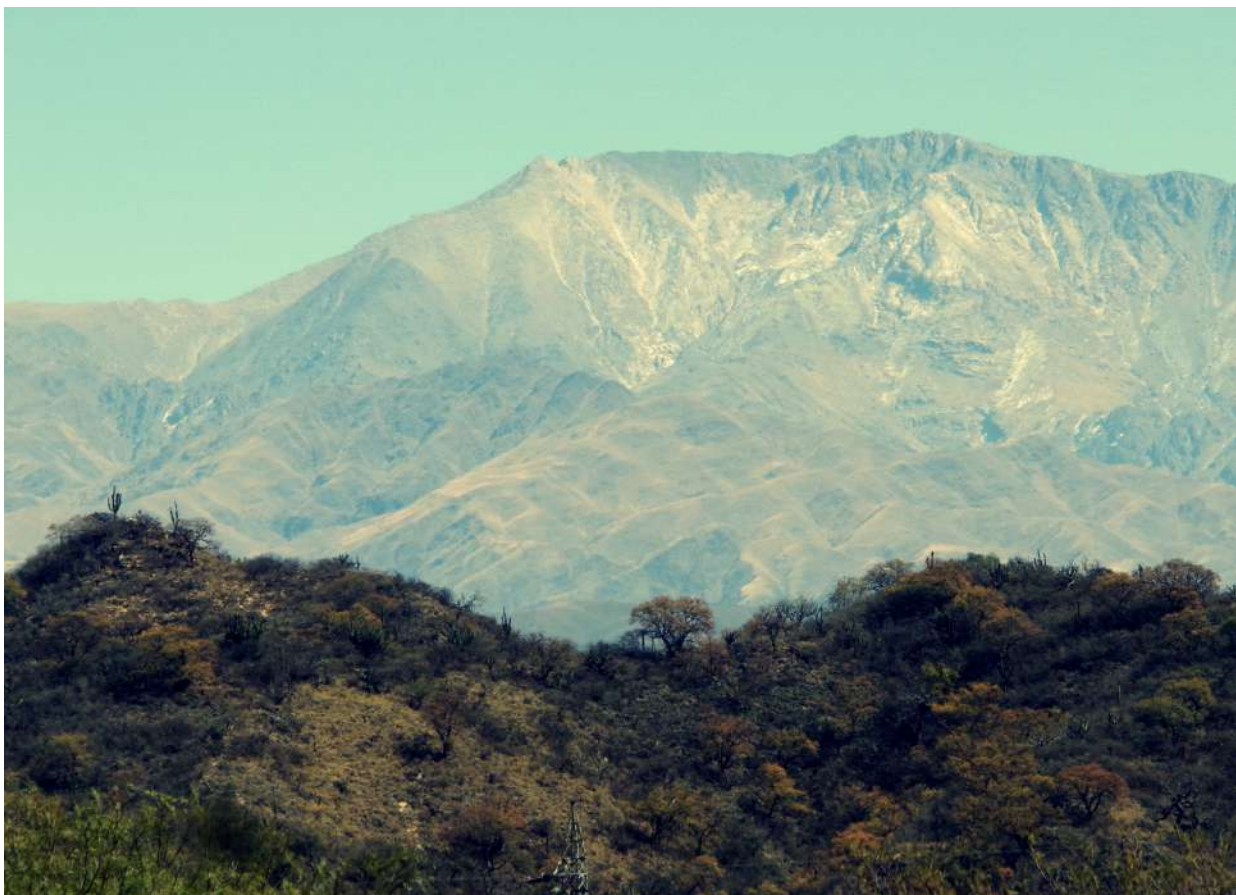


Imagen 1: Matus Lerner, M. (2018). *Elemental*. El Portezuelo, Catamarca, Argentina. Fotografía de M. Matus Lerner.



Imagen 2: Matus Lerner, M. (2018). *Elemental*. El Portezuelo, Catamarca, Argentina. Fotografía de M. Matus Lerner.

a los oyentes a participar de una experiencia contemplativa del medio ambiente y la naturaleza, al tiempo que buscó indagar sobre modos alternativos de relación entre entorno natural e invención humana. La intervención sonora tuvo lugar en un espacio natural ubicado en la base de la montaña El Portezuelo en Catamarca en septiembre de 2018.

Las piezas musicales que acompañan este texto fueron creadas en tiempo real, y estuvieron determinadas tanto por las características físicas del ambiente como por los diferentes aspectos involucrados en el desarrollo tecnológico. De esta

manera, es posible interpretar el proceso de creación como resultado de la interacción entre:

- 1) las variaciones ambientales de la naturaleza;
- 2) el funcionamiento en tiempo real del sistema digital; y
- 3) los criterios y elecciones humanas previamente involucrados en el proceso creativo: diseño y programación de la interfaz microcontrolada, estrategias de mapeo² y configuración de los módulos generadores y procesadores de audio.

² El mapeo o *mapping* es la estrategia o serie de criterios implementados en la asignación de la información digital resultante del proceso de sensado a los parámetros de los generadores de sonido

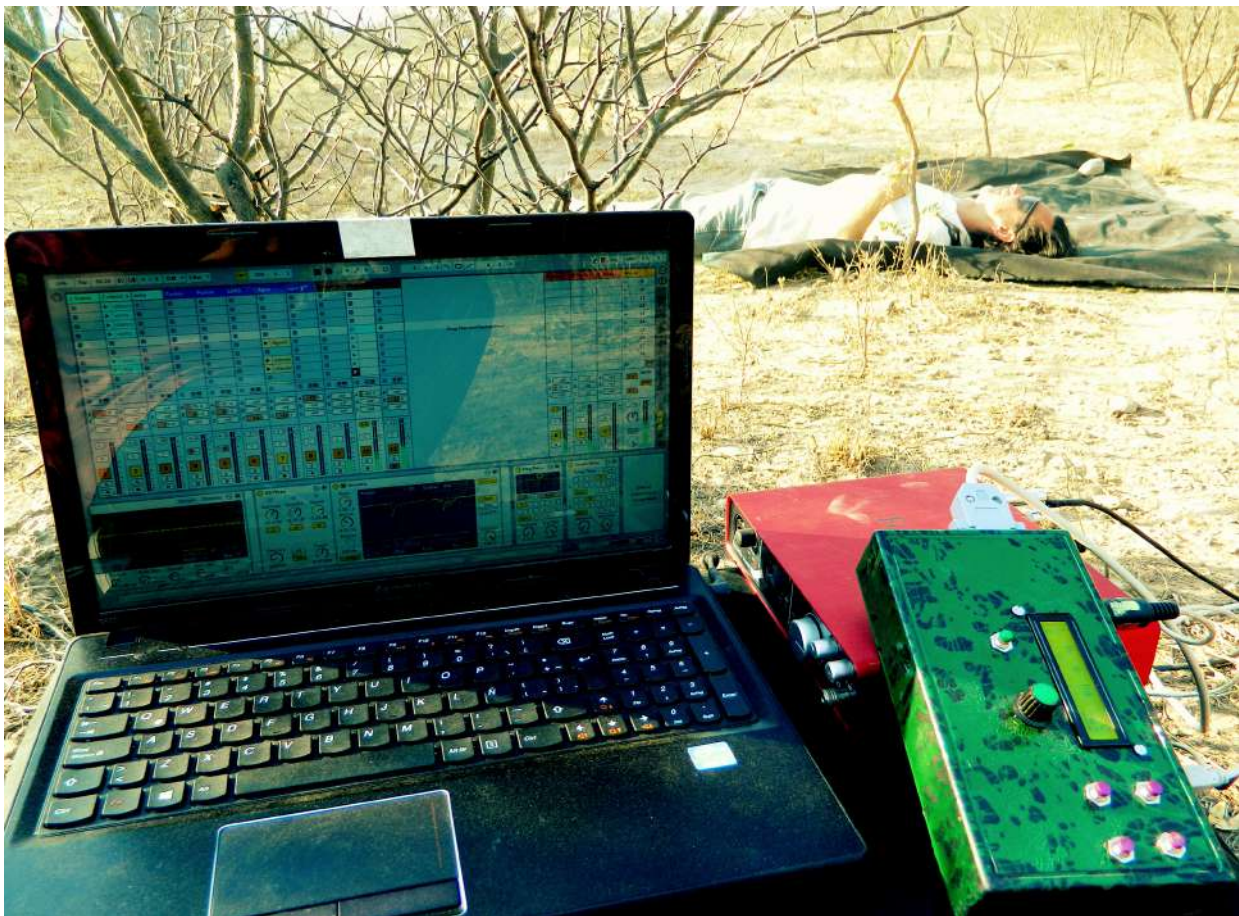


Imagen 3: Matus Lerner, M. (2018). *Elemental*. Catamarca, Argentina. Fotografía de M. Matus Lerner. Intervención Sonora.

Como consecuencia, tanto el proceso de creación de *Elemental* como sus resultados musicales se basan en diferentes instancias de interacción entre las propiedades y comportamientos de la naturaleza, las computadoras y el humano-artista.

Sería posible relacionar algunos de los principios presentes en *Elemental* con la práctica conocida como *sonificación*, entendida en un sentido amplio como la acción de “transformar datos de procesos y sistemas normalmente silenciosos a lo concebible auralmente” (Parker, 2016, p. 1). Sin embargo, según definiciones más estrictas de *sonificación* que la entienden en función de la re-

presentación o traducción “exacta” de datos con objetivos científicos (Worrall, 2009), entiendo que la adhesión precisa de *Elemental* a este concepto puede ser problemática, lo cual merece futuras indagaciones³.

El desarrollo del proyecto tuvo las siguientes etapas. En primera instancia realicé un relevamiento del ambiente y de los parámetros físicos a sensor, determinando los más apropiados según el entorno geográfico específico. En paralelo, efectué diversas grabaciones de campo en las inmediaciones del emplazamiento (viento, agua,

³ Una interesante discusión en torno al concepto de *sonificación* en el arte sonoro se encuentra en Gresham-Lancaster (2012). Agradezco a Ezequiel Abregú la recomendación de esta lectura.



Imágen 4: Matus Lerner, M. (2018). *Elemental*. El Portezuelo, Catamarca, Argentina. Fotografía de M. Matus Lerner..



Imágen 5: Matus Lerner, M. (2018). *Elemental*. El Portezuelo, Catamarca, Argentina. Fotografía de M. Matus Lerner.. Proceso de creación.



Imágen 6: Matus Lerner, M. (2018). *Elemental*. Catamarca, Argentina. Fotografía de M. Matus Lerner. Componentes del sistema.

entre otros). A continuación, diseñé y programé un módulo basado en una placa microcontrolada Arduino, compuesto por diversos sensores (temperatura, humedad, luz y aire, entre otros). En función de los parámetros relevados inicialmente establecí los principios generativos matrices de la instalación: en base a pruebas experimentales realicé el mapeo de los diversos parámetros detectados por los sensores en tiempo real a diferentes parámetros del sistema de generación de sonido, buscando una progresión temporal gradual para controlar la evolución a nivel formal de los diferentes momentos musicales.

A nivel tecnológico, el sistema está integrado por los siguientes elementos:

1. Sensores: Detectan parámetros físicos, y los convierten a información eléctrica de control.

Este sistema incluye múltiples sensores: de luz, temperatura, humedad del ambiente, humedad del suelo, intensidad del viento, pureza del aire y radiación UV.

2. Dispositivo microcontrolado: Basado en una placa Arduino Mega. Este módulo recibe la información ingresada desde los sensores, convirtiéndola a información MIDI para el control de sintetizadores y efectos de audio.

3. Generadores y procesadores de audio: Los mensajes MIDI son recibidos por sintetizadores, *samplers* y procesadores de audio (*software* Ableton Live corriendo en una computadora tipo notebook). La programación del módulo (2) se articula con los generadores de sonido con el objetivo de lograr en tiempo real paletas tímbricas y estructuras musicales variadas.

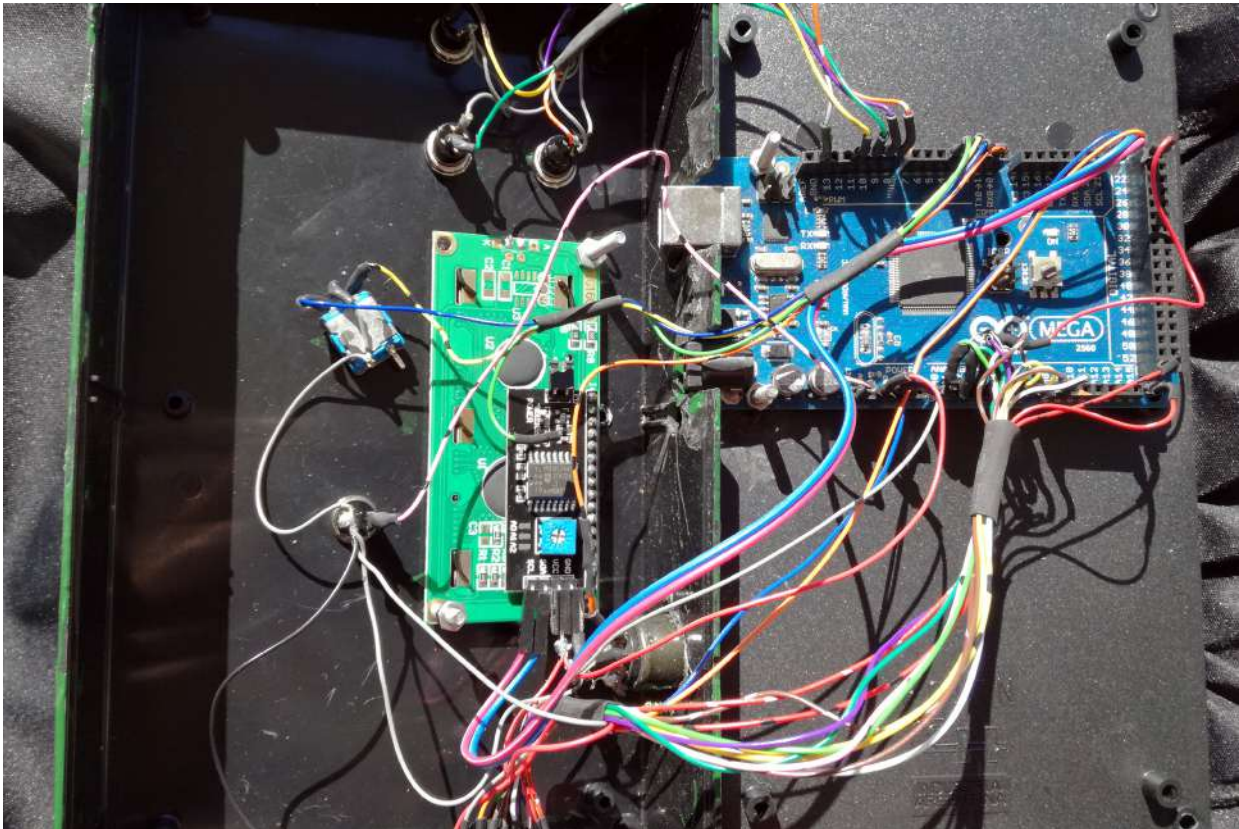


Imagen 7: Matus Lerner, M. (2018). *Elemental*. Catamarca, Argentina. Fotografía de M. Matus Lerner. Detalle del módulo microcontrolado.

4. Sistema de amplificación: Recibe la información de audio generada por la computadora, amplificando por medio de parlantes el sonido que es escuchado por los oyentes.

El proyecto fue desarrollado en el marco de Residencia CIMA (Centro de Investigación, Montaña y Arte) en la primera “Convocatoria Nacional Intervención en Espacio Natural” (septiembre de 2018), y se compartieron sus resultados en un evento abierto a la comunidad. Junto con *Elemental* fueron presentadas las obras *Destellos en la naturaleza* de Joaquín Fargas y Elia Gasparolo, y *Construyendo mi mandala* de Federico Dedionigi⁴. En el transcurso de la intervención fue

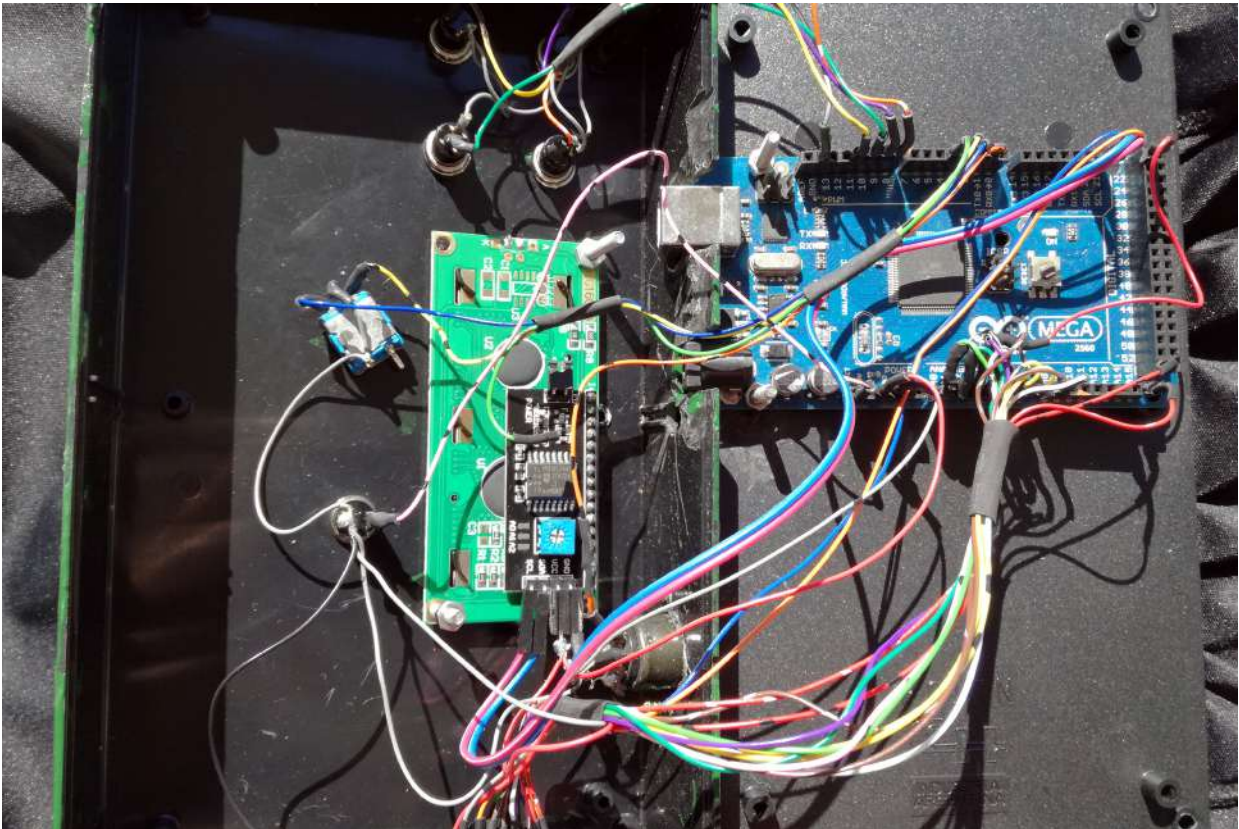
grabada la información MIDI generada en tiempo real, así como las sesiones con los procesos automatizados de los generadores y procesadores de sonido. En base a estos registros digitales, con posterioridad al evento, fueron editadas y mezcladas las piezas musicales que acompañan a este documento en el estudio de grabación Templo Limón⁵, junto a Marco Bailo.

Click aquí >>  *Elemental* [Audio 1]

Click aquí >>  *Elemental* [Audio 2]

4 Más información en: <https://www.elsesqui.com/cultura-y-espectaculos/2018/10/18/presentan-proyectos-sobre-intervencion-del-espacio-natural-302408.html>

5 Estas piezas sonoras integrarán un disco de composiciones generativas de próxima aparición. Más información en: <https://linktr.ee/matuslerner> (Recuperado el 2021, 28 de junio).



Imágen 8: Matus Lerner, M. (2018). *Elemental*. Catamarca, Argentina. Fotografía de M. Matus Lerner. Intervención sonora.

AGRADECIMIENTOS

A Romina Estecher y Josemiel Platz de Residencia CIMA por la hospitalidad, la paciencia y el generoso acompañamiento.

A Elia, Joaquín y Federico los mejores compañeros de ruta para transitar este proceso.

Elemental está dedicada a Alan Moore.

Cómo citar este artículo:

Matus Lerner, M. (2021). *Elemental*. Poética musical de una montaña. *Artilugio Revista*, (7). Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ART/article/view/34378>

Bibliografía

- Gresham-Lancaster S. (2012). Relationships of sonification to music and sound art. *AI & Society*, 27(2), pp. 207-212.
- Miranda, E. y Wanderley, M. (2006). *New digital musical instruments: control and interaction beyond the keyboard*. Middleton: A-R Editions.
- Parker, J. (2016). *Composing [De]Composition: Data Sonification for Sound Art and Music Composition* [Tesis Doctoral, University of California]. Riverside, EE. UU. Recuperado el 2021, 28 de junio de <https://escholarship.org/uc/item/7nm98267>
- Solaas, L. (2018). *Autómatas creadores: los sistemas generativos en el cruce del arte y la tecnología*. Leonardo Solaas. Recuperado el 2021, 28 de junio de <https://solaas.medium.com/aut%C3%B3matas-creadores-los-sistemas-generativos-en-el-cruce-del-arte-y-la-tecnolog%C3%ADa-f6d36dc1edd5>.
- Worrall, D. (2009). An introduction to data sonification. En R. Dean (Ed.), *The Oxford Handbook of Computer Music*. New York: Oxford University Press.

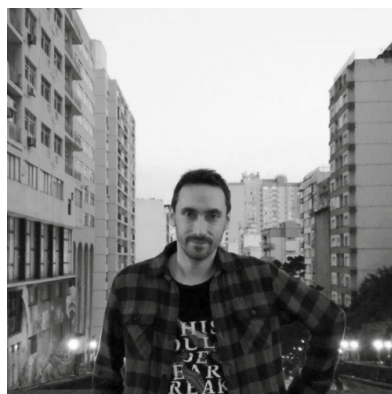
Biografía

Martín Matus Lerner

AUTOR

Músico electrónico y artista sonoro. Docente e investigador. Magister en Tecnología y Estética de las Artes Electrónicas (UNTREF). Licenciado en Composición con Medios Electroacústicos por la Universidad Nacional de Quilmes. En esta casa de estudios actualmente se desempeña como director de la Maestría en Arte Sonoro y del Proyecto de Investigación “Desarrollos tecnológicos aplicados a las artes”.

Más info: <https://linktr.ee/matuslerner>



Martín Matus Lerner

CONTACTO:

mmatus@unq.edu.ar

Dispositivo para domar la intemperie

Device to tame the wildness



Gustavo Javier Cabrera

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Tecnológicas (CONICET) /
Universidad Nacional de Río Negro. Escuela de Arquitectura, Arte y Diseño.

Río Negro, Argentina

gjcabrera@unrn.edu.ar

<https://orcid.org/0000-0001-5721-2387>

Recibido: 01/03/2021 - Aceptado con modificaciones: 08/06/2021



ADK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s2408462x/kdriucga5>

Resumen

Esta obra ha sido producida en el marco de una investigación sobre los roles del dibujo en el arte contemporáneo, atendiendo a la proliferación de prácticas que lo reivindican como una disciplina autónoma. El objetivo de esta pieza es reflexionar respecto a los códigos establecidos por la modernidad en torno a los temas, soportes y espacios de exhibición del dibujo. El plato, un soporte fronterizo en el campo del arte, soporta aquí imágenes del Río Negro que se presentan esquivas a la organización espacial que el arte moderno ha impreso sobre la naturaleza en diversas manifestaciones visuales.

Palabras claves

Paisaje, Arte contemporáneo,
Dibujo.

Artilugio, número 7, 2021 / Sección Indeterminación / ISSN 2408-462X (electrónico)

<https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ART>

Centro de Producción e Investigación en Artes, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba. Argentina.



Abstract

This work has been produced as part of an investigation on the roles of drawing in contemporary art, in response to the proliferation of practices that claim it as an autonomous discipline. The aim of this piece is to reflect on the codes established by modernity around the themes, supports and exhibition spaces of drawing. Here, the plate, a marginal device in the field of art, supports images of the Negro River which are elusive to the spatial organization that modern art has imprinted on nature in various visual manifestations.

Key words

Landscape, Contemporary art, Drawing.

Desde 2016 llevo adelante una investigación que gira en torno a los roles del dibujo en el arte contemporáneo, atendiendo a la proliferación de prácticas que lo reivindican como una disciplina autónoma¹. Esta afirmación surge como consecuencia de observar el rol que ha tenido en la historia del arte occidental y en su reciente activación. El dibujo pasó de ser un espacio privado de la práctica artística a hacerse visible y ponderado en múltiples esferas de la

cultura visual. La paradoja es que, si bien históricamente ha cumplido un rol axial en la producción artística, podemos ver que durante siglos ha permanecido relegado a las penumbras de los procesos creativos y a la formación propedéutica. Desde el renacimiento encarnaba el carácter de base estructural de las artes mayores, pero era concebido como un arte menor. Hoy, dibujos conservados como documentos son rescatados y expuestos en galerías y museos, fruto de una reivindicación de su especificidad.

La pregunta en torno a la cual gira esta investigación es qué cualidades o rasgos de su quehacer disciplinar han propiciado su emergencia, permitiendo su emancipación y consecuente homologación con las denominadas artes

1 Esta investigación tiene lugar en el marco de *Plataforma Horizontal [PH]*. Laboratorio de estéticas contemporáneas, un espacio pensado para ser habitado por múltiples investigaciones y prácticas artísticas que dialoguen con una temporalidad situada. Allí se aborda la relación y tensión entre el consenso y disenso en los campos del arte desde una perspectiva de anclaje local y patagónica en diálogo abierto con la escena global contemporánea. Este espacio surge de proyectos de investigación de la Universidad Nacional de Río Negro (Cabrera, 2017, 2019).



Imagen 1: Cabrera, G. (2018). *Dispositivo para domar la intemperie*. Río Negro, Argentina.



Imagen 2: Cabrera, G. (2018). *Dispositivo para domar la intemperie*. Río Negro, Argentina.

mayores. ¿Qué ofrece a los artistas contemporáneos que lo hace particularmente seductor para participar en producciones transdisciplinares o puramente gráficas? En busca de una aproximación a posibles respuestas, investigo desde dos apuestas metodológicas paralelas. Por un lado, desde el análisis de producciones de artistas elegidos específicamente por su vínculo con esta ancestral disciplina, indagando en los modos en que participa de manifestaciones contemporáneas diversas. Por otro, desde la práctica artística específica, tensando sus límites, pensando

desde estructuras narrativas y en diálogo con dispositivos y soportes que permitan explorar sus potencias latentes.

Dispositivo para domar la intemperie es parte de este proceso y se presenta como una actividad de laboratorio, donde busco poner en diálogo dos dimensiones del régimen visual. Por un lado, el orden estético político que jerarquiza los soportes asignándoles temas y funciones habilitados en cada caso. Por otro lado, la jerarquía del paisaje en la escala axiológica que determina valores diferenciados según los géneros.

En esta propuesta reviso estos dos aspectos, –dimensiones políticas de la imagen en el régimen estético moderno, desbaratadas por la contemporaneidad– para hacerlos entrar en diálogo con un paisaje marginal al relato del Arte: la costa del Río Negro.

Al dibujar sobre platos pongo el acento en el rol del soporte como factor de clasificación donde emergen conceptos como *arte decorativo*, *artesanía* y *ornamento*, entre otros: ¿cuál es la función social de un plato dibujado?, ¿dónde se exhibe?, ¿qué representaciones le son legítimas? Se trata de un plato que es atrofiado:

no se usa, sino que se exhibe. La función que originó su morfología permanece como vestigio de una práctica, pero ya no tiene más sentido en la pared. Sin embargo, algo de este origen utilitario permanece latente en su estatus. Se presenta así como un dispositivo minorizado, legítimo para la ornamentación de comedores burgueses, digno de una contemplación distraída. Un plato no representa batallas ni héroes, sino paisajes aliñados, ordenados por una mirada que lo construye, a lo sumo personajes pintorescos que lo habitan.



Imagen 3: Cabrera, G. (2018). *Dispositivo para domar la intemperie*. Río Negro, Argentina.

Pero el paisaje en sí mismo se ha tornado en la actualidad un tema recurrente que puja por deslindarse de la belleza estética como única meta, porque urge en el presente volver a pensar en los alcances de las relaciones que les humanas establecemos con la naturaleza. En esta serie elijo representar el paisaje de la costa del río Negro, un paisaje que habito desde siempre y que recientemente comencé a re-observar: ¿cuántas capas de historia oculta el río?, ¿cuál es el pasado de este paisaje y cuál es su futuro?

El vínculo del hombre blanco con la naturaleza, originado en la modernidad, resulta clave para entender la escena actual donde el *fracking*, la megaminería, los desmontes y los cultivos masivos de transgénicos son prácticas tan corrientes

como las manifestaciones que se alzan en su contra. El pensamiento positivista que concibió a la naturaleza como una cantera de recursos para el hombre es la raíz de esta situación. Esto puede verse reflejado en forma retórica en prácticas estéticas como la tipología del jardín francés, geométrico y puro, donde el orden racional se impone sobre la morfología errante que describe el crecimiento de las plantas.

Elijo pensar en el plato como espacio compositivo donde la naturaleza también se ve ordenada. Aun tratándose de un arte decorativo –y por ello menor–, refleja los mismos valores que el jardín de Versalles. Pero este paisaje, el de la costa del río Negro, carga con una genealogía que fricciona con la historia de paisajes como la cam-



Imagen 4: Cabrera, G. (2018). *Dispositivo para domar la intemperie*. Río Negro, Argentina.



Imagen 5: Cabrera, G. (2018). *Dispositivo para domar la intemperie*. Río Negro, Argentina.

piña inglesa o las montañas de Gaspar Friedrich. Este paisaje es un territorio de disputa, marcado por una herida colonial aún presente en la ciudad de General Roca, antes Fiske Menuco. Es así que busco volver a representar un territorio domesticado estéticamente por la mirada occidental y reimaginarlo como un territorio precolonial: un ejercicio imposible.

Con esta pieza busco pensar en tensiones que surgen de cruzar el dispositivo doméstico con un paisaje entrópico que precede a la cultura occidental, que se presenta salvaje, asimétrico, inaprehensible. Es por ello que, en busca de eludir una paisajización ordenada que do-

mine simbólicamente la naturaleza, elijo realizar representaciones subjetivas que construyen un observador no distante sino próximo, entreverado con la vegetación y el agua del río Negro. El *zoom*, la evasión de horizontes estables, y la superposición de ramas, troncos, hojas y cursos de agua de forma caótica son pensados como estrategias para construir esta mirada inmersa. El recurso a dispositivos de domesticación en esta búsqueda se exhibe así como una intención absurda que expone la irreversibilidad de procesos de estetización vertebrales en la historia de un territorio atravesado por la colonialidad como es la Patagonia.

Cómo citar este artículo:

Cabrera, G. (2021). Dispositivo para domar la intemperie. *Artilugio Revista*, (7). Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ART/article/view/34567>

Referencias

- Cabrera, G. (2019). El artificio exhibido: reflexiones en torno al rol de la vanguardia en la emancipación del dibujo. *Filosóficas y Encarnadas. Investigaciones Estéticas en Argentina*. Río Negro: Repositorio institucional digital. Recuperado el 2021, 5 de julio de <http://rid.unrn.edu.ar/handle/20.500.12049/5829>.
- Cabrera, G. (2017). El potencial subversivo del dibujo. *Otros Logos. Revista de Estudios Críticos*, (8), pp. 147-216. Recuperado el 2021, 5 de julio de <http://rid.unrn.edu.ar/handle/20.500.12049/4389>.

Biografía

Gustavo Javier Cabrera

AUTOR

Profesor de Artes Plásticas (INSA) y Especialista en Producción de Textos Críticos y de Difusión Mediática de las Artes (UNA). Cursa el Doctorado en Artes de la UNC como becario del CONICET. Investiga en la Universidad Nacional de Río Negro. Integra *PH. Plataforma Horizontal. Laboratorio de estéticas contemporáneas*. Sus producciones versan sobre la potencia política del dibujo en el arte contemporáneo.



Gustavo Javier Cabrera

CONTACTO:

gjcabrera@unrn.edu.ar

Artilugio

ISSN 2408-462X (electrónico)



#7, 2021 - Cartografías, memorias y territorios

EQUIPO EDITORIAL

Directora: Lic. Magalí Vaca - Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.

Directora asociada / Editora: Lic. Carolina Cismondi - Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.

Comité editorial (FA/UNC):

- Lic. Florencia Agüero - Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.
- Dra. Daniela Martín - Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.
- Lic. Sofía Menoyo - Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.
- Lic. Lucas Reccitelli - Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.
- Lic. Juan Tello - Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.
- Lic. Hernando Varela - Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.
- Lic. Marcela Yaya - Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.

Coordinadores/as de sección Diálogos:

- Lic. Carolina Cismondi - Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.
- Lic. Lucas Reccitelli - Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.
- Lic. Hernando Varela - Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.

Coordinadores/as de sección Indeterminación:

- Lic. Florencia Agüero - Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.
- Dra. Daniela Martín - Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.
- Lic. Sofía Menoyo - Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.
- Lic. Juan Tello - Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.
- Lic. Marcela Yaya - Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.

Comité académico asesor:

- Dra. Cecilia Almeida Salles - Pontificia Universidade Católica de São Paulo, Brasil.
- Dr. Óscar Cornago - Centro de Ciencias Humanas y Sociales, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, España.
- Prof. Eduardo Feller - Universidad de Buenos Aires, Argentina.
- Dr. Rubén López Cano - Escola Superior de Música de Catalunya, España.
- Dra. Ana Patricia Fumero - Universidad de Costa Rica, Costa Rica.
- Dr. Norberto Bayo - Universidad de las Artes, Ecuador.
- Dra. Ahtziri Molina - Universidad Veracruzana, México.

- Mgter. Diego Benalcázar - Universidad de las Artes, Ecuador.
- Dra. Laura Baigorri Ballarín - Universitat de Barcelona, España.
- Dra. Verónica Muriel - Escuela Superior Tecnológica de Artes Débora Arango, Colombia.
- Dr. Pablo Andrés Cardoso Terán - Universidad de las Artes, Ecuador.
- Dr. Miguel Molina Alarcón - Universitat Politècnica de València, España.
- Dr. Guilherme André Aderaldo - Universidade Federal de Pelotas, Brasil.
- Mgter. Gabriela Eugenia Golder - Universidad Nacional de Tres de Febrero, Argentina.
- Dra. Verónica Tell - Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) / Universidad Nacional de San Martín, Argentina.
- Dr. Jorge Ortiz Leroux - Universidad Autónoma Metropolitana-Unidad Azcapotzalco, México
- Mgter. Juan Martín Cueva - Universidad de las Artes, Ecuador.
- Dra. María Laura Rosa - Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) / Universidad de Buenos Aires, Argentina.
- Dra. Ana María Carrillo Rosero - Universidad de las Artes, Ecuador.
- Dr. Ricardo Forriols - Universitat Politècnica de València, España.
- Dr. Andrey Astaiza - Universidad de las Artes, Ecuador.

Equipo técnico de producción editorial:

- Dr. Hernán Enrique Bula (Secretario editorial, gestor y editor técnico OJS) - Universidad Provincial de Córdoba, Argentina.
- Corr.^a / Prof. Valentina Goldraj (Corrección de estilo) - Trabajadora independiente, Argentina.
- Tec. Marina Fernández (Diseño y maquetación) - Trabajadora independiente, Argentina.
- Lic. Florencia del Río (Diseño y maquetación) - Trabajadora independiente, Argentina.

COMITÉ DE REFERATO #7, 2021

- Dra. María Gabriela Aimaretti - Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) / Universidad de Buenos Aires, Argentina.
- Dra. María Elena Lucero - Universidad Nacional de Rosario, Argentina.
- Mgter. María Florencia López - Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.
- Dra. Paulina Liliana Antacli - Universidad Nacional de La Rioja / Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.
- Dr. Mauro Alegret - Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.
- Lic. Tomás Agustín Mariani - Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) / Universidad Nacional de Quilmes, Argentina.
- Lic. Norberto Pablo Cirio - Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega"
- Dr. Mariano Véliz - Universidad de Buenos Aires / Universidad Nacional de las Artes, Argentina.
- Dra. Guadalupe Aguiar Masuelli - Facultad de Filosofía, Humanidades y Artes, Universidad Nacional de San Juan, Argentina.

- Dra. Ximena Triquell - Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.
- Dra. María Verónica Basile - Universidad Nacional de Córdoba / Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) / Universidad Provincial de Córdoba, Argentina.
- Dr. Ezequiel Lozano - Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) / Universidad de Buenos Aires, Argentina.
- Dra. Candelaria Sgró Ruata - Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.
- Dra. Verónica Daniela Aguada Berteza - Universidad Nacional de La Rioja / Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.
- Mgter. Guadalupe Suárez Jofré - Universidad Nacional de San Juan / Universidad Nacional de La Rioja, Argentina.
- Dra. María Cecilia Irazusta - Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.
- Dra. María Lucía Tamagnini - Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) / Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.
- Dr. Germán Brignone - Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.
- Mgter. Clementina Zablosky - Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.
- Dr. Juan Ignacio Vallejos - Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) / Universidad de Buenos Aires, Argentina.
- Dra. Cora Gamarnik - Universidad de Buenos Aires, Argentina.
- Dra. Pamela Brownell - Universidad de Buenos Aires / Universidad Nacional de las Artes, Argentina.
- Mgter. Mariela Verónica Serra - Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.
- Dra. Patricia Cristina Aschieri - Universidad de Buenos Aires / Universidad Nacional de Tres de Febrero, Argentina.
- Dr. Marcelo Comandú - Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.
- Dr. Pablo Género - Universidad Nacional de Córdoba / Universidad Provincial de Córdoba, Argentina.
- Lic. Daniel Halaban - Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.

AUTORIDADES

Facultad de Artes (FA), Universidad Nacional de Córdoba (UNC)

Decana: Mgter. Ana Mohaded

Vice-Decano: Arq. Miguel Ángel Rodríguez

Centro de Producción e Investigación en Artes, FA, UNC

Directora: Lic. Magalí Vaca.

Artilugio

ISSN 2408-462X (electrónico)

Centro de Producción e Investigación en Artes | Facultad de Artes | Universidad Nacional de Córdoba

DIRECCIÓN POSTAL

Av Medina Allende s/n, Ciudad Universitaria,
CP 5000, Córdoba Capital, Prov. de Córdoba,
ARGENTINA.

DIRECCIÓN ELECTRÓNICA

Web: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ART>

<http://artilugiorevista.artes.unc.edu.ar>

Correo electrónico: artilugio@artes.unc.edu.ar

Facebook: [@revisartilugio](https://www.facebook.com/revisartilugio)

INDEXACIONES

[Latindex \(Catálogo 2.0\)](#); [REDIB](#); [CORE](#); [ERIH PLUS](#); [BASE](#); [PKP Index](#); [EuroPub](#); [ROAD](#); [DRJI](#); [I2OR](#); [revistasaa.net](#); [ICI World of Journals](#); [Latinoamericana revistas](#); [MIAR](#); [DARDO](#); [Modern Language Association](#); [LatAm-Estudies](#); [Advanced Sciences Index](#); [CiteFactor](#); [Journal-TOCs](#); [LatinREV](#); [Malena](#) (CAICYT-CONICET); [AURA](#); entre otras.

AVISO

Las opiniones expuestas en los trabajos publicados son responsabilidad de los/as autores/as y por lo tanto no expresan necesariamente el pensamiento del Equipo Editorial o de las autoridades. Todos los artículos, obras y proyectos artísticos originales e inéditos recibidos, han sido sometidos a un proceso de evaluación a través de un sistema de pares doble ciego (Sección Reflexiones y Dossier) y ciego (Sección Indeterminación). Los artículos de las secciones Seguimientos y Diálogos, son coordinados y evaluados por el propio Comité Editorial de la revista.

Más información sobre el proceso editorial, políticas de la revista, código de ética, directrices para autores/as, etc., puede consultarse en <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ART/about/>

LICENCIA



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional (CC BY-NC-SA 4.0). <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/deed.es>





ARTILUGIO
REVISTA

- SEPTIEMBRE 2021 -