

# ARTES, POLÍTICAS Y CIUDADANÍAS

COORDINADORAS: LÍA GÓMEZ, MARÍA VALDEZ



# ARTES, POLÍTICAS Y CIUDADANÍAS

COORDINADORAS: LÍA GÓMEZ, MARÍA VALDEZ

GRUPO DE TRABAJO CLACSO EN ARTE Y POLÍTICA

GRUPO DE TRABAJO CLACSO EN COMUNICACIÓN POLÍTICA Y CIUDADANÍA

**Decana**

Ayelen Sidun

**Vicedecano**

Carlos Ciappina

**Jefa de Gabinete**

Antonela Zaffora

**Secretaria de Decanato**

Gisela Sasso

**Secretario de Asuntos Académicos**

Martín González Frigoli

**Secretario de Investigaciones Científicas**

Leonardo González

**Secretaria de Posgrado**

María Elisa Ghea

**Secretario de Extensión**

Ezequiel Bustos

**Secretario Administrativo**

Federico Varela

**Secretario de Finanzas**

Facundo Ochoa

**Secretario de Derechos Humanos**

Jorge Jaunarena

**Secretaria de Género**

Gabriela Chaparro

**Secretario de Producción y Vinculación Tecnológica**

Pablo Miguel Blesa

**Director de la Editorial**

Ulises Cremonte

Arte, políticas y ciudadanía / Autores Varios... [et al.]. - 1a ed. - La Plata : Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Periodismo y Comunicación Social, 2022.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-950-34-2170-3

1. Arte. 2. Ciudadanía. I. Autores Varios.

CDD 320.014

*Diseño y maquetación: Franco Dall'Oste*

*Foto de tapa: Angel Xavier Viera-Vargas*

Editorial de Periodismo y Comunicación

*Diag. 113 N° 291, La Plata 1900, Buenos Aires, Argentina.*

*+54 221 422 3770 Interno 159*

*editorial@perio.unlp.edu.ar / www.perio.unlp.edu.ar*

*Facultad de Periodismo y Comunicación Social*

*Universidad Nacional de La Plata*



FACULTAD DE PERIODISMO  
Y COMUNICACIÓN SOCIAL



UNIVERSIDAD  
NACIONAL  
DE LA PLATA

# ÍNDICE

PRELUDIO	
<b>“VERDADE TROPICAL” DE UNA APUESTA A LA ESCRITURA</b>	<b>7</b>
CAPÍTULO I	
<b>ARTE Y CIUDADANÍAS. DERECHOS, DEBERES Y LENGUAJES DEL ARTE EN EL CAMPO SOCIOCULTURAL Y POLÍTICO</b>	<b>11</b>
Memorias sobre artes, congresos y viajes por diversas ciudades de Argentina <i>Daniela Lucena y Alejandra González</i>	12
Narrativas da memória: as suturas silenciosas de Rosana Paulino <i>Denise Trindade</i>	27
CAPÍTULO II	
<b>MOVIMIENTOS POPULARES, REPRESENTACIÓN Y PRÁCTICAS ARTÍSTICAS</b>	<b>35</b>
De Afectos, Vínculos y Contagios. Apuntes <i>Cristina Híjar González</i>	36
ArTErritorio: saberes de sabores sabrosos <i>Omar Rincón, Patricia Rendón</i>	49
Políticas de la representación. Correspondencias imaginadas con Evita actriz <i>Lía Gómez</i>	68
Cuerpos confinados: un relato afectivo de la experiencia docente en pandemia <i>Catalina Donoso Pinto</i>	76
CAPÍTULO III	
<b>ARTE Y TECNOLOGÍAS. ÉTICA Y ESTÉTICA DE CREAR Y COMUNICAR</b>	<b>86</b>
Arte, comunicación y medios: continuidades y particularidades de propuestas artísticas en Red <i>Natalia, Aguerre, Bianca, Racioppe</i>	87

La creatividad en aislamiento. Ficción audiovisual y nuevas estéticas	107
<i>Leonardo Murolo</i>	
Resonancias: flujos, rasgadura y creación	120
<i>Julia Augé</i>	
CAPÍTULO IV	
<b>PÚBLICOS: INTERCAMBIOS Y CONSTRUCCIÓN DE SENTIDOS Y SENSIBILIDADES</b>	<b>134</b>
Enrique Carreras conoce a Palito Ortega: cine y canciones populares para una modernización conservadora	135
<i>Pablo Piedras</i>	
De “La Cholito” a Gilda: construcción de públicos a través de Natalia Oreiro	154
<i>Lucía Rodríguez Riva, Dana Zylberman</i>	
Sobre los públicos del teatro en comunidad en Colombia	166
<i>Andrea del Pilar Forero Hurtado, Andrés Torres Poveda</i>	
CAPÍTULO V	
<b>CORPORALIDADES, PERFORMANCE Y GÉNERO</b>	<b>179</b>
El Decamerón como dispositivo creativo, o ¿quienes escriben el nuevo Decamerón?	180
<i>Germán Retola</i>	
La sororidad como performance política. Cuerpos, géneros y un nuevo sensorium	200
<i>Andrea Varela , Daiana Bruzzone</i>	
Actores y políticas de la bibliodiversidad en América Latina:	211
una mirada sobre la <i>edición pública</i>	211
<i>Daniel Badenes</i>	
Cine indígena descolonizador: La disputa política por el código y el sentido	233
<i>Carlos del Valle</i>	
Referencias de los autores por orden de aparición en el libro	246

PRELUDIO

**“VERDADE TROPICAL” DE UNA APUESTA A LA ESCRITURA**

## “Verdade Tropical” de una apuesta a la escritura

Lía Gómez, María Valdez

*“uno de los acontecimientos que más me marcó  
en toda mi formación personal  
fue la exhibición de La Strada de Fellini  
un domingo de mañana en el cine Subaé”  
(Caetano Veloso, 2017)*

El preludeo es una obra musical breve que antecede la puesta de un concierto mayor. Tiene un tempo y un ritmo que se replica pero, también, la frescura de la improvisación. La libertad de ser eso que comienza pero no termina, que queda abierto aún cerrado, procede a presentar la escena despejando siempre caminos de sentidos. Las líneas aquí escritas, trabajan del mismo modo, con la sonoridad de un apunte que inicia, que abre y que descubre un mundo posible.

En la investigación conjunta del Grupo de Trabajo de en Arte y Política en articulación con el Grupo de Trabajo en Comunicación Política y Ciudadanía del Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO), las páginas a continuación invitan a reflexionar sobre las posibilidades del lenguaje y su enunciación política; a interrogarse sobre las imágenes y los modos de representación en América Latina; a preguntarse sobre las identidades y ciudadanías en los medios de comunicación y prácticas culturales.

Es también, una apuesta a pensar la escritura, a involucrarnos en ella desde las geografías territoriales y corporales, para encontrarnos con modos de ser y hacer desde la cultura. *“En la vida, se sea o no poeta, se trata de ir reuniendo las cosas de uno. Hasta las más dispares”* (Paco Urdondo, 1971)



Los textos fueron escritos durante la pandemia del covid-19, compartidos por la presencialidad mediada con cámaras y micrófonos de computadoras personales. Los comentarios expuestos en intercambios epistolares digitales del correo electrónico, y las sugerencias, en muchos casos, atravesando las fronteras a través del whatsapp.

*“El arte permite poner en foco distintas zonas de lo real, observar y poetizar todo lo existente. Y el pensamiento es una de esas cosas que el arte puede poner en escena. Puede tanto usarlo como hilo de su urdimbre, como, incluso, volverlo un material para manipular a gusto, configurarlo, alejarse y mirarlo. El pensamiento ha devenido material y objeto de la creación”* (Mariana Obersztern, 2013)

La metodología de trabajo fue la búsqueda, la propuesta de una gramática abierta en el que cada quien encuentre su propia geografía escritural. Cada capítulo aporta sus propias reglas, con escritos cercanos y otros alejados de las referencias académicas más clásicas. Como dice Renato Ortiz, *“el trabajo intelectual es ante todo una artesanía”* (57, 2021); la escritura es un oficio y desde allí partimos para llenar estas páginas.

El capítulo I encuentra a la memoria como proceso reflexivo, la experiencia propia y ajena, el cruce de encuentros con saberes y obras, con escenarios y objetos.

El capítulo II recupera los cuerpos, los afectos y efectos durante el confinamiento, también los saberes y el espacios escénicos de lo popular a través del arte.

El Capítulo III comparte una mirada sobre las tecnologías que no siempre coinciden, pero allí está, para exponer que el aula como el territorio digital es hoy un espacio que también transforma los lenguajes estéticos comunicativos.

El Capítulo IV se ocupa de los públicos, del cine y del teatro.

El Capítulo V se encuentra con las diversidades corporales, con la pregunta por la sororidad política; con el no binarismo comunicativo a la hora de construir un dispositivo de conocimiento como el artículo para un libro.

El capítulo VI nos encuentra con el derecho a la cultura, desde la apuesta a la bibliodiversidad como a la producción de un cine indígena.

*Verdade Tropical* (Caetano Veloso) es para este espacio textual y discursivo, la posibilidad de ejercer una ciudadanía artística para el combate político de otras formas de narrar posible.

La composición de este prelude también comprende que el conocimiento (co-nacimiento) es comunión, como dice Simone De Beauvoir (1963). Cada autor/a/e ha encontrado su propio andar y se respeta ese tránsito en la edición del libro. El uso del lenguaje, la sonoridad de los modismos de Chile, Argentina, Brasil, Colombia y Uruguay estructuran sonoramente la lectura.

## CAPÍTULO I

# **ARTE Y CIUDADANÍAS. DERECHOS, DEBERES Y LENGUAJES DEL ARTE EN EL CAMPO SOCIOCULTURAL Y POLÍTICO**

# Memorias sobre artes, congresos y viajes por diversas ciudades de Argentina

Daniela Lucena y Alejandra González

## Introducción

En este ensayo revisaremos un conjunto de experiencias afectivas y académicas compartidas, en las que nos ausentamos de nuestros hogares para viajar por Argentina con el fin de coordinar mesas temáticas sobre estudios artísticos en una reunión científica internacional. Nos proponemos recomponer una crónica descentrada a partir de los recuerdos, los olvidos y las disonancias que conforman nuestras memorias (Cf. Richard, 2007); así como también reflexionar acerca de los diálogos entablados con colegas de otras ciudades respecto a la investigación, desde Ciencias Humanas y Sociales, sobre artes y políticas del pasado reciente -tanto argentino como latinoamericano-. Dialogando con dos conjuntos de conceptos, desplegaremos la escritura compartida desde nuestras propias inquietudes y enfoques. Por un lado, tomaremos la noción de “viaje de conocimiento” de Sandra Carli (2013) y la perspectiva de Beatriz Sarlo para quien, en los viajes, “como sucede con el arte, hay resquicios, zonas que enloquecen o se desorganizan, excepciones fuera de cálculo” (2014: 28). Por otro lado, serán de interés la idea de aventura que propone la sociología de Georg Simmel (1988) y ciertas nociones de los estudios de género en torno al trabajo doméstico, el cuidado de otros y la condición femenina (Gamba, 2009).

Si en algunas trayectorias vitales “el deseo nace del derrumbe” (Jacoby y Marín, 1966), es posible que el incierto contexto de escritura de este ensayo (otoño e invierno de 2020, entre Buenos Aires y Córdoba) potencie la reflexión conjunta sobre una experiencia de viajes que, entre otras prácticas, ha quedado abruptamente sus-

pendida por el COVID-19, pandemia que tuvo como correlato, en muchas ciudades de Argentina, la aplicación del Aislamiento Social Preventivo y Obligatorio (ASPO).

Como eje principal del ensayo, profundizaremos en el análisis de un viaje para el *I Congreso Internacional de Historia del Arte, Cultura y Sociedad*, convocado por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo (UNCUYO). En el marco de esa reunión realizada en la ciudad de Mendoza, estuvimos a cargo del simposio *Prácticas artísticas entre la dictadura y la posdictadura en América Latina*, donde el trabajo de coordinación y comentarios recayó exclusivamente en nosotras. En esa urbe andina, “tierra del sol y del buen vino” -como es autodefinida en su diario local (Los Andes, 2014) y reconocida en el resto de nuestro país- recibimos expositores provenientes de diversas ciudades iberoamericanas: Córdoba, Buenos Aires y San Luis (Argentina), Madrid (España) y Curitiba, San Pablo y Uberlandia (Brasil). Apos-  
tamos a componer un relato politonal que condense distintas miradas y preguntas sobre el trabajo de investigación en múltiples sentidos: no solo como práctica laboral ajustada a exigencias académicas y burocráticas, sino también como ejercicio de aprendizaje continuo e interpelación política y afectiva del mundo.

### **Trayectos de ida por aire y tierra**

El deseo de desarrollar un simposio dentro del congreso que la UNCUYO realizaría en la primavera de 2015 empezó a configurarse durante el verano precedente. En febrero recibimos la convocatoria por mail y, desde nuestros hogares situados en Buenos Aires y en Córdoba, elaboramos una propuesta que fue aceptada en el bimestre siguiente. Desde entonces empezamos a difundir invitaciones en diversas universidades públicas no solo de Argentina sino de América Latina.

Una de nosotras concretó un trayecto de viaje terrestre de 650 km desde Córdoba a Mendoza que, como era habitual en muchos cordobeses, ya había recorrido precedentemente. Fue un desplazamiento nocturno cargado de ensoñaciones sobre

una ciudad visitada con frecuencia por los argentinos en búsqueda de paisajes andinos y experiencias de degustación de vinos que estimulan varios sentidos corporales. Otra de nosotras prefirió un viaje en avión para recorrer los 1050km de distancia desde CABA. La elección del transporte aéreo se debió fundamentalmente al tiempo: reducir el viaje en cantidad de horas permitió incorporar más fácilmente el viaje a la vida hogareña. Dada la extendida división genérico-sexual del trabajo (Ginés, 2009), somos muchas las mujeres que conjugamos la tarea profesional con las obligaciones domésticas y la crianza de hijos. Armar la estructura necesaria para que en nuestra ausencia la vida cotidiana siga su curso demanda una red extra de cuidados; implica también mover horarios de todos los miembros de la familia y sumar esfuerzos que sostengan el funcionamiento -normalizado y reproductivo- de lo que llamamos *la vida*.

Con el ticket de avión en mano el desplazamiento fluyó rápido y coordinado, sin retrasos ni cambios de agenda: del hogar al no-lugar aeropuerto, luego el vuelo plácido en el avión-cápsula y rápidamente un nuevo paisaje. La llegada a Mendoza estuvo cargada de estimulantes expectativas: la ciudad cuyana prometía al mismo tiempo un congreso académico y el reencuentro afectivo entre colegas que con los años construyeron también lazos de amistad y confianza. Los días siguientes no harían más que confirmar los buenos augurios.

### **Los diálogos académicos**

En sintonía con uno de los ejes del presente libro colectivo: *Derechos, deberes y lenguajes del arte en el campo sociocultural y político*, repensamos en este apartado los intercambios del simposio 2015 atendiendo a esas dimensiones.

En el encuentro mendocino recibimos once ponencias cuyos autores, en la mayoría de los casos, viajaron desde diferentes ciudades de Argentina y Brasil para exponer de modo presencial sus investigaciones sobre prácticas artísticas emergen-

tes en la región latinoamericana entre las etapas de dictadura y posdictadura. Esas coyunturas evidenciaron diferentes ritmos según el país, pero compartieron la experiencia del surgimiento de estrategias estético-políticas que tensionaron los mandatos represivos implantados no solo en tiempos dictatoriales sino también en comportamientos autoritarios supervivientes en las llamadas transiciones democráticas. Por una parte, nuestro simposio recibió seis ponencias que abordaban prácticas culturales en tres urbes argentinas. Una de nosotras (Lucena, 2015) exploró un caso de Buenos Aires escasamente conocido: las intervenciones artísticas del grupo *Las Inalámbricas*, entre 1982 y 1986, un colectivo de mujeres que llevó a cabo distintas acciones experimentales en bares, fiestas, muestras y espacios públicos. La hipótesis que guió el estudio se vinculó con la posibilidad de pensar los modos en que distintas estéticas disruptivas en los años 80 dieron forma a una serie de acciones indisciplinadas, donde el cuerpo ocupó un lugar central como territorio de insubordinación y resistencia, frente a los efectos paralizantes del poder desaparecedor y sus secuelas en el retorno democrático.

Conjuntamente, cuatro ponentes investigaron experiencias artísticas dispersas, aunque ancladas en la ciudad de Córdoba. Desde la mirada propia de la historia cultural, Verónica Basile (2015) reflexionó sobre el Goethe-Institut como *refugio de la cultura* en un escenario signado por la censura pero en el que, a pesar de las restricciones, surgieron iniciativas creativas que dieron forma a una vida cultural intensa y prolífica. A través de sus actividades, la institución albergó a muchos jóvenes que encontraron allí un espacio de encuentro y creación abierto a las propuestas estéticas experimentales.

A. Soledad González (2015), por su parte, presentó una aproximación a la feria *El Arte en Córdoba*. Surgida en 1983, la exhibición contó con más de 1000 obras de una centena de artistas y se convirtió en un éxito de público. La reconstrucción de esta muestra colectiva -hasta entonces no abordada en los relatos históricos- le permitió reflexionar sobre vínculos (trans)locales de algunos artistas que, como en

el caso de Carlos Alonso -oriundo de Mendoza-, permiten rastrear lazos latinoamericanos y europeos y sus consiguientes resonancias y reappropriaciones en nuestras latitudes. Desde esta mirada, que aporta a comprender las relaciones centro-periferia desde una posición desjerarquizante, el trabajo complejizó factores de la política cultural oficial y las tensiones con actores culturales que adquirieron visibilidad en aquel contexto de crisis dictatorial y transición hacia la democracia.

Situada en el mismo período dictadura-posdictadura, Ana Reches (2015) expuso un avance de investigación centrado en el análisis de redes de sociabilidad y prácticas recreativas de un grupo de varones y mujeres cordobeses, haciendo foco en los espacios frecuentados: bares y cafés como el *Bestiario*, *El Ángel Azul* o *Elodía*. Estos reductos céntricos, de atmósfera festiva y bohemia, fueron ámbitos performativos donde confluyeron cuerpos-otros que desafiaron la moral imperante. Desoyendo las asignaciones binarias de género, estas corporalidades disidentes cuestionaron la heteronormatividad obligatoria y tematizaron las diferencias de clase utilizando la parodia como principal instrumento de crítica.

La ponencia de Andrea Rugnone (2015) formaba parte de una investigación más amplia centrada en la reconstrucción de un proceso artístico colectivo que vinculó dos décadas y entramó lazos con otros agentes argentinos y extranjeros: las Bienales Nacionales e Internacionales de Humor e Historieta (1972-1986) organizadas desde Córdoba con sede en el Museo Municipal de Bellas Artes *Genaro Pérez*. Para el evento mendocino la autora profundizó en la quinta edición (concretada en 1984), su relación con las políticas culturales oficiales dentro del proceso de incipiente democratización y la representación del cuerpo humano en viñetas de humor gráfico, entre ellas la alegoría de Argentina personificada como una mujer derruida por la dictadura.

Sobre la ciudad de Rosario recibimos una única ponencia del investigador español Jaime Vindel (2015) escrita y expuesta vía skype desde Ciudad de México, donde se encontraba realizando un viaje de estudio. Fue esa la única participación



remota y, pese a la virtualidad, pudo establecerse un diálogo fecundo a la distancia. Vindel se refirió a la experiencia del grupo de teatro rosarino Cucaño entre 1979 y 1982, a partir de la hipótesis de que su accionar implicó “una dislocación del sentido que había atravesado la relación entre el arte y la política en las vanguardias artísticas de los años sesenta” (Vindel, 2015: 1). Según el autor la potencia revolucionaria del grupo radicó en su actualización anacrónica del legado del surrealismo histórico que interpeló no solo las condiciones de vida bajo el régimen cívico-militar, sino también los modos de concebir y actuar la acción poética y política en años de creciente hegemonía neoliberal.

Por otra parte, entre los cuatro casos brasileños, tuvimos tres autores que indagaron sobre diferentes mundos artísticos durante la dictadura, mientras la cuarta problematizó sobre un episodio cultural de censura que conectó al siglo XXI con aquel pasado dictatorial. Virginia Gil Araujo (2015) compartió un fragmento de su tesis doctoral, donde el objeto de estudio elegido (la producción fotográfica y audiovisual alternativa de la década de 1970, a partir de las series de poesía visual del artista Antonio Manuel) permitió explorar puentes que resignificaban tradiciones vanguardistas y conectaban propuestas de cultura de masas, alta cultura, artes visuales y poesía. Desde un caso situado en Río de Janeiro, posibilitó visualizar algunas redes internacionales de prácticas, por ejemplo, la obra *Mapa cubierto de barro* podría conectarse con una “estructura de sentimiento” (Williams, 2000) compartida por varios artistas de los años 70, la utopía de América Latina como “patria grande”.

Por su parte, Adalberto Paranhos (2015) socializó parte de su investigación posdoctoral sobre música popular brasileña en la década de 1970, donde exploró distintas aristas que conectaban varias poéticas y políticas del cuerpo: desde cambios en la condición de las mujeres (de tema de canciones a sus roles como compositoras y cantautoras); hasta imágenes del “universo gay e identidades andróginas” que desde tapas de discos y presentaciones en vivo cuestionaban al androcentrismo y al heterosexismo. Su trabajo permite complejizar la mirada y la escucha sobre la

etapa de dictadura, entendiendo a esta última fase no solo como “vacío cultural” por la férrea censura, sino haciendo visible y audible otras acciones creativas que discutieron a las normas culturales y políticas del régimen.

En cuanto a la ponencia de Kátia Paranhos (2015), la autora trabajó sobre el llamado teatro político, atendiendo tanto a los textos como a la puesta en escena. Centrándose en la obra *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come*, de los autores Ferreira Gullar y Oduvaldo Vianna Filho, Paranhos aportó al debate sobre la misión pedagógica del teatro y las resistencias culturales contra la dictadura militar brasileña. A partir de la puesta y el contenido de esta obra musical de 1966, fue posible reflexionar sobre la autonomía del arte y sus usos propagandísticos, así como también los vínculos entre estética, política y propaganda.

El trabajo de Daniela Da Silva (2015), en cambio, abordó como objeto de estudio a la biografía y autobiografía en el siglo XXI de Brasil, demostrando que las censuras no eran sólo patrimonio de las dictaduras, sino que continuaron durante los gobiernos de democracia formal donde pervivieron pathos autoritarios precedentes. Como caso significativo exploró a un historiador (a quien le prohíben la publicación de su texto biográfico sobre el cantante Roberto Carlos y sus actividades durante la dictadura), sin embargo, encuentra un intersticio al difundir su autobiografía como investigador prohibido. La ponencia permitió reflexionar sobre algunas normas legales que entraron en conflicto: libertad de expresión de un autor, derecho de la ciudadanía a la información y derecho a la privacidad del cantante.

Por último, Marcela Navarrete (2015) presentó un estudio realizado en el marco de su tesis de maestría, sobre la articulación entre arte, comunicación y política en el Arte Correo Latinoamericano del Cono Sur de los años 70 y 80. Los artistas analizados fueron Clemente Padín de Uruguay, Edgardo Vigo de Argentina y Guillermo Deisler de Chile y el marco conceptual utilizado fue el propuesto por el autor Michael De Certeau. Desde esa perspectiva, la ponente indagó en las tácticas a través de las cuales se traficaron sentidos desafiantes, en los intersticios de los poderes dictatoriales.

Las redes internacionales de solidaridad motorizadas por el Arte Correo permitieron extender la reflexión hacia los vínculos de acción latinoamericanos de iniciativas estéticas y políticas claves, tanto en términos de resistencia como de rebelión frente a los embates dictatoriales de la región.

### **Las vivencias extra-académicas**

En la segunda década del siglo XXI, un “viaje de conocimiento” (Carli, 2013) para participar de un congreso implicó, para dos profesoras e investigadoras como nosotras, dejar nuestras clases y rutinas cotidianas y adentrarnos por algunos días en una vorágine de mesas académicas que iniciaban por la mañana y terminaban al atardecer. En aquellos debates se propiciaron conocimientos dislocados, ya que un auditorio reunido en Mendoza (integrado no solo por lugareños sino por investigadores viajeros provenientes de diversas ciudades latinoamericanas) pudo escuchar, preguntar y debatir acerca de varias investigaciones tanto expuestas por los ponentes (y emplazadas generalmente en sus respectivos lugares de origen) como interpretadas por nuestra tarea como comentaristas provenientes de una ciudad mediterránea y otra porteña, respectivamente, con puntos de encuentro pero también miradas y experiencias de trabajo distintas. Este fue sin dudas uno de los rasgos más destacables y reconfortantes del encuentro: la posibilidad de conocer acciones situadas en distintas ciudades, ampliando la mirada más allá de las grandes capitales que -por cuestiones de recursos y jerarquías- suelen ser las más estudiadas. Entre nuestros objetivos, estaba la posibilidad de concretar aprendizajes e intercambios donde se conformarían redes de colaboración entre los sujetos y las instituciones tanto de origen como de destino (Carli, 2013: 2). A la vez, “también los ‘viajes de aprendizaje’ traen saltos de programa: se aprende lo que no se ha buscado deliberadamente, se encuentra una escena para la que no se tiene ningún elemento de interpretación: no se entiende lo que se ve o se lo entiende tarde” (Sarlo, 2014: 26)

La intensidad de esos diálogos desarrollados al interior de salas universitarias se vio amplificada por vivencias extraacadémicas. Las charlas animadas continuaron en cafeterías y restaurantes mendocinos, donde aprovechamos también para compartir información sobre los paseos previstos. A través de esos nuevos pequeños viajes, buscamos entrar en contacto con diversas facetas regionalistas: museos donde poder conocer el arte mendocino, excursiones en búsqueda de nieve (especialmente por parte de los brasileños) y visitas a viñedos con interés y entusiasmo generalizados. Entre estas últimas recordamos una experiencia compartida con varios colegas que habían participado del coloquio: un desplazamiento en metro-tranvía desde el centro mendocino hacia la Bodega la Rural, la visualización de su Museo del Vino, las degustaciones colectivas y los regalos que varias compramos allí para llevar a nuestras ciudades (en especial para nuestras parejas e hijos que habían quedado al resguardo del hogar). Así, el acontecer del viaje se vio intensificado con experiencias que fueron también “aventuras” tal como las describió el teórico Simmel (1988): vivencias inalienables que rebasan el mundo ordinario y desde su pluralidad de fuerzas trastornan el fluir cotidiano, potenciando una extrañeza reveladora del mundo y su realidad.

### **Retornos y derivas**

En octubre de 2015, luego de aquella semana de vivencias intensas compartidas dentro y fuera de los ámbitos académicos, emprendimos los viajes de retorno: una de nosotras transitó la ruta terrestre desde los andes mendocinos hacia la urbe cordobesa (atravesando algunos cordones serranos); la otra tomó un avión que la llevó de regreso a la Ciudad de Buenos Aires sin complicaciones ni demoras. El resto de los colegas con los cuales compartimos el simposio siguieron sus propios ritmos y trayectos de retornos hacia sus hogares.

Analizado retrospectivamente consideramos que aquel encuentro devino, para varios de los participantes, una experiencia de “viaje de conocimiento” (Carli,

2013: 2), ya que se posibilitaron aprendizajes e intercambios específicos que entraron diálogos duraderos entre los sujetos y las instituciones tanto de origen como de destino. Ciertas publicaciones e invitaciones posteriores pueden tomarse como indicadores de la continuidad de una serie de debates sobre artes y pasado reciente en América Latina. Por un lado, se sucedieron tres actividades ulteriores al congreso que excedieron los límites temporales del mismo y tendieron puentes laborales entre la institución organizadora (UNCuyo) y nuestras sedes de pertenencia (UBA y UNC).

En el bimestre siguiente continuamos con nuestra tarea de coordinadoras del simposio, chequeando y reenviando resúmenes para su publicación en un libro general (González y Lucena, 2015). Luego, la posibilidad de publicar las ponencias completas empezó a formalizarse parcialmente en 2017, cuando desde los *Cuadernos de Historia del Arte* -editados por un Instituto de la universidad cuyana que había sido uno de los organizadores del congreso- se invitó tanto a los expositores a reenviar sus textos como a una de nosotras a sumarnos como integrantes del Comité Científico. En ese marco, dicha revista publicó los artículos de Basile (2017) y Reches (2018) en los números 29 y 30, respectivamente.

Asimismo, consideramos que aquel trabajo en el simposio de 2015 (si bien no recibimos ninguna ponencia sobre casos cuyanos) influyó en que durante 2017 fuéramos invitadas para participar como miembros del jurado de la tesis de Doctorado en Ciencias Sociales, mención Sociología (UNCuyo), de María del Rosario Zavala, titulada “Los museos de arte de Mendoza en la construcción de una memoria cultural necesaria (1983-2001)”. Nuestras designaciones como titular y suplente (Lucena y Gonzalez) en dicho tribunal, habilitaron otras profundizaciones en el estudio de procesos artísticos mendocinos.

La tesis doctoral de Zavala (2017), se centró en el análisis del rol de los museos de arte de Mendoza en los años de la posdictadura, problematizando los vínculos entre gestiones de arte y gestiones de memoria. Con este fin, la investigación presentó un exhaustivo trabajo documental analizado desde una perspectiva que conjuga la noción de mundos del arte de Howard Becker (2008) con enfoques propios de los estudios de memoria, patri-

monio y musealidad. Una de las conclusiones primordiales a la que arriba la autora es que las actividades y muestras promovidas por los museos mendocinos pueden comprenderse como “estrategias para la construcción de una memoria cultural necesaria” (Zavala 2017: 220), en el marco de políticas que apuntaron a ampliar la circulación y el acceso a los bienes artísticos como parte del proceso de restitución simbólica de la democracia. Se trata de un aporte original que contribuye en la conformación de un corpus específicamente situado dentro de la sociología del arte, campo que desde los años 60 en adelante ha sufrido en Argentina distintas transformaciones, en consonancia con el devenir de los procesos socioculturales y las agendas académicas. Este y otros temas fueron desarrollados en el artículo “Sociología del arte. Un mapa posible de su desarrollo en Argentina” escrito por Lucena (2019), donde se abordan los estudios sociológicos del arte en nuestro país en el marco de una historia de creativas recepciones teóricas, tradiciones interrumpidas, intercambios interdisciplinarios y proyectos refundacionales.

Por otra parte, y ante ciertas demoras en el proceso de publicación de las actas con las ponencias completas del congreso, las coordinadoras del simposio decidimos ofrecer a los expositores la posibilidad de difundir sus trabajos por otro medio. Así fue que elaboramos un Dossier junto a nuestra colega Graciela Browarnik con quien, desde 2014, militamos mesas de estudios artísticos dentro del Congreso de Historia Oral de Argentina. De este modo, algunos de los trabajos expuestos en Mendoza fueron reelaborados como artículos en 2017, atravesaron el proceso de referatos ciegos y fueron publicados en el séptimo número de la *Revista Testimonios* (Browarnik, González y Lucena, 2018).

### **Memorias en contexto de pandemia y aislamiento social**

En el verano de 2020 nosotras como otros investigadores y profesores ya teníamos una agenda definida respecto a los viajes por congresos que realizaríamos durante el presente año. Sin embargo, como les sucedió a muchas personas, la pandemia llegó con la sensación de que “el mundo se detuvo y nos quedamos pedaleando en el aire” (Kohan, 2020). Reflexionando sobre nuestras vidas como viajes vitales,

el Covid19 y la política del ASPO pueden considerarse un “salto de programa”, es decir, “un shock que desordena lo previsible, rompe el cálculo y, de pronto, abre una grieta por donde aparece lo inesperado, incluso lo que no llegará nunca a comprenderse del todo” (Sarlo, 2014: 15). Posiblemente esa coyuntura condicionó la elección del tema de este ensayo y actuó retrospectivamente interpelando con otros sentidos aquella experiencia de viaje colectivo que resulta imposible en el contexto actual.

Si bien desde los primeros días de la cuarentena en marzo hasta ahora, septiembre de 2020, nuestras rutinas se han ido acomodando parcialmente, los efectos del cambio total en nuestras tareas de investigación y docencia no dejan de hacerse presentes. De la noche a la mañana (con frecuentes insomnios que re-emplazaron a los otrora “sueños reparadores”) tuvimos que asimilar nuevos modos de dar clases, formas distintas de crear contenidos, estrategias para estar o no presentes en las redes sociales y, sobre todo, hallar el espacio físico, mental y emocional para la escritura en las improvisadas oficinas de nuestros hogares. Entre reportes epidemiológicos de miles de cuerpos humanos sufrientes y análisis filosóficos que auguraban desde el surgimiento de un nuevo mundo más igualitario hasta la decadencia total de nuestra civilización, fuimos delineando el ritmo de una vida cotidiana enrarecida y de una “carrera” académica que nunca dejó de lado las exigencias de productividad y actualización tecnológica. En la llamada nueva normalidad, para quienes además estamos a cargo de la domesticidad y el cuidado de otras personas, la tarea resulta aún más complicada. No solo los viajes del año quedaron coartados debido al COVID- 19: toda la cotidianeidad se vio trastocada por emociones que oscilan entre la incertidumbre y la confianza, el miedo y el amor, la angustia y la alegría de seguir imaginando proyectos conjuntos. Este texto se ubica en esa línea de mirada hacia el futuro con optimismo y voluntad de acción. Esperamos que su lectura estimule saberes y afectividades; nuevas conexiones y redes que, como las experiencias estéticas

y políticas estudiadas en el encuentro de Mendoza, se potencien desde el trabajo creativo conjunto.

### **Bibliografía**

Bac, Julio César (2014). “Mendoza, tierra del sol y del buen vino”, en Diario Los Andes, Mendoza. Disponible en: <https://www.losandes.com.ar/article/mendoza-tierra-del-sol-y-del-buen-vino> (acceso febrero de 2020).

Basile, María Verónica (2017). “Refugios de la cultura en el contexto autoritario de la última dictadura militar argentina. El caso del Goethe Institut en Córdoba”, en Cuadernos de Historia del Arte, N° 29, NE N° 4, junio- noviembre, Mendoza: Instituto de Historia del Arte- FFyL-UNCuyo, pp. 125-151.

Blanco, Rafael (2018). “Viaje, biografía, conocimiento. Formación en el exterior de académicas argentinas y diversificación de los estudios de género”, en Cadernos pagu N° 53, 2018:e185310, Campinas: Universidade Estadual de Campinas, pp.1-29.

Becker, Howard (2008). Los mundos del arte, Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.

Browarnik, Graciela, González, A.S y D. Lucena (Coord.) (2018). “Introducción al Dossier Arte, cultura y política en dictadura y posdictadura. Diálogos locales e (inter)nacionales”, en Testimonios, Año 7, N° 7, Asociación de Historia Oral de la República Argentina. Disponible en: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/testimonios/issue/view/1659> (acceso 9-9-2020).

Carli, Sandra (2013). “El viaje de conocimiento en las humanidades y las ciencias sociales. Un estudio de caso sobre profesores universitarios en la Argentina durante la segunda mitad del siglo XX”, en Historia de la Educación, Vol. 14, N° 2, Anuario, Buenos Aires: SAHE, pp.1-38.

Ginés, María Emilia (2009). “División sexual del trabajo”, en Gamba, Susana Beatriz (coordinadora), Diccionario de estudios de género y feminismos. Buenos Aires: Biblos.



González, Alejandra Soledad y Lucena, Daniela (2015), “Simposio. Prácticas artísticas entre la dictadura y la posdictadura en América Latina”, en *Discurso, poder e ideología en las artes en Latinoamérica*, libro de resúmenes del *I Congreso Nacional e Internacional de Historia del Arte, Cultura y Sociedad*, 7 al 9 de octubre, Mendoza: Facultad de Filosofía y Letras-UNCUYO, pp. 127-128. Disponible en: [http://media.wix.com/ugd/fe7745\\_beb227dc08734f4d848638042a20eb23.pdf](http://media.wix.com/ugd/fe7745_beb227dc08734f4d848638042a20eb23.pdf) (acceso 9-9-2020).

Jacoby, Roberto y Marin, Juan Carlos (1986). “El deseo nace del derrumbe”, en revista *Crisis*, N° 41, Buenos Aires, pp. 34-36.

Kohan, Alexandra (2020). “El mundo se detuvo y quedamos pedaleando en el aire”, entrevista realizada por Veaute, Bautista, en revista *Mate*. Disponible en: <https://www.revistamate.com.ar/2020/03/alexandra-kohan-el-mundo-nos-silencio-a-nosotros-el-mundo-se-detuvo-y-nosotros-quedamos-pedaleando-en-el-aire/> (acceso 9-9-2020).

Lucena, Daniela (2018). “Sociología del arte. Un mapa posible de su desarrollo en Argentina”, en *Apuntes de Investigación del CECYP*, N° 30, Buenos Aires.

Reches, Ana Laura (2018). “Locales paquetes, intelectuales y piringundines: la vida nocturna cordobesa durante la década de 1960 (Argentina)”, en *Cuadernos de Historia del Arte*, N° 30, NE N° 5, marzo-junio, Mendoza: Instituto de Historia del Arte- FFyL-UNCuyo, pp. 245-270.

Richard, Nelly (2007). *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*, Buenos Aires: Siglo XXI.

Sarlo, Beatriz (2014). *Viajes. De la Amazonia a las Malvinas*, Buenos Aires: Seix Barral.

Simmel, Georg (1988). *Sobre la aventura: ensayos filosóficos*, Barcelona: Península.

Williams, Raymond (2000). *Marxismo y literatura*, Barcelona, Península.

Zavala, María del Rosario (2017). Los museos de arte de Mendoza en la construcción de una memoria cultural necesaria (1983-2001), tesis doctoral, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la Universidad Nacional de Cuyo.

# Narrativas da memória: as suturas silenciosas de Rosana Paulino

Denise Trindade

## Introdução

Em seu texto “O Narrador”, Walter Benjamin questiona as dificuldades de se narrar uma experiência na vida moderna. Segundo ele, com a imprensa, qualquer informação se torna maior do que o saber da tradição pois o narrador retiraria sua própria experiência ou a relatada pelos outros o que incorporaria coisas narradas à seus ouvintes. Somente a memória seria capaz de reter a experiência através de traços e vestígios. Ele questiona como a história foi aos poucos sendo revelada como forma de experiência narrada por outros. O passado se tornou uma vaga lembrança, por isso deve ser lembrado por e para todos com algum significado.

Hoje, no Brasil, vivemos um desafio imenso no entendimento de nossa memória. Em meio a uma pandemia global, o presidente Jair Bolsonaro em uma atitude negacionista, além de atualizar o passado terrível das crueldades das ditaduras militares na América Latina promove novos genocídios. Ao minimizar os perigos do vírus da Covid 19, que ele chama de uma “gripezinha”, incentiva as pessoas a saírem de casa contrariando dados científicos e a própria Organização Mundial da Saúde, colocando o país no segundo lugar de mortes e número de contaminados em favor de “normalizar” a economia. Essa atitude negacionista está presente também na escolha para presidente da “Fundação Palmares” Sergio Camargo, um negro que coloca em questão a história da colonização brasileira ao negar a presença de racismo no Brasil cocando-nos diante de um desafio ético imenso para reescrever de modo estético o passado colonial, desafiando a produção artística contemporânea em seus aspectos políticos.

Segundo Andreas Huyssen (2014), a procura do valor estético e seu efeito político como tradição do modernismo se faz necessária ser resgatada nas análises de

todas as culturas enfeitadas pela globalização contemporâneas. Porém diferentemente das vanguardas históricas, que tinham como característica o modelo de progresso e das rupturas formais e abstratas, ele vai ver na memória um vanguardismo como um desafio a pensar politicamente obras que assinalam fronteiras entre as práticas artísticas e tudo que faz parte de uma cultura presentista de consumo rápido e esquecimento descuidado.

A obra de Rosana Paulino, artista e pesquisadora negra ao colocar em cena esse desafio se utiliza de colagens, tecidos, fotografias e outros materiais para construir *Paredes de Memória* (1994/2015). Esse trabalho composto de 1500 “patuás” - pequenas peças usadas como amuletos de proteção por religiões de matriz africana - possui onze retratos de família que se multiplicam, uma forma natural da artista investigar a própria identidade a partir de seus ancestrais. Utilizando antigas fotos de família constrói uma narrativa poética sobre a invisibilidade dos negros e negras, que são percebidos como um grupo de anônimos.

Em *A Geometria à brasileira chega ao paraíso tropical*(2018) e *Paraíso tropical*(2017) ela se aproxima da iconografia da natureza brasileira do século XIX por meio de fotos científicas de plantas, animais e pessoas. Ao retrabalhar essas imagens feitas com impressões, gravuras e monotípias. a artista investiga como a ciência, mas também a religião e as noções de progresso serviram como justificativa para a colonização, a escravidão e o racismo. Ao elaborar entre rastros e vestígios a memória esteticamente, sua obra apresenta uma narrativa que disputa com a tentativa atual de anular a presença do racismo do atual governo brasileiro.

### **Fotografia e Memória**

A história de vida da artista é uma narrativa que desloca os paradigmas da história oficial da arte assim como da cultura brasileira. Rosana Paulino, natural do interior de São Paulo é mulher, negra e doutora em Artes Visuais pela Universidade de

São Paulo (USP). Ao descrever seu processo criativo, ela destaca a importância de sua origem simples, na qual junto as suas irmãs brincava de desenhar e bordar, técnicas presentes em seu trabalho como artista. A fotografia aparece em seu trabalho para lidar de forma mais contundente com a representatividade da mulher negra acentuando os preconceitos da sociedade brasileira, seu foco de investigação. Segundo ela, a preferência em trabalhar com a foto já existente, como os arquivos, possui para ela um afeto que possibilita marcar seu lugar de origem e também aponta para um jogo de memória, assim como os patuás que afirmam sua ancestralidade em uma carga de proteção.

Sabe-se que das várias questões que atravessam a contemporaneidade, a própria história da arte vem sendo colocada como problema, seja por seu olhar ocidental branco e europeu, seja pela narrativa histórica que privilegia os discursos dos colonizadores. A fotografia e o arquivo são manifestações estéticas que deslocam as narrativas tradicionais da história da arte, propondo outros olhares e lugares. Benjamin chama a atenção para o espaço que ultrapassa um olhar elaborado conscientemente pelo homem, referindo-se a este como “inconsciente ótico”, do qual podemos conhecer partes, pedaços, fragmentos. A fotografia inaugura, segundo o autor, mundos imagéticos que se escondem nos detalhes e que encontram abrigo no devaneio, porém com a propriedade de se tornarem aparentes celebrando o encontro entre técnica e magia.

HANS BELTING em seu célebre livro, “O Fim da História da Arte” reivindica atenção sobre os limites da imagem construídos pela história. A ideia de um fim que o título do livro contempla, expressa a perda de enquadramento do acontecimento artístico na contemporaneidade. Assim, com o objeto modificado faz-se também necessária uma mudança no discurso sobre este. Diferentemente da modernidade clássica, o uso de meios tecnológicos na realização de produções estéticas suprime as experiências culturais, e até mesmo as individuais, alcançando e se adequando ao maior número de pessoas.

Belting nos convida a pensar a importância da fotografia em suas aproximações com a arte, apontando em um primeiro momento que a imagem fotográfica é vista de maneira geral de duas maneiras: como um fragmento que a câmera retira do mundo resultando em um rastro deste, ou como resultado de uma técnica aplicada ao aparato fotográfico de acordo com determinado método, apresentando-se como uma expressão do meio que a produz.

A maneira singular de Belting abordar a fotografia evoca que pensemos a imagem em um sentido antropológico, como imagens de lembrança e de imaginação com as quais interpretamos o mundo. Diferentemente de serem determinadas pelo meio, tais imagens aparecem para o autor como simbólicas da imaginação e que percorreram um largo trecho antes de chegar a incursionar nesta tecnologia. Elas aparecem como registros de nossas percepção e de nossas lembranças de mundo. Ao separar a imagem do meio que a produz, verifica-se uma nova abordagem da fotografia em que não se considere a “mimesis” como sua questão importante. Esta talvez tenha acompanhado a pintura durante muito tempo e por isso mesmo, restringiu outros sentidos. Acentuando o breve intervalo de tempo que a fotografia leva pra fazer uma cópia do mundo, ele destaca as mudanças que este sofre desde que foi fotografado. Assim, ao adquirir autonomia, a imagem fotográfica provoca a imaginação e reivindica a memória. Também para Philippe DUBOIS, a fotografia, antes de ser uma imagem que reproduz um objeto, de uma pessoa ou de um espetáculo do mundo, é em primeiro lugar da ordem da impressão, do traço, da marca e do registro. Organizados em sequências, estes traços adquirem autonomia e, dispostos como um texto, adquirem significações próprias que são colocadas para o “leitor” desafiando-o a construir sua própria narrativa.

Considerando tais reflexões sobre a importância da fotografia nas narrativas contemporâneas, abordaremos aqui alguns trabalhos da artista Rosana Paulino, destacando seu caráter estético e político.

### Narrativas e arquivos

“Parede de Memória”, trabalho da fase inicial de Paulino, é elaborado com o uso da costura, remetendo assim ao gênero feminino e o uso de fotografias de familiares da artista colocam em cena a temática racial. Segundo Paulino, além de falar sobre raça e gênero, o trabalho toca em afetividade e memória, muitas vezes negada ao povo negro. Apesar de ser realizado com 11 fotografias que se repetem até atingir milhares de unidades no todo, a artista pretende dar a ideia de uma multidão. A obra diz a quem a observa que pode-se ignorar um desses elementos, uma dessas pessoas na rua, mas não pode ignorar essa quantidade de olhos sobre você. Os patuás que compõem a parede tem também uma grande simbologia para a cultura afro-brasileira: são um elemento de proteção encontrado em algumas religiões de matrizes africanas. O patuá protege seu dono, sua casa, onde ele está. “Colocando essas onze fotografias dentro desse formato, é como se eu colocasse meu grupo étnico sob o cuidado, sob minha atenção, sob meus olhos, sob meus detalhes, os rostos e os olhos, desvelando a ancestralidade e imbricadas nas quais as lembranças adquiridas do olhar tradicionais de uma



*Parede de memória (1994/2015).*

Também na Série Bastidores (década de 1990), que tem como temática a violência doméstica e de gênero e também de raça, as costuras de Paulino não são bordados, são suturas. Feitas com linha preta, pesada, atingem pontos estratégicos como a boca e a garganta, transmitindo a impossibilidade

no mun  
firmar  
de suai  
mulher  
cigarro



*Bastidores (1997)*

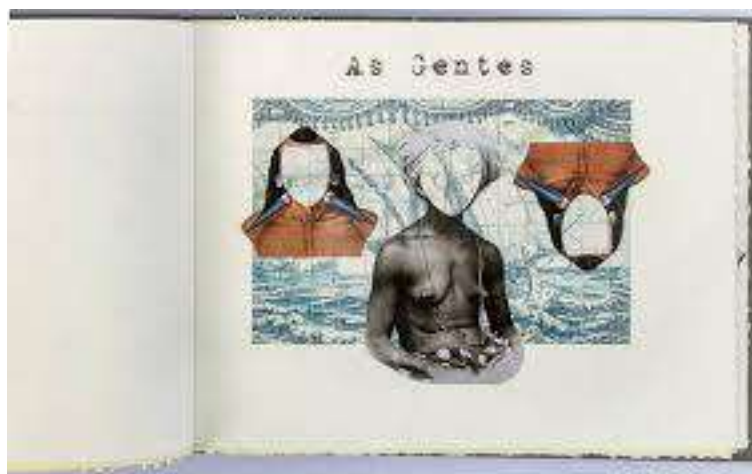
As fotografias vistas como documentos visuais aparecem como fontes factuais de histórias a serem contadas. Segundo Michel Foucault, a revisão da função dos documentos e dos arquivos gera uma mutação dos paradigmas da história. Arquivo, para Foucault, é o sistema que transforma enunciados discursivos em acontecimentos e em coisas. O arquivo é a lei do que pode e do que não pode ser dito. Não se trata, portanto, de arquivo no sentido apenas de registro histórico, de soma de textos guardados para a posteridade. Também não se trata apenas de instituições de guarda e conservação de memórias. O arquivo é um sistema de discursividade que estabelece uma conexão de certos discursos com outros certos discursos, excluindo todos os demais e que seleciona o que vai ser conectado à história.

O uso do arquivo como narrativa é extremamente importante em outros trabalhos de Paulino, nos quais ela utiliza fotografias e livros de viajantes, onde o corpo do africano escravizado é equiparado a elementos diversos da flora e fauna do país, desta-



cando justificativas científicas para considerá-lo inferior. Ao interferir nas imagens, ela reescreve um outro passado evocando a memória como pessoal e íntima como coletiva.

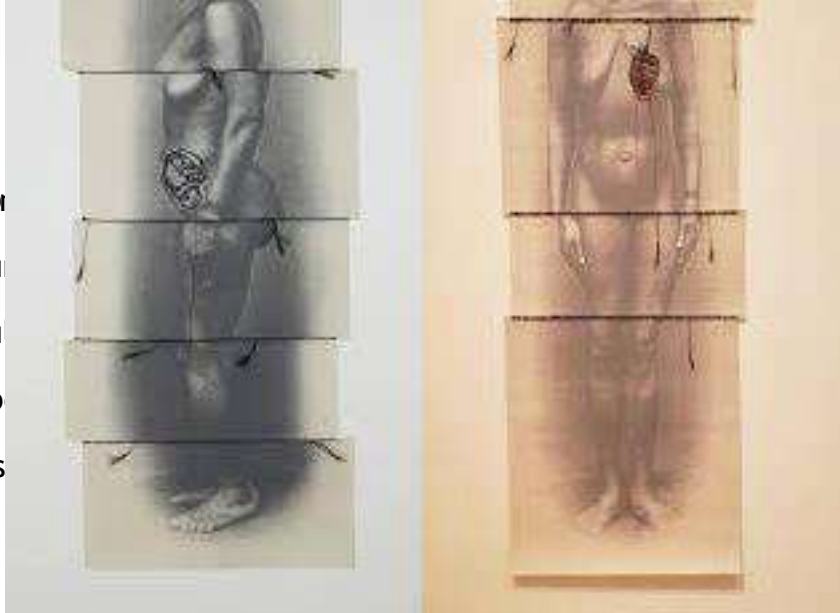
Nas séries “Paraíso tropical” (2017) e “Geometria à brasileira” (2018), a artista utiliza diversas técnicas de impressão e colagem sobre papel para mesclar imagens do Brasil colonial à história recente. As assemblages com fotografias de escravos, ilustrações da Flora brasiliensis, um compêndio escrito por exploradores como Carl Friedrich Philipp von Martius no século XIX e gravuras que remetem a estudos de craniometria criam uma sobreposição de camadas da identidade brasileira tal como ela é oferecida pelo estrangeiro, que percebe no país tropical uma sociedade branda. Esse amálgama ressignifica o imaginário social brasileiro, que ainda parece incapaz de revisar paradigmas aparentemente distantes como os do século XIX.



*Paraíso tropical(2017)*

Ao se aproximar da biologia, um de seus encantos desde criança, verificou que os registros da Expedição Thayer, conduzida no Brasil em 1865 pela equipe do zoólogo franco-suíço Louis Agassiz os corpos negros eram registrados como em uma fotografia forense: frente, costas, lado. Examinados da mesma forma que os peixes da Amazônia, cujo interesse justificou a viagem do cientista ligado a Harvard, em um olhar que trazia embutido o racismo científico. “Quando eu me deparo com aquelas imagens, eu falo: vou estudá-las porque elas me causam um incômodo profundo”, diz a artista, que as tornou parte central de diversos trabalhos, entre eles a sérieAs-

sentamento. Com  
fotografias, algu  
les homens e na  
maiores: os exp  
para impressões



es dessas  
és daque-  
tornaram  
e, enfim,

### *Assentamento (2013)*

Paulino recortou aquelas fotos em mais de um ponto, costurando-as de volta naquilo que chama de “sutura”, que impõe uma deformação nos corpos, materialização do olhar violento que as registrou em primeiro lugar. Braços de plástico sobre esteira e tablets que reproduzem imagens e sons do mar completam o que se tornou uma instalação que reflete a experiência do navio negreiro.

Assim, o arquivo para Paulino aparece como um processo vivo, lacunar e sintomático, possibilitando novas possibilidades de construção de narrativas para além das hegemônicas, propondo novos e diferentes olhares em relação à história da arte. Ao “violentar” o arquivo, ela reescreve o passado, inscrevendo-o no presente como quer Jacques Derrida em *mal de Arquivo*, no qual ele aponta que o arquivo no contexto contemporâneo é um gesto que por ser lacunar, abre espaço para o entendimento da obra como um fazer constante. Ao empreender a leitura crítica do arquivo e propor sua desconstrução, Rosana Paulino não somente articula uma nova interpretação do passado e da tradição, mas uma leitura diversa da concepção de história, realizada de forma não linear, de fragmentos e palimpsestos, abrindo arquivos de nossos saberes a novas significações.

## CAPÍTULO II

# MOVIMIENTOS POPULARES, REPRESENTACIÓN Y PRÁCTICAS ARTÍSTICAS

## De Afectos, Vínculos y Contagios. Apuntes

Cristina Híjar González,

*“...Este poderoso pulmón de las sociedades  
que hoy piden desesperadamente un respirador,  
para inhalar este mundo y exhalar uno mejor”.*

*La Garganta Poderosa*

“La querencia como motivo” platea una compañera como única y suficiente justificación para su praxis estética. Con esta breve pero contundente frase erige al amor y a la ternura con todos sus sentimientos acompañantes, la solidaridad y la empatía, como motores de una producción artística necesaria que advierten y valoran no solo los artistas comprometidos sino también las comunidades destinatarias urgidas de significación compañera en su doble acepción: en tanto generación de signos y símbolos precisos, como de proposición de sentidos concretos que den lugar a relatos y narrativas justas y comunicables.

Sin embargo, resulta pertinente no dar nada por obvio y detenernos en precisar algunas nociones en todo este planteamiento como apuntes de un proceso de investigación en curso que busca dilucidar algunos elementos presentes en la praxis estética ligada orgánicamente a las luchas sociales. Cuestiones que resultan importantes para entender estos procesos y sobretodo, para ponerlos en la mesa como considerandos a tener en cuenta, sea por su necesidad, por su efectividad o por su probada potencia. Resulta necesario precisar que se eluden consideraciones puramente instrumentales y efectistas, a la manera de recetas, sino que mis preocupaciones se orientan a la afectividad y emocionalidad presentes: al deseo como motor, a

los imperativos éticos, a la querencia compartida, a las prácticas rituales instauradas colectivamente que dan lugar a espacios liminales y libertarios de deseada y latente potencia. Todo ello, alimento para erigir una subjetividad a la altura de las circunstancias históricas recordando que todo proyecto político, sobre todo de transformación colectiva, requiere *sujetarse*.

La referencia al amor, como motivador de todas las emociones y prácticas derivadas en el contexto de este ensayo, merece atención. La primera consideración es apuntar que en tanto sentimiento, implica un proceso mental, más aún cuando lo consideramos un concepto político. Michael Hardt dedicó su ponencia en el festival zapatista de la Digna Rabia en enero de 2009, a este tema. Precisó entonces los obstáculos enfrentados para concebir al amor como potente instrumento político, principalmente acusó de la corrupción y vulgarización de este sentimiento y de este concepto a la educación sentimental y cultural tradicional: reducido a la pareja y a la familia, a lo parecido, a lo igual a nosotros, destinado a la fusión, a la separación entre lo íntimo y lo público/político y en particular, a la consideración del amor “como una sensación espontánea e improductiva”. Frente a ello, Hardt propone al amor como concepto y práctica política y precisa que el amor requiere de entrenamiento para derivar en práctica organizada. Agrega que tiene que construir los encuentros de lo común a partir de producir y multiplicar las diferencias, sin anularlas y generando nuevos puntos de contacto, solo así se constituye en una “máquina creativa” que propone y genera nuevas formas de vida abiertas y plenas. Este es el sentido que retomo al hablar del amor y la querencia como motores de la acción político-estética a la que se hace referencia.

Somos testigos de un ejercicio de lo político alejado de la política tradicional y programática asociada a partidos y organizaciones formales. Jacques Ranciere (2014) la ha denominado como “política de cualquiera”. La cuestión a destacar es que la acción política reciente, al menos en este siglo, se ha caracterizado por la motivación moral de una multitud, entendida como una práctica política organizada

sin centralización ni jerarquías (Hardt, 2009) de personas reunidas por agravios intolerables compartidos. Ese es el detonador, el deseo de participar, de manifestarse, de gritar un basta rotundo. Antes, el camino señalaba la adhesión a algún programa o grupo político, hoy, el programa se estructura, en algunas ocasiones, colectivamente gracias a la multisectorialidad y horizontalidad, como principio organizativo, presentes en la multitud. De ahí proviene y de ahí obtiene su fuerza social. Si bien siguen estando presentes organizaciones, la mayoría la constituyen individuos impelidos por un deber moral que también, y por esta misma raíz, reconocen a los agentes sociales protagonistas alrededor de los cuales cierran filas: sean familiares de desaparecidos y desaparecidas, comunidades víctimas de masacres y crímenes de Estado o de despojo del capitalismo criminal, por mencionar solo algunas categorías entre los actores y agentes sociales hoy presentes y a la cabeza de la movilización social. Para decidirse a actuar, basta una mínima información respecto a las causas y sus demandas que, deseablemente, también irá creciendo y precisándose dentro del movimiento.

A mi modo de ver, todo empieza con la conmoción experimentada como individuo, una afección emocional de ira o indignación respecto a algo, que requiere salir y expresarse. Hay que precisar que hablamos de quienes no se quedan en la conmoción pasajera, superficial y sin consecuencias, sino de sujetos posicionados en el escenario socio-político con conocimiento, en distintos niveles, pero situado, impelidos por la necesidad, quizá intuitiva al principio, de que solo sumando en colectivo es posible hacer algo. Esto conlleva al descubrimiento de lo común, de los agravios compartidos y de la necesidad de la unión, lo que constituye un segundo momento en este proceso cuando se establecen vínculos y relaciones con otros, con otras en la misma situación y se experimentan las emociones compartidas. Hay un intercambio de energía, si se puede decir así, que trasmite a los participantes, al espacio y al tiempo extraordinarios generados por la colectividad reunida. Amador Fernández-Savater, por ejemplo, destaca en sus varios textos y testimonios la gene-

ración de un “nuevo clima social” en la acampada del 15M en España, como uno de los logros más importantes del movimiento, derivado del “cambio de piel” producto del común sensible construido por los participantes comprometidos.

### **De afectos y afectaciones**

Se definen a las comunidades emocionales como “comunidades de sentido y afecto, que enlazan personas y sectores distintos y aún distantes, en las cuales el dolor ocasionado trasciende la indignación y alimenta la organización y la movilización” (Jimeno, Varela & Castillo, 2019, p.34). Acudo a esta definición, seguramente entre otras, porque da justa cuenta de la cualidad y calidad de los vínculos establecidos: desinteresados, empáticos, profundos, movidos por el deseo de ser y estar con quienes consideramos los nuestros. Por supuesto que este proceso redefine y enriquece las identidades, dando lugar a una más, la de ese sujeto colectivo conformado por la presencia y empeños de los participantes de esa comunidad emocional que cobija y acompaña. Cuerpos aliados (Butler, 2015) en oposición a los cuerpos aislados que promueve la deserción social del sálvese quien pueda individualista.

Sin embargo, las mismas autoras plantean la noción de “comunidades político-afectivas”, que me parece más adecuado para los fines de este texto, porque enfatiza la dimensión política. Esto resulta de gran importancia cuando se pretende que los sentimientos y las emociones presentes, como el amor, la solidaridad o la ira y la indignación frente a un agravio intolerable, den lugar a procesos coordinados y organizativos no solo de apoyo mutuo y acompañamiento coyuntural, sino a largo plazo como lo exigen los procesos de lucha que atestiguamos hasta que haya justicia y verdad. Este es el escenario en el que se ubican las expresiones artísticas que desde su particular quehacer, buscan sumar.

La producción artística entendida como un proceso complejo de trabajo y no solo como la creación de objetos u obras, necesariamente supone plantearse un lu-

gar de enunciación. Esto implica definir el servicio de lo producido y asumir un lugar en el discurso social desde el que se dice y al que se pretende incidir. Sea desde la creación individual o desde la colectiva, que contrario a plantear una contradicción permite una retroalimentación valiosa, y en tanto acto de comunicación, la creación artística siempre tiene la consideración del otro y del afuera. Los modos de aproximación, las metodologías elegidas, los recursos echados a andar, son muy variados como lo atestiguamos en los muchos ejemplos de arte acompañante.

En este sentido, cuando referimos a comunidades político-afectivas en las que los productores artísticos tienen un papel relevante por su capacidad creativa para generar procesos de significación, destacamos la naturaleza de los lazos establecidos: no instrumentales, desinteresados, que procuran dejar huella en el recuerdo, en el cuerpo y en la experiencia de los otros a través de una interpelación afectiva y efectiva. Aquí reside la importancia de los afectos como afectaciones: “como la capacidad del cuerpo de afectar y ser afectado, de involucrarse, de conectar” (Jimeno, et al. 2019, p.20) en un proceso de ida y vuelta, lo mismo a lo que apuntaba la consigna del Frente Mexicano de Grupos Trabajadores de la Cultura, creado en 1978 con 14 colectivos artísticos, cuando plantearon “afectar todo el proceso”, es decir, la producción, la circulación (puestas en acción) y la valoración artísticas en relación orgánica con las luchas populares.

Resulta necesario apuntar a la naturaleza performativa de las comunidades político-afectivas en contextos como en los que se ubican los movimientos sociales recientes: de violencia, de injusticia e impunidades. Ileana Diéguez (2009) ha trabajado en particular este aspecto realizando aportes destacables, como el señalamiento a los “dispositivos liminales” desarrollados en la interacción de las prácticas artísticas con las propiamente político-sociales que dan lugar a un espacio-tiempo extraordinario que genera y promueve otra calidad de intercambios simbólicos que detonan emociones e instauran ritualidades curativas y restauradoras; “conductas performativas” que contribuyen a la expresión, por intermedio de distintos lengua-



jes y gramáticas, de los asuntos en cuestión, en términos de conocimiento, crítica y reflexión, pero también de los deseos colectivos y del ejercicio de la imaginación para la consecución de objetivos variados, en primer lugar, para contribuir a la sensibilización respecto a situaciones y problemáticas concretas recurriendo a otras vías de interpelación. Naturalmente, estas características no garantizan la efectividad de las acciones estético-políticas, sujetas a diversos condicionamientos propios y externos, pero esto sería materia de otro análisis en situaciones concretas.

Hay que recordar la dimensión de los retos enfrentados, los agravios sufridos están cargados de dolor y “la violencia aniquila el lenguaje”, como plantea Veena Das (Jimeno, et al., 2019, p.21), de ahí el recurso de la vía poética para comunicar lo intransmisible de otra manera, entendiendo a la poética no solo como los particulares modos y medios del decir sin más, sino con toda su potencia de construir la verosimilitud indispensable para ampliar el principio de realidad a lo imaginable, a lo posible, no solo con la palabra y sus muchos recursos retóricos y argumentativos, sino con el cuerpo, el movimiento, los signos visuales que resultan “poéticamente significativos cuando son puntos de unión o mediación de afanes humanos” (Híjar, A., 2001). Es en este camino que se produce el reconocimiento social del agravio que entonces se puede situar y nombrar. Este reconocimiento deriva en acción cuando es producto tanto del razonamiento como de las vías no racionales, es decir, de las emociones y afectividades detonadas, un reconocimiento estético-político que nos permite no solo saber y conocer información sino sentir respecto a una situación dada. *Sentipensar* es un verbo necesario y un modo efectivo y profundo de conocimiento de la realidad.

En este camino, la percepción produce una primera conmoción sensible que hay que profundizar en atención a los objetivos políticos y resulta necesario reiterar la magnitud y profundidad de este propósito que rebasa, por supuesto, la instrumentación sensiblera con recursos fáciles de previsible reacción. Esto es justo lo que hacen los medios de comunicación al mostrar imágenes y audios sin más, acudiendo

a la espectacularidad de los testimonios de las violencias, sin reflexión crítica y sin más propósito que llevarse la nota del día, cuanto más brutal, mejor para ellos. Esto contribuye a la “inversión estética” a la que Susan Buck-Morss (1993) hace referencia como propia de estos tiempos y que impele a considerar la sensibilización como estrategia política para “desanestesiarnos” frente al horror y al mal vivir. “Latir en colectivo” proponía un esténcil impreso en las calles de la Ciudad de México, pero latir con consecuencias organizativas para hacer de “la práctica de la sensación participante o el sentir -y hacer sentido- junto con los demás. Sentir se conceptualiza como un proceso activo social, no pasivo ni puramente psicofísico” (David Howes, 2019, p.12).

### **“Frente a la desesperanza, la utopía”**

En los tiempos actuales de crisis sanitaria sumada a todos los agravios preexistentes de desigualdad social, racismo, represión y violencias de todo tipo, la idea de otro mundo posible cobra impulso. La condición utópica de este deseo colectivo se torna histórica, en el sentido planteado por Herbert Marcuse (1971), es decir, ha llegado el fin de la utopía porque resulta imperativo concretarla, no solo en términos de ideal trascendental sino fundamentalmente porque el devenir histórico ya no puede ser una prolongación, sin más, de lo vivido hasta ahora. La realidad nos explotó en la cara y en particular con la pandemia, se democratizó la posibilidad de vivir o morir para todos los habitantes de este mundo. Podríamos afirmar que la conciencia de la dimensión común de nuestra existencia se impuso de la peor manera.

La política como el arte de lo posible, propone Franz Hinkelammert (1990), derivado de su primera proposición que da título a este apartado, concibiendo lo posible como un ideal necesario históricamente viable frente a los desafíos presentes que con el filtro necesario de la crítica reflexiva, tendría que derivar en una política por el bien común que posibilite otra y mejor forma de habitar este planeta.

El ejercicio de la imaginación respecto al futuro deseado y la posibilidad de su realización, requiere de una razón apasionada que no separe las condiciones materiales y objetivas urgentes de transformación de la realización plena de las subjetividades en este empeño. Aquí radica la dimensión estética de la utopía, en la transformación para erigir nuevas ideas, nuevas mentalidades, otros sentimientos y sensaciones, otras emociones que alimenten e impulsen el cambio urgente, que habrá de ser en colectivo o no será. Incidir para movilizar la dimensión afectiva de lo social resulta una primera tarea impostergable que deseablemente contribuirá a erigir agencia social colectiva. La producción artística, así como su territorio de acción y posibilidad, también están en lucha y en disputa. Los signos y los símbolos no actúan ni valen de manera aislada sino en su inserción en discursividades con sentido histórico y social preciso y ahora, se está erigiendo un común sensible a partir del deseo colectivo de otro futuro posible, que tiene que asentarse en prácticas concretas.

“La no reconciliación como principio estético”, propone Marcelo Expósito (2018), la no reconciliación ni aceptación resignada del mal vivir que tiene que encontrar oposiciones todo el tiempo pero que a la par, tiene que construir alternativas de vida mediante resistencias creativas que propongan, anticipen, muestren esa otra realidad, por ahora, solo deseada e intuita. “El arte como arma de construcción masiva” es una frase adecuada que ha circulado lo mismo en redes sociales que en distintas propuestas y proyectos y que da cuenta del poder de los lenguajes y gramáticas artísticas para poder afectar e interpelar socialmente, atendiendo la propuesta a los artistas de Saint-Simon al hacerlos responsables de proveer la pasión general.

Se trata, pues, de ser-estar-hacer de otros modos. Rebasar el tiempo-espacio del acontecimiento para generar una tendencia política operante y presente en el discurso social tejida a partir de los afectos, deseos, complicidades y vínculos efectivamente establecidos, radicalizados como forma de vida permanente y todo el tiempo. El apoyo mutuo y la cooperación, dan lugar a interacciones y contagios muy efectivos para estos propósitos y es parte de lo que apunta, como digno de atención, el

denominado “giro afectivo” en las ciencias sociales: el afecto y la afectación mutua entre el yo y el afuera, no como ámbitos separados y a veces hasta excluyentes, sino integrados y fundamentales en la construcción de comunidad con proyecto político.

Sin embargo, resulta necesario advertir que no basta con el contacto y contagio sensible, por muy efectivo que sea. Alberto Híjar apunta que “ni el racionalismo parece ser vía segura para explicar las situaciones actuales, ni el irracionalismo y el no racionalismo parecen agotar las comprensiones necesarias de lo que ocurre” (2001, p.34). De ahí la indispensable conjunción entre razón y emoción para ampliar el principio de realidad a lo posible y necesario, y también la importancia, en el caso de las poéticas artísticas, de su capacidad significativa que tendría que ir mucho más allá de la temática o contenido literal.

Concebir los dispositivos artísticos como tales, como propone Expósito (2008), implica la consideración de sus puestas en acción a partir de la articulación efectiva de las distintas dimensiones presentes: artística, simbólica, política y estética, cuya prueba de fuego será su posibilidad y potencia para generar vínculos e interrelacionar las subjetividades individuales para dar lugar a una comunidad político-afectiva de cuerpos sintientes dispuestos a la acción.

Desde Platón, la *poiesis* está planteada como la causa, como la intervención que transforma algo de no-ser a ser. Aquí radica el sentido vital presente porque literalmente se da vida a algo nuevo, que no solo no existía previamente sino que solo así puede existir, y esta es la posibilidad abierta para las poéticas artísticas: la generación de sentimientos y sensaciones vitales, de enunciar nuevas realidades y nuevas visiones respecto a algo, de proposición de lo creíble y necesario.

Los afectos y las pasiones no son sinónimo de delirio o de ausencia de lógica, posibilitan una lógica distinta (estética) de aprehensión de la realidad y permiten que “la razón establezca el objetivo y el alcance de su acción, individuando los objetivos sobre los que hay que intervenir... midiendo el ímpetu, dosificando” (Bodei, 1994, p.177). En esta conjunción, los deseos no son más que perspectiva de futuro

que hay que procurar realizar en colectivo. La querencia como motivo, el amor como motor, es poderoso, esperanzador y hasta curativo. Es creativo cuando descubre su dimensión común y sus espacios de realización, cuando impele al movimiento y al conocimiento, como definió Spinoza al “amor intelectual”.

Praxis estética radical, rebasando el coyunturalismo y asumiéndola como tarea y actividad permanente para transformarlo todo de raíz en esta ansia y deseo permanente de vivir lo que todavía no es pero puede ser, en el sentido planteado por La Garganta Poderosa en el epígrafe de este texto.

### **Bibliografía:**

Bodei, R. (1994). La razón de las pasiones. En Jarauta, F. (ed.). *Otra mirada sobre la época* (pp. 175-190). Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos/ Librería Yerba/ Cajamurcia.

Buck-Morss, S. (1993). “Estética y anestésica. Una revisión del ensayo de Walter Benjamin sobre la obra de arte” en *La balsa de la Medusa* núm. 25, (pp. 55-98). Madrid: Visor.

Butler, J. (2017). *Cuerpos aliados y lucha política. Hacia una teoría performativa de la asamblea*. Barcelona: Paidós.

Diéguez, I. (2009). “Escenarios y teatralidades liminales. Prácticas artísticas y socioestéticas”. Recuperado en:

<https://inquietando.wordpress.com/textos-2/escenarios-y-teatralidades-liminales-practicas-artisticas-y-socioesteticas/>

Expósito, M. (2018). Conversatorio en el marco de la exposición #NoMeCansaré, 10 noviembre. Museo de Arte Contemporáneo, UNAM, México.

(2008) Interferencia-co.net, “Entrevista a Marcelo Expósito”, Bogotá. Recuperado en: <https://vimeo.com/6298485>

Fernández-Savater, A. (2014). “Potencias y problemas de una política del 99%: entrevista con Jacques Ranciere”. *eldiario.es*, 25 enero 2014. Recuperado en:

[http://www.eldiario.es/opinion/Jacques\\_Rancierepolitica\\_del\\_99\\_EDI-FIL20140124\\_0001.pdf](http://www.eldiario.es/opinion/Jacques_Rancierepolitica_del_99_EDI-FIL20140124_0001.pdf)

Hardt, M. (2009), El amor como concepto político. Ponencia presentada en el Festival de la Digna Rabia: “Otro mundo, otra política”, Chiapas, México, 4 enero 2009. Recuperado en:

<http://www.cedoz.org/site/content.php?doc=955&cat=124>

Híjar, A. (2001). “Poética, razón y emoción”. *Blanco Móvil* núm. 83 (pp. 34-39). México.

Hinkelammert, F. (1990). *Crítica de la razón utópica*. Costa Rica: Ed. DEI.

Howes, D. (2019) Prólogo. En Sabido Ramos, O. (coord.). *Los sentidos del cuerpo: un giro sensorial en la investigación social y los estudios de género* (pp. 9-14). México: CIEG-UNAM.

Jimeno, M., Varela, D. y Castillo, A. (2009). Violencia, comunidades emocionales y acción política en Colombia, (pp. 33-63). En Mcleod, M. y De Marinis, N. (coord.). *Comunidades emocionales. Resistiendo a las violencias en América Latina*. México: UAM-X/ Instituto Colombiano de Antropología e Historia.

La Garganta Poderosa, “El pueblo salvando al pueblo”, 28 mayo 2020. Recuperado en:

[https://www.facebook.com/gargantapoderosa/photos/a.226628010739403/3048788081856701/?type=3&\\_\\_xts\\_\\_\[0\]=68.ARCrPK6M61QY64NSGOQGGLYRW7HLmQBngZ61gWL7v6jenExmbYKF9lcIOq-JnVuuiN1SUoHZzwwfcbGbvM3MLotpnnPXA8kom1yS5Td4-RTj1uL-MbAYUS-Rc2T9z\\_J\\_8AXLNQhKOOdZR6DEfHwqchjtrJZeIM48RhIHipt7dpy26c0g3dA-0Fh-F32zziVsqnaLZRsyJXEhOhOfLAGOVXgU2ukuVDlsMpYcMs49sva711psUm-](https://www.facebook.com/gargantapoderosa/photos/a.226628010739403/3048788081856701/?type=3&__xts__[0]=68.ARCrPK6M61QY64NSGOQGGLYRW7HLmQBngZ61gWL7v6jenExmbYKF9lcIOq-JnVuuiN1SUoHZzwwfcbGbvM3MLotpnnPXA8kom1yS5Td4-RTj1uL-MbAYUS-Rc2T9z_J_8AXLNQhKOOdZR6DEfHwqchjtrJZeIM48RhIHipt7dpy26c0g3dA-0Fh-F32zziVsqnaLZRsyJXEhOhOfLAGOVXgU2ukuVDlsMpYcMs49sva711psUm-)

gKqanaxPWdF59g7KzSj\_i-cPnF-jN7ssBjqpQphASb\_D\_TUXwkdBBTne4bKiz3boi-  
cLA0EeMYwpA6K9LaaisZwi4btQX32Kd4BWNJD03rCg

Marcuse, H. (1971). *El fin de la utopía*. México: Siglo XXI.





## ArTerritorio: saberes de sabores sabrosos

Omar Rincón, Patricia Rendón

*“En tiempos inmemoriales se erigieron montañas, se desplazaron ríos, se formaron lagos. Nuestra amazonía, nuestro chaco, nuestro altiplano y nuestros llanos y valles se cubrieron de verdes y flores. Poblamos esta sagrada Madre Tierra con rostros diferentes, y comprendimos desde entonces la pluralidad vigente de todas las cosas y nuestra diversidad como seres y culturas”.*  
*(Prólogo, Constitución Política de Bolivia, 7 de febrero de 2009).*

Directo. Sin disimulos. Hay que luchar e intervenir esa cultura “neutral” de lo blanco, occidental y masculino. La inspiración epistemológica y política viene de los feminismos, los diversos pueblos indígenas y afrolatinos y todas las sexualidades que habitan nuestros cuerpos. Hasta la edad media existía el mundo-dios (teocracia), llegó la modernidad con su racionalidad y derechos y creó el mundo-hombre (democracia) que puso al ser humano en el centro, ahora en el siglo XXI mutamos al mundo-tierra (el buen vivir):

“Con el fin de la época clásica las fuerzas de lo humano cesaron de producir la forma-Dios para enactuar la forma-Hombre, ¿por qué no atreverse a pensar que con la activación política de las configuraciones onto-epistémicas a la cual asistimos en el presente, y de la cual el pensamiento nasa y de los pueblos territorio son enunciados contundentes, empezamos nuestro viaje hacia la era la forma-Tierra, la forma-Pacha, la forma Gaia, la forma Ecozoica, o era de la casa de la vida?” (Escobar, 2019,24)

Esta tendencia surge ante el caos que hemos creado en el mundo, ya que a mayor modernidad más profunda crisis sistémica en guerras, pobreza, medio ambiente, derechos humanos. Ante este panorama se ha vuelto la mirada a los que han preservado mejor la vida en la historia humana: los pueblos indígenas y sus saberes ancestrales. La utopía es aprender de estas cosmogonías, recuperar como guía de la vida al cuidado de la madre tierra y aprender de los sabedores ancestrales.

“Con pensamiento de la Tierra nos referimos no tanto al movimiento ambientalista y a la ecología sino a aquella dimensión que toda comunidad que habita un territorio sabe que es vital para su existencia: su conexión indisoluble con la Tierra y con todos los seres vivos. Más que en conocimientos teóricos, esta dimensión se encuentra elocuentemente expresada en el arte (tejidos), los mitos, las prácticas económicas y culturales del lugar, y en las luchas territoriales y por la defensa de la Pacha Mama (...) La liberación de la madre Tierra nos invitan a ‘diseñar’ el diseño de mundos” (Escobar, 2016,s/p)

Entonces, son los saberes/sabores territorio los inspiradores para hacer imaginar mundos *otros* en el siglo XXI, saberes que tienen como eje al mundo-tierra. La lucha es por la sabiduría y la soberanía cultural, por ese saber cómo queremos ser, por el derecho a auto-representarse, por el apropiarse las tecnologías, por la lucha por la enunciación propia, por el conversar con la sociedad global desde el nosotros comunal. Y afirmar que hay otros modelos de sociedad, el de cuidar a la madre naturaleza, a los otros, a las palabras, a la narración. Esos que se hacen artes en territorio.

La pragmática de hacer estos *mundos otros* está en los territorios populares hechos expresiones estéticas música, comidas, fiestas, tejidos, artes y rituales. En esos saberes de identidad y experiencia que se hacen saber en sus sabores sabrosos. Saber de sabor y sabrosura como experiencia donde se junta lo que sabemos desde las identidades del territorio que saben en términos de cuerpo, emoción y ritual y se convierten en relatos sabrosos que vienen de lo corporal de bailar, sexual y comer.

Saberes, sabores y ganas se juntan en lo simbólico y estético que llamamos las artes desde abajo.

Artes que solo existen en sentidos y experiencias de territorio y que solo se podrán narrar si se escuchan, ese “ir escuchando” de los indígenas arhuacos al norte de Colombia, ese de que escribir es escuchar del periodista memoria Rodolfo Walsh, ese que habita el silencio para después narrar de los mapuches, ese de la reciprocidad que dice que pa poder hablar, hay que escuchar de las comunidades zapatistas en Chiapas.

Estas expresiones de arte en territorio no habitan los mundos digitales donde el éxito se mide en tener clics, likes, viralidad o trending topic. Se hacen en criterios de ritual, pertenencia, reconocimiento, expresión, conversación, tejido, saberes, sabores, comunidad, identidad. Lo poderoso es que desde el territorio lo ancestral práctica artes en diálogo *intercultural* de saberes que asumen lo comunitario como *laboratorio cultural* de estéticas, formatos, temporalidades, procesos y prácticas que articula flujos, prácticas y saberes. Artes prácticas de lo plural, diverso, disidente, activista. Acciones que hackean el mainstream, intervienen las centralidades occidentales-blancas-masculinas, activan desde y en el territorio como lugar de inspiración y creatividad, organización, vínculo. Este hackeo los gradúa en djs de sentidos y realidades que demuestran que se puede ser político desde los goces de los vínculos y el cuerpo. Artes desde el sur, desde abajo, con las mujeres y la tierra.

Estas artes territorio actualizan el diálogo intercultural como pragmática política y descolonizadora que potencia el valer, el curar, el vincular, el ver desde otro lugar: enunciar contra el ninguneo y la autonegación; liberación del paternalismo letrado, ilustrado y cristiano. Y así comenzar a contar de otra manera, con miradas territorio, en otras enunciaciones, afirmando estéticas, creando narrativas diversas, politizando desde lo cotidiano. Las artes sacando su potencia desde sus formas, sus modos de contar y las alianzas estéticas que provoca (Rincón 2006), y como expe-

riencias diversas de ganar poder en la vida cotidiana para la comunidad (Rodríguez, 2008).

### **Y los territorios se hicieron arte**

Para documentar cómo el arte territorio se convierte en potencia política de resistencia e invención sabrosa, gozosa y con sabor vamos a presentar cinco experiencias colombianas que desde el tejer, la música, el contar, la palabra propia y el activar insinúan la potencia estética de los ciudadanos inspirados en sus identidades y memorias territorio.

### **Tejer la memoria**

Las mujeres tejedoras de Mampuján habitan en el corregimiento de María La Baja, departamento de Bolívar, subregión de Montes de María, al norte de Colombia en ese territorio llamado Caribe. La historia de Mampuján es de dolor. En marzo de 2000, esta comunidad campesina afrocolombiana fue desplazada de forma violenta por las Autodefensas Unidas de Colombia: “245 familias fueron despojadas a la fuerza de todos sus bienes y tradiciones, convirtiendo su territorio en un pueblo fantasma” eso nos dice la fuente oficial del PNUD. Pero allí donde el miedo se acomodó el arte llegó y ganó la batalla a los dolores a base de puntadas de aguja, hilo y telas de colores. Un arte muy sencillo, femenino, insinuado: telas sobre telas que a través de la técnica quilt narran historias en colectivo, tejía memorias, propiciaba el cuidado entre todas.

El quilt fue durante gran parte de su historia una técnica tradicionalmente utilizada por mujeres para crear piezas textiles que proporcionan protección física y aislamiento al cuerpo. Es decir, cubre camas. Sin embargo, los elementos decorativos a menudo también estaban presentes, convirtiendo muchos de estos acolchados en verdaderas piezas de arte. La técnica quilt, -unión de capas de acolchado y tela-,

puede remontarse hasta 3400 a. C, pero lo que conocemos como *art quilts* tiene sus antecedentes en la década de 1960, cuando el feminismo y los nuevos movimientos artesanales, redescubrieron o abrieron espacio a lo que hoy se ha considerado una de las formas de arte más emocionantes y expresivas del siglo XXI.

Este arte quilt habitó a las mujeres del corregimiento de Mampuján, y ellas a través de este arte se narraron a sí mismas y su comunidad para salir del dolor de la guerra y habitar la dignidad de sus cuerpos y saberes.

De Mampuján los colombianos no sabíamos nada, ese lugar, que ni la categoría de municipio alcanza, es parte del olvido nacional. Supimos de Mampuján por la guerra. Supimos que era predominantemente afrocaribe y campesino. Supimos que estaba habitado por unas mil personas que, de la noche a la mañana en marzo de 2000 quedó desolado el día que un grupo de paramilitares se tomó el pueblo anunciando una masacre similar a la perpetrada semanas antes en El Salado, otro corregimiento de los Montes de María y en la que unas 60 personas fueron asesinadas acusadas de ser colaboradores de la guerrilla. La masacre en Mampuján no tuvo lugar. Una llamada de último momento a los jefes paramilitares que dirigían la operación, cambió el giro de la historia: respetaran sus vidas, pero tenían que abandonar el pueblo. Ese 10 de marzo de 2000, mil personas aproximadamente, habitantes oriundos de Mampuján abandonaron lo que hasta ese momento había sido su vida, su casa, su sustento, su identidad, su territorio. Mampuján entró a formar parte de la lista de poblaciones forzadas al desplazamiento y encontró un lugar en la cartografía y la memoria de la Colombia violenta.

Pero no pudieron desplazar al territorio porque su cultura va con uno, está en los cuerpos y saberes. Por eso, las mujeres tejieron y se organizaron en un colectivo de artesanas que hacen memoria histórica y resiliencia desde el arte quilt. Uno de los relatos del cómo empezó esta historia de las Tejedoras de Mampuján, nos cuenta que a Mampujancito, lugar donde vivieron desplazadas, llegó en 2006 Teresa Geiser, terapeuta y misionera estadounidense, quien introdujo a las mujeres de la comunidad en

el uso de la técnica quilt como parte de una metodología de arte-sanación para hacer catarsis y superar traumas generados en contextos de violencia. En su momento el ejercicio de pegar triángulos y figuras geométricas en tela resultó muy abstracto para Juana Ruíz, una de las participantes del taller guiado por Geisel y posterior fundadora, gestora y lideresa del colectivo de las Tejedoras de Mampuján, quien se conectó desde el primer momento con la técnica quilt, pues ya en su niñez dibujaba croquis y cuerpos humanos a través de los cuales expresaba sus sentimientos y vivencias. Juana preguntó a Geiser durante el taller “¿podemos pegar paisajes y personas para contar lo que nos pasó en esos dibujos?”. La pregunta de Juana y la confirmación de Geisel sobre las posibilidades de expresarse de manera libre a través de esa técnica, dio pie para que a partir de ese momento las mujeres de Mampuján empezaran a narrar sus historias personales y vivencias colectivas como comunidad a través de los tejidos de tela sobre tela.

Para Tatiana Maza, una de las tejedoras de Mampuján, el arte quilt ha sido el medio a través del cual han podido crear un relato propio de la historia de su pueblo: “Los tapices nosotras los tenemos como memorias. Cosas que nosotras hemos vivido o que en nuestra región se han vivido. Nosotras plasmamos el desplazamiento de Mampuján, un tapiz que también es el origen del desplazamiento, las masacres de los Montes de María. Creemos que dejando la guerra plasmada en un tapiz la paz puede florecer” (2019, recuperado de: <https://youtu.be/81ZwGT4RWDk>)

Las artistas de Mampuján se reúnen casi siempre en el patio del salón comunal de Mampujancito. Ahí conversan sobre lo que quisieran dejar plasmado en un nuevo tapiz y sin complejizar la trama hacen un croquis sobre el que van pegando las piezas en tela sobre tela: “Pintamos sobre papel, las que tienen talento para dibujar dibujan sobre el papel. Los cuerpos se pintan desnudos, y luego se visten con telas”.

El primer cuadro tapiz creado por las Tejedoras de Mampuján fue Mampuján 10 de marzo de 2000, día de llanto. Los retazos de este tapiz narran a través de escenas representadas en telas de colores, la tarde en la que los hombres del bloque

paramilitar Héroes de los Montes de María de las Autodefensas Unidas de Colombia, incursionaron en Mampuján, señalando a los habitantes del pueblo de ser auxiliadores del frente 37 de las Farc. Cada trazo fue cosido por una mujer diferente, el tapiz es la suma de varios relatos sobre una misma experiencia dolorosa compartida.

Después le siguen otras obras con las que se han dado a conocer en todo el territorio nacional: África raíces libres, Libertad, Origen del desplazamiento, Travesía, Subasta y Secuestro, que conforman una serie de tapices a través de los cuales narran la historia de la esclavitud de los antepasados africanos. El enfoque de sus historias es el desplazamiento que viene desde la esclavización de negros africanos traídos a tierras extrañas.

Esta serie elaborada entre 2008 y 2010, corresponde a los once tapices emblemáticos de las Tejedoras de Mapuján exhibidos en diferentes salas del país. En los 11 tapices “se puede observar cómo a través de sus hilos las mujeres cosen, y al hacerlo, visibilizan su memoria histórica y su presente marcado por una guerra”<sup>1</sup>.

Sus obras narran la historia de su territorio desde la resistencia como mujeres provenientes de una comunidad sobreviviente a la violencia. Es un testimonio tejido, que superpone las miradas diversas y sus relatos en una narrativa polifónica, muchas veces llena de silencios que ganan voz a través de las telas de colores. Sus tapices integran elementos de género, etnicidad, estéticas, política, religión y memoria. Es arte de la memoria en el que se construye una trama, un hilo histórico que exige de un ejercicio analítico y de sentido. Es arte creado de manera colectiva, a varias manos y agujas, que mezcla saberes artesanales heredados con técnicas modernas de arte quilt con una identidad y narrativa propia.

Los tapices son la performance de una realidad traducida y leída a través de una estética auténtica y personal que interviene narrativas desde el yo que experi-

---

<sup>1</sup> Los once tapices aquí mencionados fueron patrocinados por la Fundación Puntos de Encuentro y expuestos en la exposición Mampuján Entretejido (2016) de la Universidad Externado de Colombia. Recuperado en: <http://fundacionpuntosdeencuentro.org/los-tapices-de-Mampuján/>

menta conectado a otras que hacen parte de la misma historia vivida desde diferentes orillas.

En 2015, la Asociación para la Vida Digna y Solidaria -ASVIDAS- y su iniciativa Mujeres Tejiendo Sueños y Sabores de Paz (tejedoras de Mampuján), fueron galardonadas con el Premio Nacional de Paz en la categoría comunidad. Este premio abrió puertas que hicieron visible el arte de este colectivo de mujeres y su aporte a la construcción de memoria histórica de la violencia protagonizada por el paramilitarismo en la región de los Montes de María entre 1997 y 2004.

Las Tejedoras de Mampuján representan a miles de mujeres de los Montes de María que fueron víctimas del desplazamiento forzado y la violencia sexual por parte de actores armados en medio del conflicto armado. Son reconocidas como ejemplo de construcción de paz y resiliencia desde un ejercicio emblemático de construcción colectiva de memoria histórica a través del arte creado desde el territorio. Pero a su vez, las Tejedoras de Mampuján nos recuerdan que las prácticas del cotidiano pueden ser arte (también para la memoria), que recorre galerías y paredes de exposiciones públicas rompiendo catálogos del arte curado desde las lógicas occidentales.

### **Arte a pié Pelao**

La Libertad es una paradoja, ese nombre que todo lo insinúa, en el caribe afro y campesino colombiano solo lo habita el olvido, menos mal, también, lo convierten en música. La Libertad queda en San Onofre, Sucre, que hace parte de la geografía del olvido político de Colombia. Ese rincón es tierra de una riqueza natural cultural transmitida de manera oral de generación en generación, amenazada por los efectos de una guerra ajena, perpetrada por grupos interesados en el control del territorio donde lo único que ha hecho resistencia ha sido el arte de la música expresada en las cantadoras de bullerengue, en los bailadores y bailadoras, tamboreros y gaiteros,



que se resisten a desaparecer en medio de un contexto de fuerte aculturación y desarraigo impuesto.

En Libertad hubo un tiempo en el que las mujeres eran cantaoras, los abuelos eran tamboreros, bailarines. Era la normalidad de la vida en comunidad. La guerra que llegó por oleadas arrebató todo, menos los cantos guardados en lo más profundo de la memoria que se negó a desaparecer del todo, pero que sí se vio afectada.

Algunos rastros de la pérdida de esas memorias de arte asociada al territorio han sido evidentes en las nuevas generaciones. Los más jóvenes, los que nacieron y crecieron en tiempos del conflicto, no tenían un vínculo cercano con las tradiciones propias de Libertad. Los más viejos fueron desplazados o guardaron durante mucho tiempo silencio, afectándose así la transmisión de conocimiento de las tradiciones de una generación de cantadoras y tamboreros a esa otra que nació y creció durante la época de la violencia. Muchos de esos sabedores murieron y sus saberes se quedaron con ellos en el cementerio.

De ese lugar llamado Libertad es Luis Miguel Caraballo, un joven muy extraño, (eso dice sobre sí mismo), quien entendió desde niño, sin que nadie se lo contara explícitamente y como parte de un conjuro que le heredarán al nacer, que su tierra no solo era fértil para la agricultura sino también para la música, pues su pueblo es cuna de sabedores de la cultura afro-caribe. Este saber guardado en su ser más íntimo emergió en el momento en el que el ruido de la guerra empezaba a ganar cada vez más fuerza en el territorio.

A Luis se le prendió la curiosidad por entender las causas del conflicto que ocupaba la vida en Libertad y lo cruzó con la pregunta sobre la función que el arte y la cultura jugaban en esa urgencia de retejer el tejido social y la identidad local. Una de sus inspiraciones ha sido el músico tradicional de Libertad de casi cien años de edad, Miguel Sarmiento, quien había guardado en su casa y propio cuerpo casi inmóvil por los años, los secretos de los instrumentos más conectados al nombre de su pueblo: los tambores.

La chispa curiosa por el arte de sus ancestros y la defensa de los derechos de las gentes de Libertad, se prendió en Luis Miguel cuando descubrió la música rap y empezó a explorar la fusión de esas dos cuencas sonoras: el rap y el bullerengue, abriendo camino a un nuevo género musical arraigado en la memoria profunda del territorio, mezclado con los aires modernos de la música urbana: *bullenrap*.

El bullenrap es un género que suena sabroso, que no es ajeno a la esencia cultural de Libertad, un género musical que solo existe en Colombia y en específico en los territorios de origen afro y caribe, un arte musical que fusiona con sumo respeto dos géneros que invitan a hablar verdades en tonos y líneas de improvisación que salen de sentires propios y espontáneos que caminan cercanos desde el ayer: rap y bullerengue, bullerengue y rap.

Su discurso está lleno de expresiones que proponen e insisten en que hay que *volver*. Ese volver significa mirar hacia atrás, hacia adentro, encontrar, hurgar la raíz, meter las manos en la tierra, bailar descalzos, recorrer *a pata* los pueblos cercanos, vestirse para la fiesta colectiva, recuperar los cantos, las historias orales de Libertad y con ello la dignidad de su origen afro y caribe, expresada en la lucha contra una esclavitud que gana matices varios en estos tiempos en los que pareciera que la libertad ha sido conquistada, pero no:

“Hoy me le escapo a mi amo, hoy me le escapo mamá,  
cuando salga pál mercado yo me le tengo que fugar (bis)

Y aunque la vida me cueste, yo me le tengo que fugar

Y es que mamá ya yo estoy cansado

Mira mi cuerpo está todo azotado

Doscientos años han pasado, pero mamita nada ha cambiado.

Seguimos sembrando la tierra tratados como minorías

Seguimos mascando las sobras que el esclavo se comía

Somos americanos

Pero eso no nos quita lo africano (bis)

Y es que el negro es una cosa tan resistente

canta y baila las heridas de su pasado

si lo tumban se levanta siempre más fuerte

y a lo largo de su historia lo ha demostrado

y aun se escucha como el viento en el aire

los latigazos que marcaron su piel

un sufrimiento que no merece nadie

y aunque el presente sigue igual que el ayer”.

Luis ha escrito más de cien canciones que no están grabadas. Son letras que narran la memoria colectiva, las vivencias de todos esos territorios. El bullenrap es arte comunitario cantado, hecho junto a otros, inventado por ellos, los de Libertad:

“Yo tengo un corazón hecho de bambú

De agua, tierra y moñinga.

Lo forjaron las mujeres de mi tierra, como un palote en fogón de leña

bajo el calor de mi tierra costeña,

de bareheque, mi negra canta tu bullerengue

ritmo de negro tambó caliente

de bahareque, viva la gente de mi palenque

rueda de bullerengue sentao,

mi gente negra está por todos laos

bailan los viejos, bailan los pelaos  
porque a todo el territorio lo hemos contagiao  
y aunque vengamos de los pueblos más olvidaos,  
pueblo que resiste con el tumbao  
pasa la negra vendiendo su pescao  
porque en la casa no han comido nada sus pelaos  
llega del monte está cansao y bien sofocao  
hacha y machete a su negro le ha tocado  
no les importa todo lo que han luchao  
gracias a dios del cielo por todo lo que les ha dao.  
[...] mi negra canta su bullerengue  
ye bahareque viva la gente de mi palenque  
como la gente de sangre caliente”.

El *bullenrap* logró lo que no logró ningún plan gubernamental o institucional de recuperación de la cultura en estos territorios de los Montes de María en tiempos de construcción de paz: que los más jóvenes de la comunidad se reencontraran con los ritmos tradicionales, con los instrumentos propios, con sus voces fuertes y claras heredadas de sus ancestros, conectadas a la memoria de su territorio libre y digno y que recordaran que pueblo que resiste con el tumbao” vive en libertad.

### **Contar alegre**

Los ciudadanos tenemos dos opciones: nos quedamos relajados viendo y criticando las perversiones de la tele que vemos, o hacemos algo y cambiamos el asunto:

cambiamos de canal, apagamos el televisor, protestamos ante quien podamos o hacemos televisión.

Alirio González y los niños y niñas de Belén de los Andaquíes (Caquetá), al sur de Colombia, donde comienza la selva, decidieron producir sus propias imágenes y hoy son ejemplo mundial de narraciones audiovisuales de calidad. En Belén de los Andaquíes crearon la Escuela Audiovisual Infantil apropiándose del Youtube, como canal para difundir, alojar sus historias sin permiso de ningún dueño y en el que han puesto más 100 videos en su propio canal local urbano Telegordo.

Esta experiencia hace de lo audiovisual una expresión libre que sigue un manual de estilo simple inspirado en el territorio: sin historia no hay cámara; todo video debe producir alegría para alejar los miedos de la guerra; se cuenta desde la estética local, o sea de río; se narra siguiendo la estrategia del chisme (historia con moraleja); se respetan los gustos populares en música, colores y estilo.

Los niños que tengan historias van a esta escuela audiovisual, después de ir a la otra escuela donde aprenden lo que manda el estado, y cuentan sus relatos, los que manda el territorio. Sus padres pueden ver sus trabajos en la plaza del pueblo y se sienten orgullosos de sus hijos. Todos la pasan bien, se divierten y alejan los miedos. Su vitalidad narrativa no depende de la tecnología, ni de seguir las pautas de una televisión fría y culturosa, tienen ganas de contar y no le regalan el tiempo libre al odio. Trabajan grabando matrimonios, bautizos, primeras comuniones y produciendo videos por encargo de las ONGs de derechos humanos, medio ambiente y paz.

Esta es la experiencia colombiana de comunicación infantil más famosa en el mundo. Ha ganado premios en España, Ourmedia, del Ministerio de Cultura y la Comisión Nacional de Televisión. Su atractivo y seducción está en que cuentan historias cotidianas, desde una perspectiva infantil y con estéticas propias.

El aprendizaje: Si hacemos imágenes a nuestro estilo y con nuestra voz, seremos más mundiales. ¡Es mejor inventar que copiar!... Y ¡sin historia no hay cámara!

### **Palabras Mayores**

Los pueblos ancestrales que habitan el norte de Colombia, son los encargados de cuidar el agua del mundo y su territorio que va del mar Caribe hasta los 5600 metros de altura de la montaña marcadas en el mapa de Colombia con nombres de conquistadores y liberadores. Ahí donde ellos habitan, el agua existe. Y dicen que son los hermanos mayores y que nosotros los blaquiados machos occidentales somos los hermanos menores. Cansados de que los contaran como exóticos, decidieron tomar las cámaras y hacer fotografía y video para contar a nosotros los hermanos menores, sus saberes y modos de cuidar el agua. Así crearon el Centro de Comunicaciones Zhigoneshi, que en idioma Kagaba (Kogui) significa *ayudémonos*.

Los hermanos mayores buscan a través de la conformación del centro de comunicación Zhigoneshi mandar un mensaje al hermanito menor (todos los no indígenas) desde el pensamiento ancestral y la autonomía indígena para que ayudemos a cuidar la naturaleza y conservar la cultura de los pueblos indígenas. Este centro está integrado por tres de las etnias de la Sierra Nevada de Santa Marta (Arahuaco, Kogui, Wiwa). Trabaja con revistas, fotografía y video y cuenta con camarógrafos, fotógrafos, escritores y sonidistas. Todos indígenas de la Sierra.

Resultado de esto crearon, por ejemplo, “Palabras mayores” una serie documental de 10 capítulos de 7 minutos cada uno. “Palabras mayores”, cuenta la historia de un equipo de realizadores indígenas que recorren el “corazón del mundo” conformado por el territorio de la Sierra Nevada de Santa Marta. En este viaje las autoridades indígenas tradicionales o *mamos* hablan ante las cámaras en sus propias lenguas, explicando cómo conciben el manejo del territorio, qué amenazas soportan y qué deben hacer indígenas

y no indígenas para hacerle frente a la vulnerabilidad cultural y medioambiental de la Sierra.

Las imágenes son absolutamente contundentes y brillantes. Las palabras de los mamos vienen llenas de sabiduría, verdad y poesía sobre la planta sagrada de coca, la tierra, el agua, la nieve, la violencia, el calentamiento global. Nos enseñan una filosofía de vida y memoria. Una hermosa serie que se traduce en un llamado de atención dirigido explícitamente a nosotros los hermanos menores.

Y luego han venido muchas series donde se siguen auto representado y ejerciendo su soberanía cultural, donde continúan haciendo relatos de escuchas, ya que comunicar es ir escuchando. Imágenes y narraciones en versión propia y con estética indígena. ¡Ver para comprender a los hermanos mayores!

### **#No des papaya**

En el Caribe el arte es musical, ahí habitan sus cuerpos y espiritualidades. Y ante la desidia gubernamental y la soledad que produjo el virus del covid19, dos artistas, Walter Hernández de Systema Solar, Lido Pimienta y una radio comunitaria popular, Vokaribe Radio, se unieron y crearon diálogos musicales bajo el nombre de #NodesPapaya, una conversación sensible, fresca y musical para decirle a los ciudadanos que hay que cuidarse y que la música y el arte cuida. Fueron 18 artistas conversando, versando, cantando a capella, cuidando con la alegría y potencia de la música.

Arte desde el territorio ya que se cantaba, contaba y bailaba desde los ritmos diversos de la región para decir de mil formas te queremos Barranquilla, todo pasa por el cuerpo y te cuidamos con música.

La cantaora afrocaribe de músicas tradicionales Lina Babilonia lo resumió perfecto: “La música es mejor que un tabaco de marihuana”. Lina tiene más de cincuenta años y una voz que cantó ópera pero que sintió que por su cuerpo lo que la hacía ser voz era su territorio, y su tierra es bullerengue. Música que habita su territorio, eso es todo.

#No des papaya es un diálogo musical que propone una fórmula para andar estos tiempos especiales: +Acción + Arte - Pandemia.

### **Los saberes sabrosos de los saberes**

Estas experiencias nos documentan cómo los territorios encuentran en las artes un repertorio de memoria y expresión para resistir, subvertir e imaginar con alegría, sabor, ritmo, vitalidad y sabrosura; artes inscritas en los territorios tierra, identidad y cuerpo. Músicas y tejidos para ganarle el dolor a la guerra e imaginar presentes; audiovisuales para ganar la enunciación del propio relato; músicas que buscan cuidar, curar, sanar desde su potencia la angustia del virus y la desidia de los gobiernos. Arte que por su potencia inscrita el territorio habilita para vivir de otros modos.

El arTerritorio es, entonces, donde juegan muchas experiencias: Articulación. Comunidad. Diálogo. Encuentro. Conciencia. Saberes. Palabra. Tejido. Historias. Ficciones. Discursos. Ensayos. Fiestas. Rituales. Movimiento. Disrupción. Activismo. Política. Cuidar. Vinculo. Proteger. Conservar. Conectar. Expresar. Escuchar. Identidad. Culturas. Sentidos. Cotidianidades. Sentires. Respeto. Vida. Arraigo. Memoria. Territorio (Rincón, 2020).

El arTerritorio es la obra de la terquedad de líderes comunitarios que apuestan por las voces, estéticas y narrativas desde abajo y en territorio. Arte que profundiza lo cultural, lo político y modelos otros de sociedad. El arte desde el territorio es popular (contar historias y ser tenidas en cuenta, poner el cuerpo y bailar, y pensar en el reír para burlar al poder por momentos) (Rincón, 2015); actualiza el buen vivir (propuesta desde las culturas ancestrales) (Contreras, 2016); activa las miles formas del cuidado (propuesta desde el feminismo) (Segato, 2018); actualiza una sociedad de los derechos (propuesta de la modernidad).

A estas experiencias las describe Arturo Escobar (2016) como “desde abajo, por la izquierda y con la tierra”, y son actualizaciones del dialógico intercultural, a lo Pablo Freire (1971), que imaginaba en Pedagogía del oprimido que reconoce que todos tene-



mos cultura, saberes, experiencias y sentidos; que el diálogo entre iguales y basado en la escucha del otro nos permite, a todos, tener voz y conciencia crítica de nuestro lugar en el mundo.

Este tipo de comunicación propicia el tejer juntos poder y ganar poder en la vida cotidiana para el bien público, eso que Clemencia Rodríguez (2008) llama ciudadanías comunicativas. Con principios de solidaridad, justicia social y derechos humanos; en interrelación respetuosa y recíproca con la naturaleza. La lucha es por expandir las historias de la identidad (Adichie, 2010) y para ocupar la política, caminar la palabra, llegar a una enunciación colectiva más expandida y diversa.

Arte jugando desde y en la interculturalidad, que parta de los territorios, las identidades habitadas y las tecnologías apropiadas para, desde ahí, construir un modo diverso de estar en sociedad. ArTErritorio para ese encuentro sabroso con el otro, ese llegar a jugar desde y en los sentidos diversos de los modos diferentes de habitar el mundo, eso que la economía del cuidado feminista nos propone, eso de la ética del buen vivir que practican las comunidades ancestrales, esa soberanía comunicacional que nos enseñan los cuerpos, espíritus y relatos afro.

ArTErritorio contracultural desde lo popular para comprender que la vida sí puede ser de otros modos, e implica volver las miradas hacia lo pequeño, lo propio, lo vital para encontrar que las comunidades están gestionando su destino a través de prácticas que transforman y crean calidad de vida en y desde sus saberes.

### **Bibliografía:**

Adichie, Chimamanda (2010) “El Peligro de una sola Historia”, Arcadia, N° 56, 19 de mayo a 15 de junio: 24-25.

Centro de Comunicaciones Zhigoneshi. (2013). “Palabras mayores”, Santa Marta, Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=KD62Sjh01LA>

Contreras, Adalid (2016) La palabra que camina. Comunicación popular para el Vivir Bien/Buen Vivir, Quito, Ciespal.

Escobar, Arturo (2016) “Desde abajo, por la izquierda y con la Tierra”, Recuperado de: El País, Blog Contrapunto, 17deenerode2016.

Escuela Infantil Audiovisual Belén de los Andaquies. (2020). “Los niños que hacen las películas”. Bogotá, Semana Rural, Recuperado de [https://www.youtube.com/watch?v=yROZ\\_LG\\_nn4](https://www.youtube.com/watch?v=yROZ_LG_nn4)

Freire, Pablo (1971) La Educación como práctica de la libertad, México, Siglo XXI.

Mujeres Tejiendo Sueños y Sabores de Paz (tejedoras de Mampuján). (2017). Tejedoras de sueños | Juana Ruiz | TEDxBogotaMujeres, Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=LLe6S4FFwfl>

Rincón, Omar. (2005). Comunicar entre lo tecno y lo retro: activismo y estéticas en experimento. Signo y Pensamiento, XXIV (47), julio-diciembre

Rincón, Omar. (2010). “estos/medios/apropiados: cuentos indígenas de la paciencia, la identidad y la política”. Revista Folios, Universidad de Antioquia.

Rincón, Omar y Amado, Adriana. (2015). *Comunicación en mutación [remix de discursos]*. Bogotá, FesComunicación.

Rincón, Omar. (2020). Comunicación desde el territorio, por la democracia y con la gente. *Sentidos Locales*. Bogotá, Ministerio de Cultura, pp. 122-130.

Rodríguez, Clemencia (ed.). (2008). Lo que le vamos quitando a la guerra [medios ciudadanos en contextos de conflicto armado en Colombia]. Bogotá: C3-FES.

Rodríguez, Kelyn. (2018). Bullenrap, la música que los Montes de María necesita. El Espectador. Bogotá. Recuperado de: <https://www.elespectador.com/entretenimiento/musica/bullenrap-la-musica-que-los-montes-de-maria-necesita/>

Shaw, Robert (2014). Discovering the roots of the art quilt.

Shepard, Mathilda. (2019). Desplazamientos entretejidos: imaginarios transicionales y la diáspora de la memoria en los Tejidos de Mampuján.

Vokaribe radio. (2020). #No des papaya. Barranquilla. Recuperado de: <https://www.youtube.com/playlist?list=PLysqTlx0aatklrZhw5yyDug7JWdqEKJdF>

# Políticas de la representación. Correspondencias imaginadas con Evita actriz

Lía Gómez

*“He dejado demasiadas entrelíneas que debo llenar...”*

*Eva Perón. Mi Mensaje.*

## Introducción

El texto que leerán a continuación, trabaja con la correspondencia imaginada a Eva Perón, un diálogo que se enuncia como ficticio pero que se estructura en fechas y datos reales, que proponen un verosímil en la investigación de modo ensayístico.

En 1911 Walter Benjamin le escribe a un amigo “Te ruego que guardes mis cartas. Quizás algún día te las pida prestadas para reconstruir un diario personal”: La frase sin origen directo, la recupera otro libro, publicado un siglo después, en 2011, donde el mismo Benjamin es anunciado como el autor de la correspondencia con Gretel Karplus de Adorno entre 1930 y 1940. Lo epistolar del género implica una operación discursiva que navega entre la sensibilidad como estructura narrativa, y la razón como parte del proceso de sistematización, donde emerge la esposa de Adorno, se visibiliza una apuesta por la escritura en la cultura, y se devela otro modo de producción del saber en un género no clásico para la ciencia moderna como la correspondencia.

Entendemos que recuperar el género correspondencias, implica también revisar las texturas de ese intercambio que es parte de la historia política, artística y científica. De los cruces entre Judith Butler y Ernesto Laclau, entre Virginia Wolf y Victoria Ocampo. Las cartas entre Perón y Cooke, la Carta abierta a la Junta Militar, Carta a Vicky, Carta a mis amigos, de Rodolfo Walsh, las cartas de Firda Kahlo y Chavela Vargas, las de Ana María Caruso a su hija Albertina Carri, las cartas de Pablo Sirz

a Lita Stantic, las de madres y abuelas, las cartas que no fueron enviadas, que se quemaron, las que aún nos restan.

### **Correspondencias**

El intercambio epistolar imaginado propone una síntesis narrativa que involucra la apuesta a lo sensible como parte del lenguaje necesario para una mirada desde el campo artístico, que se basa en datos, en interpretaciones de otro modo en la construcción científica, que posiciona el lugar de las narrativas de la cultura como parte de la política.

Si se pudiera diagramar un tiempo circular, ¿Qué carta le escribiríamos a Evita las feministas?. Es conocido el vínculo de Eva con las cartas, una mediación que se estructura en la tecnología posible de su tiempo que empieza a edificar una historia política sin precedentes. Lo epistolar del género implica una operación discursiva que navega entre la sensibilidad como estructura narrativa, y la razón como parte del proceso de sistematización.

\*\*\*

1 de julio de 2021

Querida Eva,

Empiezo a escribir estas líneas en un futuro distópico para tu corto, comprometido y apasionado tránsito por nuestra argentina. Tu imagen se ha transformado en leyenda (me gusta más que la idea del mito porque adquiere el sentido de los pueblos en esas creencias), tu luz ilumina caminos ingobernables a veces por el cruce de la política; y tu sombra, a la inversa de la del Facundo, nos conduce hacia la esperanza nueva de cada derecho posible. Hace un tiempo que vengo hurgando en el Archivo Histórico de la Provincia de Buenos Aires, allí encontré esta fotografía. Unas mujeres

con polleras, blusas, carteras y peinados recogidos con manos agitando fotos tuyas y de Perón, repletan un colectivo. El afiche que replican con tu sonrisa indica: “Amparo de los humildes”. Las damas posan frente a quien quiere hacerlas visibles, incluso hoy en el devenir del tiempo, se presentan ante mí como esas muchachas peronistas, organizadas y dispuestas a trascender y encontrarse con el presente. Son tiempos de luchas, donde las mujeres han transformado su quehacer cotidiano en múltiples semillas de reivindicación. No tenemos registro de esos nombres, ni datos concretos en la foto, ¿serán censistas? ¿Aquellas primeras que salieron a la calle bajo tu conducción?. ¿de dónde vienen? ¿hacia donde van?. Ojalá la historia hubiera reconocido cada uno de sus aportes, que hoy se convierten en millones replicadas en trenes, micros, autos que colman las avenidas con la fuerza de la pelea por causas múltiples. No se si hubieras estado de acuerdo en todas, pero la certeza de que las acompañas es indiscutible.

¡Qué lejos quedó la Evita del aceite Olinda!

26 de julio

Acá el peronismo se piensa mucho, se fundan movimientos, se discuten perspectivas, la izquierda y la derecha se disputan el sentido del ser peronista. ¿Qué pasó en Ezeiza Evita querida? Una obra de teatro juega con la posibilidad de tus hijos e hijas como los y las desaparecidas, las abuelas, las madres, la generación diezmada que llega nuevamente a la casa rosada después de años de proscripción de la ideología. Claro, no es el 45, tampoco el 76, no se prohíben tu nombre y el de Perón, no se queman las lecturas del partido, no se rompen carteles e incluso se conservan estampitas y bustos ¿pero qué es sino el menemismo que otro tipo de proscripción?. Sin embargo, pese a todo, llegamos a tener nuestra primera presidenta mujer en la Argentina!. Se impuso la palabra “presidenta”. Por supuesto, Eva! estoy hablando de Cristina Fernández (el “de” Kirchner suena hoy paradójico). Ni pensé en Isabelita, que

por cierto, aún vive en el más oscuro de los misterios. Hace poco se hizo una película. ¿Qué memorias se cuentan sobre tu paso por el cine?

Como verás, las líneas las escribo, en el aniversario de la fundación del partido peronista femenino (1949) pero también en el de tu muerte (1952) que es a la vez tu paso a la inmortalidad.

Cuando se habla del inicio del peronismo se nombra el terremoto de San Juan, ese cataclismo de enero de 1944. Es cierto, Peron, era Secretario de Trabajo y Previsión Social, pero poco se habla de la labor solidaria de las actrices en la colecta para los/as afectados/as. Ese suceso tan recordado fue un quiebre emblemático en lo que años después definiste como protagónico de tu vida. En julio de ese mismo año ya estabas produciendo “Hacia un futuro mejor” encabezado por tu Compañía y en conmemoración de los 20 años de Radio Belgrano. No sé quienes recuerdan el programa, o si no hay recuerdo por desconocido, pero me convence el hecho de que es el primer programa político de una mujer en la radio argentina.

Bienvenida Eva Perón allí ya están los inicios.

3 de agosto

Un día como hoy se funda el ARA, la Asociación Radial Argentina de la que fuiste parte en su creación ese 3 de agosto de 1943. ¿Te imaginas ahí el futuro que vendría en ese vínculo con los sindicatos, trabajadores/as y la política? Pensar que fue el primer sindicato que reconocía a las trabajadoras de la radio, tus compañeras de todos los días, en esos maravillosos radioteatros que entretenían y formaban los imaginarios de quienes esperaban el horario para escuchar las históricas detrás del dial. En un acto de valentía, se sumaron allí a los técnicos (todos varones por cierto), a cableoperadores, microfonistas, etc. La radio ya no era solo el lugar de autores y actores (que eran representados por la Asociación Argentina de Actores - aún hoy lleva ese nombre ¿y las actrices? ¡como lucho Ada Falcón para no ser solo la amante de Canaro!).

Y llegó septiembre, primer programa al aire de “Mujeres de la historia”, que triste que sus archivos se hayan quemado con el incendio de Radio Belgrano. No me voy a poner acá a hablar de la importancia del archivo, pero cuánta falta nos hace.

¿Te acordás de las giras con la compañía de Eva Franco?, (otra Evita más que fue dirigida por Federico García Lorca y cuyo padre era amigo de Carlos Gardel). “Los ídolos de la radio” (1934 dirigida por Eduardo Morera), Olinda Bozán, Antonio Podestá, Mario Fortuna, Carmen Cárdenas y Ada Falcón, de la que alguna vez el mismo Alberto Migre ha dicho que era la voz más hermosa que jamás había escuchado. Comprendí con el film, que ser cancionista era para la época revolucionario, el desafío de toda jovencita que buscaba su lugar en el espectáculo.

Que bien te veías de Madame Sans Gene, la hermana de Napoleón, ni más ni menos, en la obra teatral del 35. Dijo Eva Franco algunos años después: “En esa obra, Eva tuvo un papel más o menos importante, hizo de una de las hermanas de Napoleón y usó ese traje que después le sentó tan bien. Un traje de persona importante, de persona que tenía poder, un mando, una influencia muy grande sobre el pueblo” (Radiolandia 2000. 04-04-80 en Castañeiras, 2002, 38)

Si habrás paseado por los pasillos de Radiolandia! ¿Es cierto que en 1937 trabajaste con Discépolo en la obra de Pirandello? Quizás de ahí tu amor por la cultura popular de los arrabales. ¿Y el radio teatro sobre Elisa Lynch?. ¿Sabremos hoy las feministas latinoamericanas quién es Elisa? y ¿la emperatriz Carlota de México, a quien también interpretaste en la radio en “Llora una emperatriz” (1944)?. El día de su estreno anunciado, la catástrofe del terremoto de San Juan privó la salida al aire, pero en la organización del Luna Park con figuras del espectáculo para la colecta solidaria empezó la obra más importante de tus días.

“Vivo y sueño casi infantilmente cada uno de mis personajes radiales. Lloro de veras, con sus extraños y alucinantes destinos, y me resulta a veces ingrato compenetrarme hasta el punto tal de sus fatalidades...¿Agregare algo de mí?. Sí, debo agregarlo. Soy sentimental, soy romántica, y me agita poderosamente cualquier conmoción. Vivo



mis obras, porque vivo mi vida con la intensidad de una bella obra” (Eva Duarte, Revista Antena 9/11/44 recuperado por Castañeiras Noemí 2002, 169)

Seis años, nada más, seis años, dos mil ciento noventa (2190) días pasaron hasta que fundaste tu compañía de teatro. ¡Qué épocas aquellas de fotos y reportajes! Las revistas Sintonía, Antena, Damas y Damitas, Radiolandia y hasta la revista Guión el 24 de enero de 1940, te catapultaron al cine como nuevo medio de las grandes mayorías. ¡Hasta la última zarina de Rusia tuvo tu voz en la ficción!.

9 de septiembre

Muchacha Peronista,

Estoy leyendo un libro nuevo: “Oración. carta a Vicky y otras elegías políticas”, me lo recomendaron por esto de estar escribiendo cartas. Lo escribe María Moreno a propósito de un proyecto que no fue, pero se convirtió en ese publicado en 2018. Allí un párrafo indica:

“Al utilizar la expresión “muchachos” Walsh desea no establecer diferencias genéricas en un momento en que la igualdad se obtiene fatalmente, ante la tortura o la muerte, aunque no haya sido efectiva en el seno de las organizaciones armadas. Pero hay algo más en la elección del sustantivo: Walsh habría deseado hijos varones, pero consentía que las mujeres podrían ser iguales en tareas de varones” (37).

Le está hablando a su hija, a la Vicky montonera, combativa, a esa Vicky que mucho tiene de Eva, aunque no es tan lineal la idea de una Evita montonera.

Deberíamos recuperar querida Eva el sustantivo de “muchacha”. Me gusta eso de hurgar en el origen de las palabras, a veces nos dan pistas sobre las naturalizaciones del poder en el lenguaje mismo. ¿Sabías que “mujer” viene del latino “mulier”, de mollier que quiere decir blandengue o aguada? Tiene su origen en la lengua popular indoeuropea, y se asocia a lo maleable, incluso algunos estudios indican que es parte de la mirada sobre las mujeres que son fáciles de pecar asociado al cristianismo, ¡Eva

de Adan!. Qué lejos te queda esa Eva del origen y tu nombre querida, ¿habrá influenciado eso en los devenires del peronismo y la iglesia? La solidaridad como caridad nunca fue parte de tu itinerario, ¡que maravilloso invento el de la justicia social!

Creo que las muchachas peronistas como indica la canción de la marcha del partido que fundaste en el 49 explora un poco eso. La reivindicación del trabajo en la política como parte de la solidez del vínculo con los y las otras (ya se, no usarías el “las” en esos años convulsionados que terminan con las bombas en plaza de mayo, pero en las acciones ellas están más allá de la declamación discursiva). No te voy a hablar del partido, ni de las unidades básicas que se abrieron, ni del trabajo censista en todo el país, ni de las asambleas multitudinarias, ni siquiera, aunque quisiera preguntarte, por el lugar de tu hermana en esa estructura. Qué te voy a decir de las enfermeras, ni de lo vanguardista que fue sacar a las mujeres de sus casas para que pocos años después tengamos por primera vez 23 diputadas nacionales, 6 senadoras y unas cuantas legisladoras en el Estado. ¿Sabías que hoy tenemos ley de paridad de género en las listas de candidatos/as? Sí, la ley 26.412 otra victoria compañera de esa historia que tomaste como bandera, y en ella la lucha de muchas , para llegar por primera vez al voto femenino. ¿Quién recuerda a María Bernaviti (de Roldán) del sindicato de Swift, cuyo rol fue parte del 17 de octubre? ¿Quién recuerda a Vicky Walsh en el feminismo?

#### **Posdatas:**

La revolución de las hijas (Peker, 2018) sólo es posible gracias a ese recorrido de las muchachas de años antes, desde las sufragistas europeas, hasta las anarquistas argentinas, las mujeres sindicalistas. Evita. “La pasión de Eva fortalece el sentido de referencias radicalizada que da el estilo a su figura pública. La pasión es en ella la forma afectiva de la excepción; y la excepción es la cualidad del sujeto apasionado” (Sarlo, 2003,28)

La excepcionalidad de Eva es que es escrita por propios y ajenos, es interpretada, valorada e idolatrada por el mundo cultural en su conjunto, y leerla en palabras de quienes no se confirman peronistas nos aporta aún más sobre esas entrelíneas que ha dejado abierta eternamente nuestra querida Evita para la posteridad. Podríamos seguir escribiendo, reescribiendo, descubriendo, encontrando enlaces de la representación y la política como elementos centrales para comprender el hoy desde la apuesta estética. . Que interesante sería, con la historia como escenario, un encuentro imaginario entre Perlonguer, Copi y Evita. .

*“Evita busca un vestido en el interior de un baúl/ EVITA: “Mierda! ¿dónde está mi vestido presidencial?/ MADRE: ¿Qué vestido presidencial querida, todos tus vestidos son presidenciales? / EVITA: Sabés bien cuál digo el de mi retrato oficial, el más sencillo con las camelias”* (Eva Perón. Copi. 1969).

#### **Bibliografía:**

Adorno Gretel, Benjamin Walter. Trad. Dimópulos Mariana (2011) Correspondencias 1930-1940. Eterna Cadencia

Barry Carolina (2009) Evita Capitana. Ed. UNTREF

Castañeira, Noemí (2002) El ajedrez de la gloria. Evita Duarte actriz. Ed. Catálogos

Copi. (1969) (2000) Eva Perón. Adriana Hidalgo

Sarlo, Beatriz, (2003) La pasión y la excepción. Eva Borges y el asesinato de Aramburu. Siglo XXI

Sebrelli, Juan José (1964) Eva Perón, ¿aventurera o militante? Ediciones siglo veinte.

# Cuerpos confinados: un relato afectivo de la experiencia docente en pandemia

Catalina Donoso Pinto

La aparición del virus del COVID 19 en Chile me sorprendió en el inicio del año académico 2020. Por el calendario organizado para ese semestre no alcanzamos a tener ni una sola clase presencial y nos vimos encerradxs en nuestras respectivas pantallas intentando hacer de ese espacio gélido el mejor remedo de una sala de clases. Asustada, estresada, shockeada, tratando de conciliar la vida familiar, doméstica y laboral dentro de los límites del hogar ahora transformado en salón multiuso, me pregunté cómo iba a poder enfrentar mis deberes docentes sin que se transformara en una carga imposible de sobrellevar para mí y para mis estudiantes. Uno de los cursos que dicto en primer semestre busca enfocarse en distintas ideas del pensamiento contemporáneo que nos ayuden a repensar y discutir las definiciones y alcances de la creación cinematográfica. No es un curso de teoría cinematográfica, sino un curso de teoría que interroga lo cinematográfico. Eso permite que las conversaciones sean muy actuales y se puedan vincular siempre o casi siempre con las experiencias de lxs alumnxs. En ese momento pensé que lo más actual que estábamos transitando era esta pandemia y las aceleradas transformaciones que había impuesto sobre nuestras vidas. Sobre todo pensé y sentí que en ese preciso momento no era yo capaz de leer ni discutir nada que no tuviera que ver con eso, me costaba encontrar sentido a sumergirme en textos y autores que estuvieran desligados de lo estábamos atravesando.

Así fue como me desprendí de la rigidez del programa pero intenté organizar el curso de manera que algunos de los temas que vemos en él se siguieran cubriendo, ahora a partir de la coyuntura. Las reacciones desde distintas posiciones de la teoría no se habían hecho esperar y no fue difícil recolectar un sinnúmero de textos que

fui guardando en una carpeta digital cuyo contenido crecía cada día. En algún punto hice una selección de lecturas que fueron asignadas como obligatorias y la carpeta completa la subí a la plataforma del curso para que pudieran explorarla con entera libertad si es que el tiempo pandémico fracturado les daba ocasión.

Me alegro de haber tomado esta decisión y haber sabido, en ese momento, flexibilizar la estructura curricular para enfrentar el curso desde lo que tenía sentido en el presente. Fue una riquísima experiencia, en que la participación de lxs estudiantes -cajitas negras mediante- fue permanente y fructífera. Una vez por semana tuvimos la oportunidad de conversar sobre un par de textos que nos ayudaban a procesar lo que estábamos viviendo, desde propuestas interesantes (y no dominadas por la paranoia y la desinformación). Uno de los alumnos me escribió una vez que la asignatura ya había finalizado para agradecerme eso mismo: que el curso le había ayudado a sostenerse emocionalmente durante esos primeros meses de emergencia sanitaria, a pensar y entender mejor lo que nos estaba pasando.

Mientras me lxs imaginaba, igual que yo, sumerigidxs en olas de domesticidad intentando encontrar un reducto donde atender de la mejor manera a la clase, iniciamos un recorrido que despegó en la biopolítica y luego viajó por las ideas de futuro, el feminismo, para aterrizar en las materialidades y el cuerpo. Les cuento un poco aquí algunas de las cuestiones que cubrimos y cómo esas conversaciones dieron pie a un habla común en la que nos situamos acompañándonos.

### **Realismo: presentes y futuros**

Uno de los primeros debates que surgieron en ese momento rondaban los imaginarios apocalípticos y el colapso del mundo tal como lo conocíamos. Esta discusión no era nueva pero el escenario pandémico le agregaba visos inminentes a una imagen del futuro cercano. En torno a este asunto trabajamos con el concepto Realismo Capitalista, que Mark Fischer acuña para exponer de qué manera el sistema

capitalista ha reducido las posibilidades de concebir lo real. El capitalismo como el marco ideológico en el cual vivimos que constriñe la imagen del mundo y su futuro. El Covid-19 ponía en entre dicho ese real y ese futuro ante la posible caída del sistema, porque era también el mundo el que caía con él. “Es más fácil imaginar el fin del mundo que el fin del capitalismo”, reza la famosa frase de Fredric Jameson, y daba la impresión de que asistíamos a su encarnación en nuestras vidas.

En *¿Hay un mundo por venir? Ensayos sobre los miedos y los fines* Deborah Danowski y Osvaldo Viveiros plantean: “Nuestro presente es el Antropoceno; este es nuestro tiempo. Pero este tiempo presente se va revelando como un presente sin porvenir, un presente pasivo, portador de un karma geofísico cuya anulación está enteramente fuera de nuestro alcance, lo cual hace más urgente la tarea de mitigarlo” (29). Esta encrucijada nos permitió revisar la denominación Capitaloceno, en lugar de Antropoceno, para identificar la catástrofe en relación a un sistema económico y político específico y no a la humanidad entera, como si se tratara de un germen humano imposible de contrarrestar. ¿Había un futuro? ¿Teníamos algo que ver con él?, eran algunas de las preguntas que nos hacíamos en medio de un contexto ante el que parecíamos vulnerables y disminuidxs.

Por eso me interesó incorporar ciertas ideas de Franco Berardi en su libro *Futurabilidad* “Lo que pueda emerger en el futuro está inscripto en el presente, eso es cierto. Pero esas huellas que podemos detectar en el presente no son prescripciones: la interpretación de aquello que está inscripto en el presente no es obvia y la evolución de dichas tendencias no está marcada por un sentido determinista” (251).

Berardi plantea, en favor de la interpretación que el futuro no está *prescripto sino inscripto*, es decir, podemos reconocer una multiplicidad de caminos que no anulan nuestra agencia, por nublada que esta se vea. En uno de sus escritos pandémicos Franco “Bifo” Berardi escribió: “El terror es una condición en la cual lo imaginario domina completamente la imaginación. Lo imaginario es la energía fósil de la mente colectiva, las imágenes que en ella la experiencia ha depositado, la limitación de lo

imaginable. La imaginación es una energía renovable y desprejuiciada. No utopía, sino recombinación de los posibles” (“Crónica de la psicodéflación #1”)

Uno de los debates más mediáticos de ese 2020 fue el que se generó entre los filósofos Slavoj Žižek y Byung-Chul Han, en que el primero anunciaba la caída del capitalismo y el segundo su radicalización, a propósito de las transformaciones que a nivel social y económico se estaban dando producto de la crisis sanitaria global. La visión de Berardi nos permite renunciar a esa posibilidad de “leer” el futuro como si ya estuviera escrito y por el contrario hacernos cargo de nuestra capacidad de imaginarlo más allá de esas fronteras e incluso de forjarlo. En esa misma línea recogimos uno de los textos desarrollados por Rita Segato en que plantea las versiones de futuro que se venían proyectando en el escenario pandémico: la utopía, la distopía, la sobrevivencia del más fuerte, el imaginario bélico del enemigo común (y su deriva fascista), la lectura ecológica, el futuro feminista colaborativo y comunitario. Y sobre esto comentaba:

“Seamos honestos: todas estas apuestas pueden ser perfectamente convincentes, dependiendo de cuál sea el proyecto histórico al que se adhiere y cuáles son los intereses que nos representan. Todas son igualmente interesantes e inteligentes, pero todas son omnipotentes, en el sentido de que pretenden, de antemano, vencer en la ruleta del tiempo. Todas adolecen de la neurosis de control del Occidente en su empeño por encuadrar la historia en un rumbo previsible”. La mirada feminista decolonial nos ofrecía un futuro por construir.

### **La casa, el cuerpo**

Desde lecturas feministas que se enfocan en una ética de los cuidados y los afectos que la enfermedad y la precariedad que la acompaña ponían en relevancia, nos fuimos moviendo desde reflexiones más abarcadoras que leían el mundo y lo porvenir, hacia la experiencia presente, hacia lo más cercano. Ese micromundo en el

que el confinamiento nos lanzó 24/7 y que por ende nos hizo reparar en él con una nueva luz: el hogar, la casa, con toda la complejidad que tiene este espacio sancionado como refugio pero donde también se habita a veces en el miedo y la incertidumbre, no pocas en la violencia. También nos sumergimos en el regreso al cuerpo y a la vivencia de la enfermedad como radicalidad corpórea: un cuerpo que aparece cuando falla, y que en esta enfermedad en particular venía a veces acompañada de la anulación de dos de nuestros cinco sentidos.

Dice Alejandra Kohan en una entrevista realizada para el sitio El grito del sur: “Habitar la fragilidad es más emancipador que suponerse empoderado. Justamente la emancipación tiene que ver con cuestionar los lugares de poder: no es tomar el poder que antes tenía el otro, sino discutir las relaciones de poder y cómo se pone en acto”. La posibilidad de enfermarse nos situaba en un lugar precario, en el que nuestros cuerpos aparecían de una nueva manera. El no poder tocar y abrazar a muchxs de nuestrxs cercanxs profundizaba aún más esa precariedad. Pero era también una forma de recuperar nuestra consciencia de esa corporalidad siempre en diálogo con lo que le rodea.

Por el proyecto de investigación en el que estaba trabajando en ese momento (y al que sigo ligada también hoy) había estado leyendo a una artista y académica mexicana cuya obra gira en torno al teatro de objetos documentales. Shaday Larios tiene una interesante producción teatral y teórica que nos invita a repensar nuestra relación con los objetos y sus memorias, dándoles protagonismo y validez, muy en la línea de los nuevos materialismos y su invitación a romper la jerarquía sujeto/objeto. “Las prohibiciones del uso del espacio público en tiempos de pandemia, provocan a su vez una rebeldía singular hacia la mirada prohibitiva que constriñe la movilidad en el espacio privado, y éste se redescubre por vía de pequeños atentados que buscan liberar al cuerpo detenido entre paredes y cosas, acercándose entonces a otro tipo de conexiones con el entorno doméstico. Ya que el atentado no sólo es hacia el plano de las colocaciones y las funciones, sino también hacia nuestro ‘inconsciente



material' y nuestro 'inconsciente habitacional", describe Shaday en "Casa y Teatro de Objetos: intimidad del espacio doméstico en tiempos de guardar distancia". Nuestras casas aparecían nuevas también, como los cuerpos, lo ultraconocido develaba una manera de ser inédita.

También las necesidades de este tiempo tumultuoso transformaba la fisonomía de los hogares. Una estudiante me escribió un mensaje personal para explicarme que, pese a que estaba muy interesada en el curso podía participar poco porque su casa estaba siempre llena de gente (su familia también confinada) y que además habían tenido que buscar otras maneras de generar ingresos ya que lo que hacían antes para vivir implicaba presencialidad. Me contó que estaban vendiendo y distribuyendo lanas, y que ahora sus espacios domésticos estaban llenos de lanas por todas partes y eso también le dificultaba trabajar. Me imaginé la escena: esos ovillos desmadejándose por la casa, coloreando y entorpeciendo los tránsitos, reafirmando una extraña manifestación de lo conocido.

Pero la omnipresencia de lo íntimo dialogaba continuamente con el afuera de un mundo que sólo aparentemente estaba recluido. Muchas personas debían salir a laborar ya sea porque sus actividades eran esenciales o porque sus trabajos informales no les permitían quedarse en casa: era correr ese riesgo o no comer. La latencia del virus nos puso también en alerta acerca de las derivas que cada objeto con el que nos relacionamos ha tomado antes de encontrarnos. Lo que la mercancía quiere esconder de sí misma se hacía visible ante la amenaza del contagio. Sobre esto escribió Judith Butler en "Rastros humanos en las superficies del mundo":

"La producción, distribución y consumo de bienes lleva consigo el riesgo de comunicar el virus. Un paquete llega a nuestra puerta, y el rastro del otro que lo dejó allí es invisible. Al levantarlo y llevarlo adentro, uno tiene contacto con ese rastro, y con muchos otros que no conocemos. La trabajadora que lo dejó allí también está llevando consigo el rastro de quienes hicieron y empaclaron los objetos, los que manipulan los alimentos. La trabajadora misma constituye un lugar especialmente den-

so de transferencia, al tomar el riesgo que han decidido evitar aquellos a quienes les lleva el alimento. Aunque la interrelación de todas estas personas no es visible, esta invisibilidad no niega su realidad. El objeto es un producto social, esto es, una forma constituida por un conjunto de relaciones sociales”.

En una línea similar, en un texto hermoso centrado en el sentido del tacto, Cristina Rivera Garza, advirtió: “La rematerialización de nuestros mundos en tiempos de la desaceleración obliga a preguntas que son políticas en su mera raíz: ¿quién ha tocado esto que toco yo? Que es otra manera de preguntar: de dónde viene, quién lo produce, en qué condiciones de explotación o sanidad se fragua esto que viene hacia mis manos, con qué cantidad de virus”. Esta conciencia de las condiciones de producción de cada objeto con el que nos relacionamos evidencia la historia de explotación detrás de la elaboración en serie, pero me parece valioso destacar que la mirada de ambas autoras enfatiza también las vidas humanas detrás del abuso, de una manera más compleja e integral que el análisis que se elabora sólo desde la noción de mercancía. Sin despojarse por supuesto de sus alcances, abre también una posibilidad de encuentro con *esx otrx* que no conocemos más que por sus huellas invisibles en lo que tocamos.

Tuve que pensar en una evaluación para cerrar el curso teniendo en cuenta las dificultades que estábamos atravesando *todxs* para cumplir con nuestras obligaciones. Quería que también esta obligación tuviera sentido para *ellxs* y fuera coherente con la manera cómo habíamos estado trabajando durante el semestre. Decidí darles dos opciones. Como eran estudiantes de cine, la primera de ellas era realizar un video en grupos pequeños en el que desarrollaran algunas de las discusiones que habíamos tenido en el curso. La segunda era escoger a *unx compañerx* y escribirse mutuamente una carta contándose cómo había sido este tiempo para *ellxs*. El único requisito era que incluyeran en sus conversaciones algunos de los textos y autores que habíamos leído y comentado. Ambas actividades funcionaron muy bien, les estudiantes se motivaron y me sentí muy agradecida de poder ver que las reflexiones

de la clase se habían impregnado en ellxs de manera profunda. Pero debo decir que el ejercicio de las cartas me conmovió especialmente. Poder escucharles en estos textos personales que se dirigían unx a otrx, comprobando cómo la teoría podía incorporarse a las vidas de una manera orgánica y necesaria, me emocionó. Y de alguna manera también me permitió entender que estábamos aisladxs pero no estábamos del todo solxs. Que algo en lo que creo profundamente se encarnaba en esta experiencia: que las micropolíticas son una enorme potencia de transformación, aunque parezca que hablan bajito. O tal vez justamente por eso.

### **Bibliografía y obras citadas**

Berardi, Franco. (2019) *Futurabilidad*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.

----“Crónica de la psicodéflación #1” (2020) Caja Negra Editora. Recuperado de: <https://cajanegraeditora.com.ar/cronica-de-la-psicodeflacion/>

Butler, Judith. (2020) “Rastros humanos en las superficies del mundo”. Lobo suelto! Recuperada de: <http://lobosuelto.com/rastros-humanos-en-las-superficies-del-mundo-judith-butler/>

Danowski, Deborah; Viveiros, Osvaldo. (2019) ¿Hay un mundo por venir? Ensayo sobre los miedos y los fines. Buenos Aires: Caja Negra Editora.

-----“Habitar la fragilidad es más emancipador que suponerse empoderado”. Entrevista a Alejandra Kohan, por Dalia Cybel. (2020) *El grito del sur*. Recuperado de: <https://elgritodelsur.com.ar/2020/04/habitar-la-fragilidad-es-mas-emancipador-que-suponerse-empoderado.html>

Larios, Shaday. “Casa y Teatro de Objetos: intimidad del espacio doméstico en tiempos de guardar distancia”. *Titeresante*. Recuperado de: <http://www.titeresante.es/2020/04/casa-y-teatro-de-objetos-intimidad-del-espacio-domestico-en-tiempos-de-guardar-distancia-por-shaday-larios/>

Rivera Garza, Cristina. (2020)“Del verbo tocar: las manos de la pandemia y las preguntas inescapables”. *Revista de la Universidad de México*. Recuperado de: <https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/6428d816-f2cf-420d-977e-c9c-0f8fc7427/del-verbo-tocar-las-manos-de-la-pandemia-y-las-preguntas-inescapables>

Segato, Rita.(2020) “Coronavirus: Todos somos mortales. Del significante vacío a la naturaleza abierta de la historia”. *La tinta*. Recuperado de: <https://latinta.com.ar/2020/04/coronavirus-mortales-significante-vacio-naturaleza/>



CAPÍTULO III

**ARTE Y TECNOLOGÍAS. ÉTICA Y ESTÉTICA  
DE CREAR Y COMUNICAR**

## **Arte, comunicación y medios: continuidades y particularidades de propuestas artísticas en *Red***

Natalia, Aguerre, Bianca, Racioppe

### **Palabras iniciales**

Las tensiones que la dinámica cultural genera entre los campos de lo popular, lo masivo, lo digital, las instituciones del arte, y las prácticas experimentales y/o alternativas conlleva a la pregunta sobre cómo dialogan y se manifiestan estos procesos reparando “en los residuos de la historia, lo hegemónico/dominante y lo nuevo, lo emergente” (Williams, 2000, en De Rueda, 2014).

En este marco, los estudios en comunicación permiten observar los elementos articuladores de la sociabilidad, los cuales generan tramas de relaciones y sentidos mediante los lenguajes y las tecnologías, en definitiva, de las producciones culturales que, en el caso de las prácticas estéticas, interpelan al poder y a los modos de producción y recepción de dichas exhibiciones.

Pensar las maneras que utilizan las manifestaciones estéticas para comunicar significaciones implica la indagación de sus formaciones discursivas y las conformaciones del sensorium que representan, como también los medios de exhibición y circulación de las obras. En esta línea, nos interesa detenernos en la pregunta sobre cómo se constituye la especificidad de esos medios que las integran y que inevitablemente potencian o propician su condición. Es decir, la distinción de sus características tecnológicas, del sistema de representación, de consumo o de la estructura de experiencia. Analizar cada aspecto llevaría a la simplificación de una totalidad compleja en un solo registro, dado que los medios están constituidos por y dentro de contextos cambiantes que sólo pueden componerse a partir de las configuraciones que se dan en las relaciones establecidas y que se irán transformando mediante la coyuntura espacio/temporal. Enfocar la atención sobre las redes de vinculación posibilita dimensionar la interconectividad, entendida no como la simple agregación de las partes, sino como acciones de un proceso donde las formaciones imaginarias se despliegan en el marco de un soporte que incide y/o afecta la interconectividad.

El arte ha sido siempre un campo de discusión crítica sobre los medios masivos y la comunicación, problematizando las disputas de sentidos y legitimación política de las representaciones sociales, además de ser un ámbito que interpela los cambios tecnológicos -en estos tiempos particulares, de los medios digitales-, para la configuración de los imaginarios simbólicos y políticos. La interconectividad asociada a las redes digitales, nos lleva a considerar este tema como algo reciente y, en cierto sentido, innovador; sin embargo, existe un antecedente histórico de una red constituida por artistas y participantes interesados que generó un tipo de arte colaborativo, en virtud de los vínculos creados mediante una práctica de comunicación alternativa, multilingüe, interactiva, con reglas no dogmáticas e hipertextual; características altamente relevantes en la actualidad por las posibilidades que ofrece Internet.



Surgido en la cultura de masas, el Arte Correo precede a la cultura de la conectividad (Van Dijck, 2016), no solo por haber popularizado los términos *Red*, *Networking*, o *Mail/ mailing* con anticipación a la llegada de la *Web -Red-*, sino que además adquirió una escala global que borró los límites entre lo local y lo internacional, privilegiado la interactividad y la participación comunitaria como acciones sociales fundamentales en la producción, circulación y negociación de imaginarios que producen conocimientos y son base de la cultura de los pueblos. Dimensionar la vigencia histórica de esta práctica, nos permitirá componer un circuito de continuidades y particularidades en torno a un tipo de interconectividad en Red.

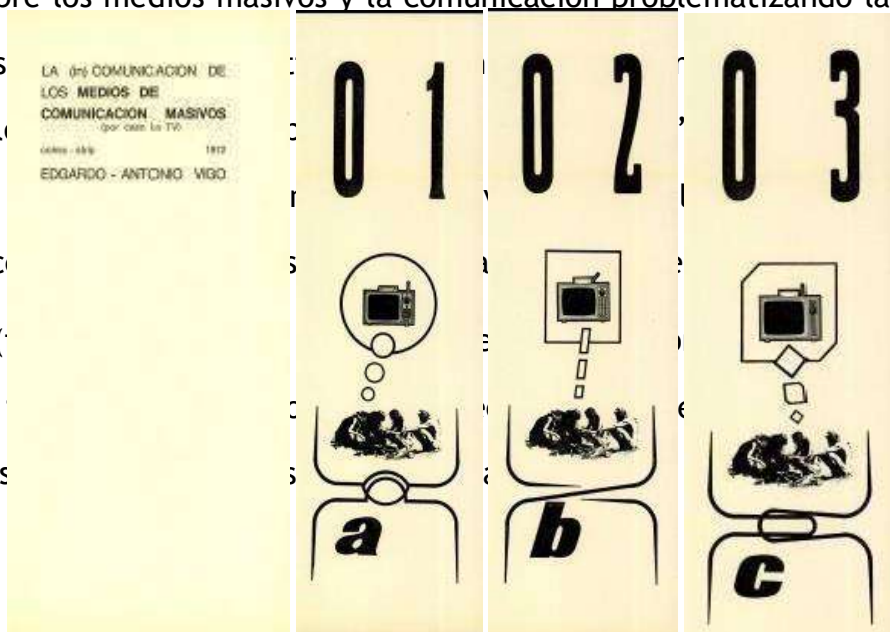
Entonces, en un primer momento, el capítulo indaga en las características conectivas y vinculantes del Arte Correo haciendo eje en las experiencias del artista platense Edgardo Antonio Vigo. En un segundo momento, se articula el *networking* analógico con prácticas digitales que también se sustentan en la producción colaborativa, en la idea de obra en proceso y en la derivación como actividad creativa.

### El arte, la comunicación y los medios

Desde sus múltiples creaciones, Edgardo Antonio Vigo tomó parte en la discusión crítica sobre los medios masivos y la comunicación problematizando las disputas de sentidos

En relación a la comunicación de masas (in)comunicación, Vigo cuestiona el acceso a los medios masivos.

En “La (in)comunicación de los medios de comunicación masivos” (Figura 1), Vigo provoca una discusión sobre la (in)comunicación. En el caso la (in)comunicación de los medios de comunicación masivos, lo que



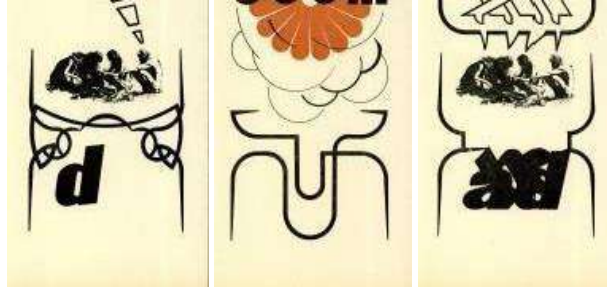


Figura 1: La (in)comunicación de los medios de comunicación masivos (por caso la T.V.): Hexágono 71be

Siguiendo esta línea, “¿Quién no es nadie?” (Figura 2, 1972a) presenta un texto que se inicia con una proposición: “Ante la comunicación eléctrica (Walter Benjamin & Marshall McLuhan) anteponeamos la COMUNICACIÓN BOCA A BOCA”. Esta declaración pone en diálogo a intelectuales de la teoría crítica (Benjamin) y de la mirada sistémica (McLuhan) para una práctica alterna a boca”. En este aspecto, Vigo comprende favorecerá el diálogo transmitido por contacto directo como “la incomodidad de los s/p). Vigo revaloriza lo cotidiano entre las personas considerando que median y negocian las formas simbólicas con el ser práctico de los individuos en su ambiente y negociación y fase esencial

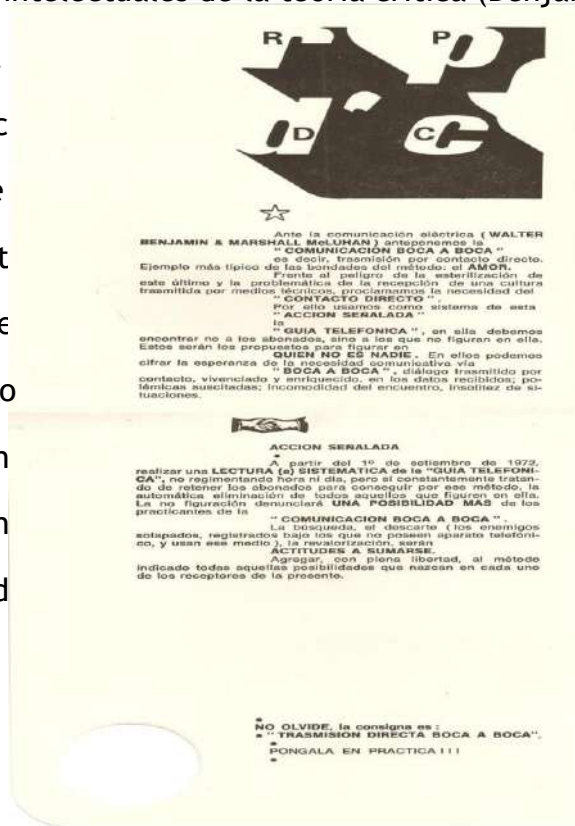


Figura 2: ¿Quién no es nadie? Tarjeta, 1972. CAEV.

Estas piezas particulares junto a su extensa trayectoria artística dan cuenta de cómo se pueden cuestionar los hábitos y representaciones dominantes que consti-

tuyen un imaginario social, en un lugar y en un momento determinado, a partir de expresiones estéticas.

Así lo afirma en el manifiesto “Por qué un arte de investigación” (1973), el cual da inicio con una cita de Armand Mattelart que enuncia: “Los conocimientos de las elites pasarían a integrar la cultura de masas que dejaría así de ser una vulgarización de los conocimientos de los sabios” (Mattelart, [1973] 1998, p. 40).

La referencia a Mattelart resume su postulado que se orienta en el sentido de la comunicación, el arte y la política mediante la redefinición del papel del artista, el cual debe asumir el compromiso con la realidad circundante y, particularmente, con los que no tienen voz. Y en este sentido, el/la artista -ligado/a a la noción de intelectual orgánico/a de Gramsci-, siendo nexo entre la estructura y la superestructura debe ponerse al servicio de la transformación social.

Debido a ello, podemos observar que Vigo retoma como en “¿Quién no es nadie?” (1972a), la necesidad de debatir el accionar de los medios y de la cultura, entendida como los principios organizadores de la experiencia, a través de la cual las personas ordenan y estructuran sus acciones dependiendo del espacio que ocupan en las redes sociales. Es decir, interpretar e intervenir en las prácticas sociales, específicamente las del arte, para señalar los procesos de la reproducción y/o transformación social. Así lo enuncia al comenzar el escrito:

Cuando la psicosis general tiende a una línea verticalizante, cuando el artista certifica que debe cambiar su relación con la sociedad, cuando la sociedad empieza a tomar conciencia de mensajes existentes pero negados a ella, es harto difícil pretender justificar la coexistencia de un ARTE DE INVESTIGACION. Éste mantendrá en vigencia algunos aspectos negados por las teorías amasadas para justificar el URTICANTE GENERALIZADO ARTE POPULAR. Sin embargo, creemos que ese ARTE POPULAR debe ser analizado con mayor envergadura y análisis profundo porque se corre el riesgo de realizar un populismo que finalmente no soluciona ningún tipo de problemas y lleva al sacrificio gratuito,

negando lo que en definitiva siempre negó habitualmente el arte, la COMUNICACIÓN COMUNITARIA (Vigo, 1973, s/p -mayúsculas del autor-).

La conciencia crítica, la producción de conocimiento y la comunicación se constituyen en dimensiones inseparables para reflexionar, crear y exponer desde el arte los entramados de la cultura. Para ello, Vigo propone un método que consiste en el planteamiento de “códigos de lenguajes comunicantes”, “temáticas” y la “utilización y apertura de todos los canales de comunicación” (Vigo, 1973, s/p).

En relación a los “códigos de lenguajes comunicantes” plantea que se debe realizar un establecimiento de normas mínimas y accesibles a la comprensión de los participantes/espectadores compuesto de “formas cotidianas, señales, símbolos folclóricos, etc., sumados todos en una superficie o en un objeto, como también clarificar la idea con un lenguaje llano, cargado de cotidianeidad y de fácil comunicación” (Vigo, 1973, s/p). Estos nuevos códigos de lenguajes tendrán que incorporar temáticas que den cuenta de la coyuntura social y política del artista, las cuales deberán ser

desmenuzadas desde todos los puntos de vista para dar al público (por la información apriorística poseída) las posibilidades de que se enfrente ante ellas (...). La consecuencia será una mayor agilización de la inteligencia y una clara necesidad de recibir nuevas respuestas ante nuevos interrogantes recibidos (Vigo, 1973 s/p).

Esto requerirá de la utilización y apertura de todos los dispositivos de comunicación,

responda ésta a la forma masiva o a la intercomunicación, sin preocuparse por los ratings porque la apropiación de ciertas obras requiere un tiempo que otros no precisan para ser comprendidas. Sumar debería ser la consigna cultural del momento, para interpretar el más claro deseo de democracia y de constante avance (Vigo, 1973, s/p).

En su carácter de intelectual crítico, Vigo expone que los circuitos comunicativos propuestos por el sistema no representan ni satisfacen al realizador/a o trabajador/a creativo/a debiendo éstos encauzar sus producciones en nuevos espacios de comunicación. Así, la resolución de alternativas permitirá conmover la conciencia y/o conducta de los/as espectadores/as para que participen activamente en la producción artística. En esta línea, consideramos que para Vigo las expresiones estéticas son en sí mismas un acto de comunicación, dado que el proceso creativo debe requerir de una actitud inconformista y cuestionadora del orden hegemónico para crear acciones creativas a una demanda social, en un espacio o acción que permita el encuentro con el otro, con la otra.

Este manifiesto alcanzó su grado más alto de materialización mediante la práctica del arte correo o “comunicación a distancia” -en palabras de Vigo-, el cual lo convirtió en el impulsor de esta actividad en la Argentina y en uno de los máximos referentes de Latinoamérica.

### **Arte Correo: la Red de Redes**

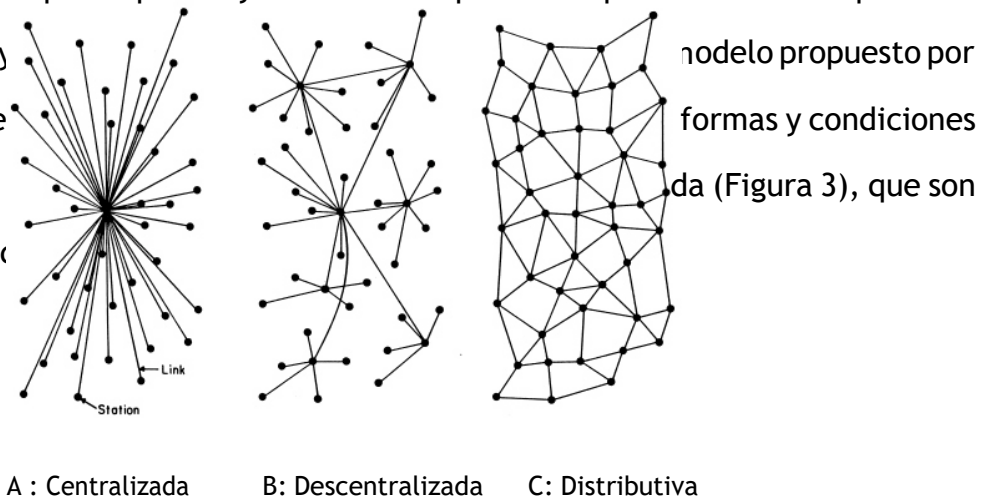
La práctica de Arte Correo surgió a mediados de los años '50 como una forma alternativa de comunicación global, en el marco de la expansión de la cultura mediática donde la creciente presencia de los medios masivos en la vida cotidiana propició -mediante la producción y organización de sentidos-, la conformación de imaginarios simbólicos y políticos. Desde esta perspectiva, la intención inicial de los/as artecorreístas fue romper con la perspectiva unidireccional emisor-receptor dada por los medios masivos de comunicación, pero también en las relaciones verticalistas entre los/as artistas y el público establecidas por los museos o galerías durante las experiencias artísticas.

Debido a ello, el correo fue un medio de uso político, en tanto manipulación de un sistema dado para ampliar las redes de comunicación donde cada miembro del circuito multiplicaba el número de participantes y la cantidad de objetos que se recibían y

enviaban a una lista siempre en aumento de direcciones, lo que lo llevóa alcanzar escala global.

Esta práctica mediada por el correo postal propició un tipo de interconectividad ligada a la red de intercambios donde el medio contenía en 10 x 15 cm la creatividad expresiva de los/as participantes y donde el tiempo de la espera del envío adquirió sus particularidades

Paul Baran, prese  
de conectividad:  
útiles para enten



**Figura 3 - Tipos de redes según Baran (1964, citado por Galloway, 2010, p. 289)**

La Red distribuida es la más adecuada para comprender la interconectividad del Arte Correo, dado que: cualquiera podía entrar en el circuito y comunicarse con otro/a, de forma que la Red se caracterizaba por los puntos de contacto y no por la centralidad o núcleo, vale decir por las innumerables redes que se interconectaban y que configuraban un lugar transitorio y un mensaje sin un autor/a y un/a destinatario/a único/a. Al mismo tiempo, cuando algún punto de la Red se interrumpía por el abandono del/de la participante, interdicción de la obra o cualquier otro motivo, la Red continuaba su flujo abierto a múltiples direcciones.

Este circuito abierto y horizontal alteró la contemplación del/de la receptor/a frente a la obra, convirtiendo la interconexión en una interacción de producción y expresión colectiva que difuminó los límites entre el arte "culto" y "popular". Esto predispuso un arte colaborativo que "se vincula tanto con la idea de colectivo artístico como a las acciones comunitarias culturales" (De Rueda, 2014, s/p), las cuales

durante las décadas del '70 y '80 estuvieron marcadas por los gobiernos totalitarios y la restauración democrática latinoamericana. En el contexto dictatorial, los/as arte-correístas adoptaron una actitud de resistencia y denuncia tendiente a expresar las condiciones opresivas impuestas por estos regímenes. Esto provocó que sufrieran la censura, represalias y encarcelamiento, lo que generó una mayor conectividad de la Red para hacer circular convocatorias que pedían por la libertad de expresión y la libertad de lo de los sistemas de la memoria, exhibió textos sobre los sucesos del recuerdo.



Figura 4: C

17)

Postal diseñada por Dámazo Ogaz, hacia 1978

Fig 2. Dámazo Ogaz. Arte Postal, 1978, en Aparicio Guirao (2017)

Figura 5: Dámazo Ogaz. Arte Postal, 1978, en Aparicio Guirao (2017)

Una Red de interconectividad contra-hegemónica donde la dimensión comunicacional se volvió una clave que facilitó la difusión y el conocimiento de las condiciones históricas y sensibilidades de cada quien y los modos de recuperar relatos orales, escritos, imaginarios pictóricos, performáticos, televisivos y cinematográficos, entre otros, para hacer visible aquello que los medios masivos, el sistema del arte y el mercado expulsaban; es decir, para la transformación del mapa de lo perceptible y de lo pensable.

### De la red postal a la red de hubs

Armand Mattelart en su libro *La comunicación mundo*, que fue publicado por primera vez en 1992<sup>2</sup>, analiza que las redes de comunicación se trazan desde las lógicas de poder. Ejemplifica con las redes de telégrafo cuyos cables fueron tendidos para vincular las metrópolis con las colonias; con las redes de ferrocarriles que también se trazaron para unir la centralidad urbana con el campo y con las redes de correo unidas a través de las postas que configuraban esos nodos de intercambio: los lugares a los cuales se iban a enviar y retirar las cartas; en términos de Galloway (2010), las redes centralizadas. Éstas proponen ciertos modos de intercambio y de lógicas que están configuradas por las relaciones de poder que demarcan un núcleo diferenciándolo de las periferias. En el centro los tendidos convergen y se anudan. El gran edificio de correo de la ciudad de Buenos Aires -hoy convertido en el Centro Cultural Kirchner- fue la materialización arquitectónica de esa centralidad.

Poco más de tres décadas después de que se inaugurara ese palacio de estilo academicista francés, que tenía como rol centralizar las operaciones postales y telegráficas, las condiciones mundiales de producción y circulación de la comunicación empezaron a cambiar. El proyecto de lo que hoy conocemos como Internet se desarrolló con una lógica distribuida en la que, aparentemente, no había centros y en la que cada uno de sus nodos podía conectarse con otro sin pasar por un gran edificio de clasificación y distribución. Esos monumentos arquitectónicos se convertirían en símbolos de otras épocas, en lugares repletos de fantasmas, como los define Héctor de Mauleón (2015) cuando remite a la descripción del gran edificio de correos de la Ciudad de México.

Sin embargo, ese sueño de la red entre pares, sin nodos centrales, parece formar parte también de los fantasmas del pasado. Basta con mirar cómo se distribuye el tendido de los cables que proveen Internet para comprender que las lógicas de poder y las divisiones centros-periferias siguen operando en las redes de comunicaciones. (Figura 6)

---

2 El libro *La comunicación mundo* se editó en francés en 1992 y recién en 1996 en castellano.





**Figura 6:** Mapa de distribución de cables que proveen Internet. Fuente: <https://www.submarinecablemap.com/> (Recuperado el 5/5/20)

Pero, más allá de esta estructura desde la que se establecen las lógicas dominantes de circulación de nuestros mensajes, el arte continúa en la actualidad disputando con los sentidos establecidos y generando redes alternativas que, paradójicamente, se sirven de las redes trazadas desde lo hegemónico. El Arte Correo utiliza y resignifica la burocracia del sistema postal para construir redes entre pares y compartir un arte con sentido de lo popular. Por su parte, el arte que se construye en Internet muchas veces utiliza plataformas como Facebook, Instagram -los grandes palacios digitales de nuestra época-, para proponer experiencias de construcción colaborativa en las que el lugar de la autoría primal se desdibuja.

La mirada del arte, de la comunicación y de los medios presente en las producciones y postulados de Vigo encuentra su correlato en estas experiencias más recientes que hacen distintos usos de Internet para producir colectivamente y en forma distribuida. Esa búsqueda de disputa y resignificación de las redes del poder que se evidenciaba en la propuesta del Arte Correo también emerge en estas experiencias que ya no circulan de forma exclusiva en la materialidad del papel; pero que comparten su lógica de obra en proceso. Nuevas redes para luchas no tan nuevas.

### Arte [de correo] digital

Desde el principio del desarrollo de Internet los/as artistas se apropiaron de las distintas plataformas que brindaba la web para producir arte. De hecho, el nacimiento del término *net.art* se suele atribuir a un correo que recibió el artista Vuk

Ćosić en el que lo único legible era la frase *net.art* (Pagola, 2008). De este modo, el origen del arte en Internet está vinculado al correo.

Desde mediados de los años ´90, cuando empezó la experimentación en Internet, hasta la actualidad esa Red de redes se ha ido modificando por los desarrollos que se han hecho y los usos que se le han dado. Las principales transformaciones que podemos identificar son: la extensión del acceso ya que actualmente el 60% de la población mundial se conecta a Internet, eso representa cerca de 5 billones de personas (Hootsuite y We are Social, 2020); la concentración de usuarios/as que tienen ciertas plataformas como YouTube, Instagram, Facebook y Twitter que en los últimos 5 años aumentaron en un 54%. Según el Informe de Hootsuite y We are Social de 2020 el 97% de las personas conectadas a Internet usa alguna red social digital. Otra transformación importante ha sido la adquisición de saberes compartidos que permiten plantear que las interfaces son intuitivas. Claramente en el uso de esas aplicaciones no entra en juego la intuición, sino el aprendizaje de ciertas competencias; pero luego de 30 años de usos de Internet hay ciertas lógicas y modos que se han legitimado y se vuelven homogéneos, ciertos automatismos que se replican en las distintas plataformas y que aseguran la rápida comprensión de los menús. Esto es lo que da la sensación de que es un proceso intuitivo. En los inicios de Internet se requerían ciertas competencias más específicas para poder hacer arte, por ejemplo algún conocimiento de código y de programación. Con el desarrollo de plataformas que comparten lógicas y que incorporan los mismos automatismos, las competencias para producir y compartir en Internet se vuelven más extendidas.

Todas estas transformaciones contribuyen a que se realicen una mayor cantidad de prácticas artísticas *online* y que esas propuestas contemplen la participación de los/as seguidores/as. De este modo, plataformas como Facebook e Instagram son apropiadas como espacios de encuentro y compartición de materiales, más allá de que éstos no hayan sido los usos preestablecidos al momento de su desarrollo. Al

igual que los/as integrantes del movimiento de Arte Correo, los/as artistas en la digitalidad subvierten los usos dominantes de esos nodos de intercambio.

Para ilustrar esta idea vamos a presentar dos casos -de los múltiples que existen-, en los que Instagram y Facebook se usan para generar contactos entre artistas y procesos colaborativos. Ambos ejemplos se dan en el contexto de pandemia provocada por el Covid-19 en el que las prácticas artísticas *in situ* están vedadas para evitar la propagación del virus. Los casos seleccionados tienen en común que no son impulsados por una institución artística tradicional, uno de ellos surge en el contexto de aislamiento social, el otro, si bien es anterior, se redefine en cuarentena.

El *Covid Art Museum* (CAM) surge como proyecto de un grupo de artistas de Barcelona<sup>3</sup> que deciden dar un espacio a todas las producciones que habían empezado a circular producto de la pandemia. De este modo Instagram se convierte en un museo virtual que se nutre de la producción colaborativa de artistas -con trayectoria o no- de distintas partes del mundo. El perfil del CAM en Instagram se creó en marzo de 2020 y para mediados de mayo de ese mismo año ya tenía 100 mil seguidores, más de 40

en las que ha  
hashtag #cov  
cotidianas en  
collages, pero  
exponen en e  
da *Commemo*  
India, Shreya



ciones  
vés del  
ciones  
ibujos,  
que se  
titula-  
il de la

Figura 7: “Commemorative stamps of 2020” de Shreya Parasrampuriah para Covid Art Museum.

3 El equipo de trabajo está integrado por Irene Llorca, José Guerrero Balonga, Dilay Yaman y Emma Calvo.

Para participar del museo se puede enviar la producción a través de un formulario de Google armado por los/as impulsores/as del proyecto. Se solicita completar varios datos como el nombre, la cuenta de Instagram, el país, la edad, una breve biografía, el título y una descripción de la obra. También preguntan si la obra fue creada durante la cuarentena, la emoción que sintieron durante el proceso los/as autores/as y consultan si se otorgan derechos para distribuirla en las redes sociales digitales y en publicaciones que tengan que ver con el proyecto. Las producciones que son enviadas por medio de este formulario atraviesan un proceso de curaduría que realizan los/as administradores/as de la cuenta, quienes publican la obra con los datos de autoría y una breve descripción, tal como si se organizara en las paredes de un museo, de un centro cultural o de otro espacio de exhibición de lo *offline*. Pero, claramente, los modos de recorrerlo son otros: un desplazamiento para visualizar las obras que no es con todo el cuerpo, sino sólo con la mano que mueve el mouse o la pantalla táctil; la posibilidad de acceder a links que llevan a los perfiles en redes de los/as autores/as y a otras producciones relacionadas; y la posibilidad de descargar, guardar y reutilizar esas obras.

Este museo *online* edificado en el muro de una red social digital se construye no sólo como sala de exposición, sino también como reservorio de las representaciones de un momento preciso de la historia mundial, una suerte de memoria digital de una época. Pero también es plataforma de contacto entre diferentes artistas de distintas partes del mundo que producen unidos/as por un tema: la pandemia del coronavirus.

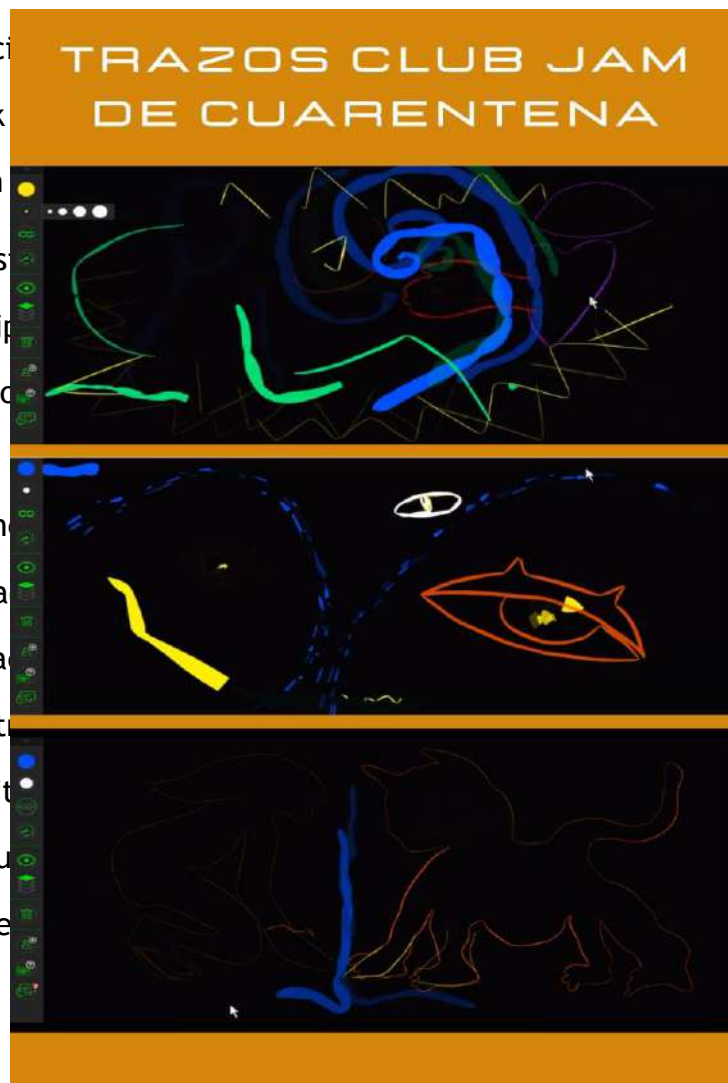
El otro caso es un proyecto argentino que ya lleva varios años de funcionamiento: *Trazos Club*. Sus desarrolladores, Marcela Rapallo -artista visual- y Andrés Colubri -científico computacional-, definen el proyecto de esta manera:

Es una plataforma web para dibujo colectivo (...) que busca, a través del trabajo colaborativo y el dibujo de trazos digitales animados en un tiempo simultáneo, propiciar experiencias artísticas y educativas novedosas, atractivas por su carácter lúdico (...) es un proyecto de software libre. La plataforma responde a la necesidad de generar una solución tecnológica mediante sistemas de colaboración en tiempo real, a través de los nuevos estándares para la web 2.0 (Rapallo y Colubri, 2019, s/p).

La propuesta fue seleccionada para participar del programa “Universidad, Diseño y Desarrollo Productivo” del Ministerio de Educación de la Nación como proyecto de la Universidad Nacional de las Artes (UNA). Su lanzamiento oficial fue en 2016, pero está emparentado con iniciativas que ya se desarrollaban previamente como por ejemplo *Dibujo en escena* que estuvo activo entre 2007 y 2014 como un registro

de obras, investigación creado en Facebook también en articulación

A partir de esos distintos países, principalmente de las Jam de dibujo personas ingresan a Facebook y, de manera patrón prefijado, cada del pincel, velocidad dibujos de los/as otros tánea, lo que permite y el proceso de dibujo se comparte en red



grupo abierto, comunidad también en articulación  
rantes de dis-  
an los eventos  
tempo real, las  
e comparte en  
hay modelo o  
lores, tamaño  
considera. Los  
manera simul-  
uran una hora  
otra obra que

Figura 8: Capturas del video de la Jam del 29 de abril de 2020.<sup>4</sup>

Ambos casos permiten ver el uso alternativo de redes sociales digitales hegemónicas como Instagram y Facebook, ambas pertenecientes a la compañía Facebook Inc., cuyo presidente y mayor accionista es Mark Zuckerberg. Es decir que ambas plataformas forman parte de esos nodos concentrados a los que referíamos antes, sin embargo los/as artistas pueden encontrar grietas por las que colar otros usos. Ambos ejemplos dan cuenta también de la producción y circulación colectiva de prácticas y proyectos artísticos. En el caso de *Trazos Club* la obra se realiza de manera colaborativa y sincrónica; pero a distancia. La plataforma de dibujo es el lugar de encuentro, el taller y el lienzo de trabajo donde los/as usuarios/as-artistas se reúnen a producir; mientras que Facebook es el enlace, el lugar que permite la visibilización del evento y de la *obra terminada*.<sup>5</sup>

En el caso del *Covid Art Museum*, Instagram se convierte en un espacio de exhibición que reúne obras de distintos/as artistas que convergen en torno al tema del Covid-19. En este caso no hay producción colaborativa, pero sí un modo de compartir que usa a las plataformas de Internet desde prácticas alternativas.

### **Algunas (pocas) conclusiones**

El artículo retoma, en primer lugar, la práctica del arte correo -iniciada en los años ´50 y, por lo tanto, previa a la masificación de Internet- y sus características que nos llevan a plantearla como un arte de Red *avant la lettre* en el que las creaciones de cada artecorreísta produjeron convergencias entre lenguajes y prácticas que anticiparon la transmediación de narrativas. Además, estas obras han generado una disrupción en el campo del arte y la comunicación mediante la producción y circula-

4 El video se puede ver en este link: <https://www.youtube.com/watch?v=gCqNllpt6c&feature=youtu.be&fbclid=IwAR3Du4isgQ0cfo9VN-Ujx4c8bLVFCBMWJdBMsCtBiP2bd2O8PnEqp7mON0w>

5 Usamos cursiva porque desde la perspectiva de las obras colaborativas nunca hay una producción que resulte final. Siempre se puede retomar y modificar, siempre es una obra en proceso.

ción de sentidos anclados en temporalidades signadas por los procesos cronológicos y subjetivos.

Luego, retomamos prácticas artísticas contemporáneas que usan efectivamente Internet para su producción, circulación y/o consumo. Los dos ejemplos abordados se dan en el contexto de pandemia por la circulación del virus Covid-19 que provocó que muchas naciones-Estado declararan la emergencia sanitaria y el aislamiento social, preventivo y obligatorio. Esta situación de distanciamiento motorizó experiencias similares a las del Arte Correo, ya que generó redes de producción e intercambio más allá del espacio local situado.

Utilizando los “medios de su tiempo” (Machado, 2004, p. 85) los/as artistas lograron vincularse, compartir, producir colaborativamente y distribuir de manera abierta sus obras. Además, tanto en el Arte Correo como en los casos del *Covid Art Museum* y de *Trazos Club* la definición de artista se amplía a cualquier persona que quiera participar de esa red de creación e intercambio, por lo tanto la mirada idealizada del artista y de su proceso se difumina, permitiendo pensar en aquello que anunciaban las vanguardias respecto a que todos/as podemos ser artistas.

Otro aspecto en común entre estas experiencias es que el arte como apuesta política es lo que constituye la Red. Si bien todo arte es político, en los casos analizados hay una intervención que se construye a partir de una motivación evidentemente política. *Trazos Club* se realiza en una plataforma de software libre y, por lo tanto, se basa en la idea de compartir los códigos, los procesos, los modos de hacer para que otras personas puedan usarlos y derivarlos. Por su parte, las obras que se suben al *Covid Art Museum* también están a disposición de quien quiera descargarlas y usarlas con la condición de hacer referencia a la autoría primal. Además, esta experiencia curatorial en el espacio de Instagram surge motivada por un hecho global que, sin embargo, afecta de manera desigual a los distintos territorios y produce diferentes experiencias. En este espacio se comparten obras hechas *al calor del momento*, con

miradas diversas sobre las decisiones de los gobiernos, la situación social y la llamada nueva normalidad<sup>6</sup> a la que se enfrentan nuestras prácticas de sociabilidad.

Por su parte, el Arte Correo se constituyó como una instancia superadora de la cultura de masas, ya que expresó “valores, modos de vincularse entre los individuos, divisiones del tiempo, organización del espacio público y el privado, modos de legitimación, etc.” (Mata, 1999, p. 81). Por ello, el correo postal adquirió un carácter contra-hegemónico, en tanto que los/as artecorreístas se apropiaron del aspecto instrumental -otorgado por el Estado-, para convertirlo en un medio de comunicación que interpeló la participación individual y social originando una red de comunicación alternativa que hizo visible aquello que los medios masivos, el sistema del arte y el mercado expulsaban. Por eso mismo, el Arte Correo permitió manifestar temáticas que involucraban las posturas frente al lenguaje hermético del arte como también de los contextos sociales y políticos sesgados por la coyuntura espacio/temporal de cada integrante.

Este artículo se propuso, justamente, tender redes de sentido entre experiencias artísticas que surgieron con más de 70 años de diferencia; pero que comparten unos modos de hacer, de construir lazos y de producir hechos artísticos que permiten que las personas se vinculen más allá de las localías a las que están ancladas. Experiencias que construyen redes globales que, aunque se montan sobre las estructuras dominantes -el servicio postal, las plataformas de redes sociales digitales-, proponen un trazado de escrituras y lecturas divergentes.

## **Bibliografía**

Aparicio Girao, M. (2017) “Las prácticas artísticas durante la dictadura cívico-militar uruguaya (1973-1985) y la prácticas artísticas durante la dictadura cívico-militar argentina (1976-1983). Una perspectiva comparada”. Disponible en:

<sup>6</sup> En el contexto de pandemia por el coronavirus se llama “nueva normalidad” a los modos de vida que han sido transformados por la propagación del virus, por ejemplo el uso de tapaboca, la necesidad de guardar distancia con las otras personas, no poder compartir el mate, no poder abrazar o saludar con besos, entre otras prácticas que eran habituales y ya no pueden serlo, o que no eran parte de nuestras rutinas y ahora sí lo son.



<https://iberoamericasocial.com/las-practicas-artisticas-la-dictadura-civico-militar-uruguay-1973-1985-las-practicas-artisticas-la-dictadura-civico-militar-argentina-1976-1983-una-perspectiva-comparada/>

De Mauleon, H. (2015) *La ciudad que nos inventa. Crónicas de seis siglos*. Nexos, sociedad, ciencia y literatura. Ciudad de México.

De Rueda, M. (2014) “Precedentes del arte colaborativo (en red). A 30 años de la Asociación Latinoamericana y del Caribe de Artecóreo”. Calameo. Disponible en: <https://es.calameo.com/books/000658104eb9787232800>

Galloway, A. (2010) “The exploit. A theory of networks”. *Electronic Mediations* nº 21. University Minnesota Press. USA. Minneapolis.

Hootsuite y We are social (2020) “Digital 2020. Global Digital Overview”. Disponible en: <https://wearesocial.com/digital-2020>

Machado, A. (2004) “Arte y medios: aproximaciones y distinciones” en *La Puerta FBA*; no. 1. La Plata. Disponible en: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/20001>

Mata, C. (1999) “De la cultura masiva a la cultura mediática” en *Revista Diálogos de la Comunicación*, N° 56, FELAFACS, Lima.

Mattelart, A. [1973] (1998) *Agresión desde el espacio. Cultura y napalm en la era de los satélites*. Siglo XXI Editores. CABA. [decimosegunda edición]

Mattelart, A. [1992] (2003) *La comunicación mundo. Historia de las ideas y las estrategias*. Siglo XXI Editores. CABA [segunda edición en castellano]

Pagola, L. (2008) “Netart latino database. El mapa invertido del net.art latinoamericano” en *Net.art latino database*. Meiac. España.

Rapallo, M. y Colubri, A. (2019) *Web de Trazos Club*. Disponible en: <http://trazos.club/info#introducci%C3%B3n>

Van Dijck, J. (2016) *La cultura de la conectividad*. Siglo XXI Editores. CABA.

Vigo, E. A. (1972a) “¿Quién no es nadie?”. Archivo Centro de Arte Experimental Vigo.

Vigo, E. A. (1972b) “La (in)comunicación de los medios de comunicación masivos (por caso la T.V.)”. Archivo Centro de Arte Experimental Vigo.

Vigo, E. A. (1973) “Por qué un arte de investigación”. Archivo Centro de Arte Experimental Vigo.

## La creatividad en aislamiento. Ficción audiovisual y nuevas estéticas

Leonardo Murolo

La producción de ficción teatral y audiovisual se vio paralizada a escala mundial por la irrupción de la pandemia del covid-19. El caso argentino no fue la excepción, la actividad debió suspenderse de manera abrupta cuando se decretó el aislamiento social preventivo y obligatorio por parte del Poder Ejecutivo Nacional en marzo de 2020. Al no estar contemplada dentro de las actividades esenciales permitidas, las apuestas de producción audiovisual que aparecieron en ese tiempo se asentaron en el debido aislamiento social y el recurso de las tecnologías digitales, dimensiones que repercuten en sus propuestas narrativas y estéticas.

Además de la contingencia de la pandemia, el sector venía padeciendo una crisis que se puede advertir en la baja del volumen de producción televisiva. En un momento donde los canales líderes potenciaron la reproducción de telenovelas extranjeras enlatadas, que van en detrimento de la producción local mucho más costosa, se deja también el lugar para probar el éxito de formatos cortos para la web que en muchos casos representan menos costos de producción y menor tiempo de rodaje. Por su parte, la televisión pública repuso en pantalla diversos formatos nacionales, una solución parcial para satisfacer las demandas de actores y actrices en un país que cuenta con legislación que protege los derechos de intérprete. Asimismo, Telefé también reprodujo sus ficciones históricas más emblemáticas con motivo de la celebración de sus treinta años al aire. Finalmente, se experimentó una crisis empresarial de la productora de ficción Pol-ka, asociada hace años con el Grupo Clarín, lo que también hizo peligrar su ritmo constante de puesta al aire de programas.

En ese contexto, asistimos a la producción urgente de algunas ficciones realizadas de manera integral durante la pandemia y que en la mayoría de los casos incluso tematizan el momento histórico. El universo de las series web es el más per-

meable a incorporar novedades narrativas y en correr el umbral de la agenda temática (Murolo, 2020). Apelando a ficciones breves, de pocos capítulos, pocos personajes y un desenfado en relación a la experimentación en tanto planos, colores y sonido, la serie web se posiciona como el formato propicio a realizarse en un contexto de aislamiento. Por parte de las audiencias, apelan a sus aprendidas competencias para decodificar estos formatos. Los formatos web están disponibles para ser vistos en cualquier momento y en diferentes dispositivos, actualizan de la televisión la idea de que el “flujo continuo y atención intermitente son dos aspectos inescindibles que van a formar parte de una relación más generalizada con los medios de comunicación” (Varela, 2014).

Es desde allí que pretendemos focalizar nuestra mirada en un dos títulos estrenados durante la pandemia: “Historias virales” y “Terapia en cuarentena”, no porque sean los únicos aparecidos en esta coyuntura sino por tratarse de los que más repercusión tuvieron, además de que se configuran como realizaciones que comparten algunas lógicas temáticas, de producción y circulación. De la descripción de estos títulos podremos proponer algunas características y dimensiones de análisis para formatos similares. Debemos decir también que de manera tangencial a estas ficciones surgieron algunas propuestas de medios tradicionales como cine, teatro y televisión que emplearon las nuevas tecnologías para volver a generar puentes con sus audiencias y que es propicio repasarlas.

En relación a este contexto, en primera instancia la pregunta se focaliza en la coyuntura político social y laboral que permite y prohíbe algunas actividades, observando las implicancias del sector artístico audiovisual. Desde el prisma de los Estudios Culturales, la contextualización radical y la observación a la coyuntura permiten enmarcar el tema para reconocer las instancias de poder y los contextos de producción de sentido (Grossberg, 2010). Es desde allí que se advierten instancias de negociación y resignificación donde los directores, guionistas, actores y actrices proponen diferentes narraciones que no solamente incorporan como tema a tratar el

momento histórico en el que se desarrollan, sino que trastocan la estética apelando a los recursos de la interfaz, la videollamada, las pantallas de teléfonos móviles y la impronta selfie en la construcción de su narrativa. Por parte de las audiencias también se producen usos y apropiaciones del audiovisual digital que permiten poner en juego competencias incorporadas con años de creación de dinámicas alrededor de nuevas pantallas. Las audiencias se constituyen en “culturas mediáticas” (Rincón, 2006) que experimentan la cotidianidad no solo con sus prácticas más cercanas ligadas a la familia, las instituciones que integran, el universo laboral y educativo, sino también mediante sus consumos culturales y específicamente el universo mediático desde donde se acercan a la “textura general de la experiencia” (Silverstone, 2004) y se confieren sentidos a numerosas prácticas. Lo que sucede en las ficciones nos ayuda a pensar en nosotros, en nuestros recuerdos y en cómo actuaríamos si aquello que refleja el relato nos sucediera. Ante situaciones inéditas, la ficción como la historia cumple en ayudarnos a pensar en nosotros mismos, el entorno y el futuro.

Desde el punto de vista narrativo, se trata de historias que recurren a conversaciones interpersonales entre familiares, amigos y hasta una psicoanalista con sus pacientes, que deben conectarse mediante pantallas dada la imposibilidad del aislamiento. Asimismo, otras de estas producciones no tematizan el momento histórico y “hacen como si nada” en una continuidad creativa que se adapta a la coyuntura. Desde allí se puede abordar la comedia, el drama y diferentes temáticas subjetivas que interpelan a la condición humana.

Para esto, pretendemos focalizar en series web propuestas como casos representativos, ya que fueron pensadas y creadas durante este contexto, para luego mencionar otros formatos similares. Desde allí es necesario contextualizar estos nuevos formatos, sus características narrativas y sintácticas, como también su impronta por correr los márgenes de las agendas televisivas para proponer puntas de lectura y reflexión en torno a estéticas emergentes. Allí la duración breve, la incorporación de pantallas de telefonía móvil, las condiciones de producción, el rol de los actores

y actrices, el recurso de las locaciones, la reflexión sobre las pantallas, se conforman como dimensiones a analizar.

### **Historias Virales: el relato sensible y la apuesta por la pantalla vertical**

Historias virales es una serie web dirigida por Federico Frágola y Juan Baranchuk que el 5 de mayo de 2020 estrenó en YouTube dos capítulos de los ocho previstos. Un formato que oscila entre tres y cinco minutos y que se asienta en la mirada a cámara, como uno de los recursos habituales de la serie web como formato. El primero se titula “No te olvides de mí” y está protagonizado por Hugo Arana y Moro Anghileri y trata de una hija que realiza una videollamada a su padre que vive en un geriátrico para saludarlo por su cumpleaños número 80. En tono de comedia apela a la dimensión sentimental cuando nos presenta un padre con problemas para recordar y a una sensible hija que le responde proponiéndole festejar su cumpleaños a distancia con una torta con velas y deseos pedidos en conjunto. El segundo capítulo, titulado “Arriba esa cuarentena”, está protagonizado por Julieta Zylberberg y Lu Lifschitz. Se centra en una conversación de dos amigas, una con energía para realizar actividad física y la otra mucho más tranquila. Un imprevisto que sucede en el departamento de una ellas, la intrusión de una paloma por la ventana, cambia el tema de conversación y se centra en la necesidad de ayuda para solucionar el inconveniente a la distancia pero juntas.

La idea surgió a los pocos días de empezar la cuarentena cuando los realizadores se pusieron en contacto con la necesidad de generar algún proyecto, viendo que la situación se prolongaría en el tiempo. Tomaron como desafío poder llevar a cabo una idea de manera remota y sin la producción que comúnmente lleva realizar la industria, ya que solo eran dos personas para realizar todo, más cuando se trata de cineastas acostumbrados a trabajar en producciones grandes.

Desde allí escribieron un guión y en unos días contactaron a los actores de los primeros capítulos, Hugo Arana y Moro Anghileri. Cuando leyeron el guión se sumaron sin dudarlo, ya que hubo una conexión muy fuerte con la idea. Luego de una primera lectura, los directores realizaron charlas por videollamada con cada uno de los actores para conocer todos los rincones de sus casas. Se conectaron en distintos momentos del día para analizar la luminosidad con la que contaban y ver en qué horario les convenía filmar. Se realizaron ensayos previos donde se habló sobre el guión. Luego los actores se grabaron solos con sus teléfonos, no contaron con equipos más allá de sus celulares y alguna computadora por donde se conectaban con los directores. Este tipo de dinámica de producción es inédita porque aparta roles fundamentales en la producción de cine como los de sonido, iluminación y cámara.

En relación con el formato y la innovación que supone retomar la estética de las videollamadas y demás características de las series web, los realizadores entienden que la búsqueda estética en este caso parte de una necesidad. Siempre los conflictos y las crisis son motores para crear nuevas formas, distintas expresiones artísticas nacieron a raíz de ciertas coyunturas y problemáticas a lo largo de la historia. Esta coyuntura se consagra como uno de esos momentos. Se trata de una limitación que actúa como combustible para avanzar hacia nuevos territorios.

Historias Virales interpela a audiencias que pasan mucho tiempo con sus teléfonos, y es posible aprovechar esta dimensión para llegarles con historias cortas que puedan ver y compartir. Para realizadores de cine que comúnmente se explayan en los diálogos y profundizan en la construcción de cada relato, también se torna un ejercicio lograr concentrar el relato en cinco minutos, al margen de narrar para una pantalla vertical de teléfono con toda la iconografía de la llamada de mensajería instantánea. Como sea, a pesar de sustentarse en una marcada estética digital se trata de una apuesta más sensible que técnica, que no se asienta más en la tecnología que en el relato.

Desde el punto de vista de un modelo de negocios, como las primeras apuestas del universo de las series web, el proyecto no buscó ser monetarizado sino estimular los vínculos, transmitiendo ciertos valores en momentos complejos. La serie arrancó desde la necesidad de contar historias que interpelan a las audiencias con las distintas realidades que tocan atravesar. Desde allí hay plena conciencia del rol de la ficción en momentos en tanto el alcance y la transformación que puede generar una buena historia en las audiencias.

La necesidad de contar y expresar historias que buscan conmover en un marco de situación de encierro tan particular como también dejar testimonio para cuando pasara, deviene en un aporte artístico cultural de distintos puntos de vistas que, como todo efecto catártico, reflejan algunos conflictos que pueden hacer pensar y transitar el aislamiento de una mejor manera.

### **Terapia en cuarentena: la innovación desde los medios públicos**

Terapia en cuarentena es una serie web creada por Marcelo Camaño, un prolífico guionista de ficciones televisivas en conjunto con la plataforma Contar y la productora Nos. El formato es una producción original que se estrenó el 14 de mayo de 2020 y cuenta con ocho episodios que se publicaron de a dos cada jueves. La serie se desarrolla bajo la forma de tira antológica donde el hilo conductor es el personaje protagónico de Anita, una psicóloga personificada por Carola Reyna, que atiende a sus pacientes mediante videollamadas durante el aislamiento obligatorio. El primer capítulo trata sobre Rosario, personificada por Mercedes Funes, una madre y profesional que está harta de conjugar sus roles en el encierro del aislamiento. El segundo episodio es protagonizado por Coco Sily, quien desarrolla la historia de Julio, un hombre que atraviesa la cuarentena con su madre invasiva y sobreprotectora. El tercero lo protagoniza Violeta Urtizberea y retrata la historia de una médica recién separada que es intimada por el consorcio de su edificio a que no circule por las zonas comunes para preservar la salud de los demás residentes. El cuarto capítulo se



cuenta desde Diego, un creativo publicitario que encuentra problemas en relacionarse con otras personas al que le cuesta el compromiso con sus obligaciones. Una particularidad narrativa del envío es que desde los episodios del cinco al ocho se reiteran los personajes de la primera mitad para darle continuidad y cierre a sus historias.

Desde el personaje de Anita, las historias proponen pensar en la condición humana, los vínculos afectivos y la libertad. Asimismo, vamos conociendo a la protagonista en algunos pasajes, antes y después de las sesiones de psicoanálisis, cuando acondiciona su casa, recibe el envío de verduras, toma imágenes con su teléfono, abre la ventana para aplaudir, se le rompe el lavarropas y contacta a un técnico, entre otros episodios cotidianos propios del momento histórico que reflejan. Desde esta presentación de la protagonista, que está presente en cada capítulo, se construye un vínculo con las audiencias que se posicionan desde su personaje para luego identificarse con los problemas de los pacientes.

Los puntos importantes de esta ficción se centran en la calidad de las actuaciones, guiones, dirección y ambientación. Al tiempo que hay que subrayar que se trata de una ficción producida por una plataforma de gestión estatal, que a la vez que acata las disposiciones de producción del aislamiento social preventivo y obligatorio continúa generando contenidos.

La idea surgió como acompañamiento de la cuarentena, no se trata de un proyecto que estaba previsto realizar antes y se re adaptó o se recicló sino que tiene la potencia de haberse creado para la coyuntura específica. Marcelo Camaño estaba en contacto con la Secretaría de Medios y Comunicación y con la plataforma Contar por otros proyectos y ante la coyuntura del coronavirus, la declaración de pandemia por la OMS y la disposición del aislamiento obligatorio, comenzaron a pensar un formato que pudiera realizarse sabiendo que algunos rubros técnicos no podrían desarrollarse. En una industria en la que se trabaja en conjunto es importante destacar que si no forman parte es por una cuestión perentoria. Los únicos que podían trabajar a distancia eran los guionistas, los actores en sus casas y los editores. Ante

esta confusión hubo que pensar un proyecto que pudiese llevarse a cabo con calidad. Desde allí se decidió que la historia se tratara de una terapia psicoanalítica porque, además de involucrar solamente a dos roles, es un tema que puede identificarse y comprenderse en cualquier parte del país. Se trata de una de las pocas profesiones que podía continuar en tiempo de pandemia atendiendo a sus pacientes de manera remota, porque se trata de seguir hablando y de seguir trabajando con las emociones que el terapeuta tiene que organizar, pensar y charlar junto con el paciente. Allí se puede desplegar también cierta empatía en torno a temas íntimos que interpelen a las audiencias.

Para la realización se recurrió a un protocolo de trabajo para grabar con actores. Se buscó el permiso de la Asociación Argentina de Actores, a la cual se le explicó que cada actor iba a grabar en su casa ayudado de manera virtual por los técnicos. A los actores y actrices les llegó una caja plástica con teléfonos celulares, equipo de iluminación, maquillaje y un set de limpieza. Desde allí, por teléfono los técnicos les indicaban cómo disponer las luces y cómo ubicar el celular para realizar zoom, entre otras cosas. Lo importante a destacar es que durante el tiempo de realización se respetó el aislamiento y nadie se vio con nadie. Tanto el guionista, como los técnicos, editores, actores y actrices, no tuvieron una reunión presencial con el equipo de producción para comenzar a pensar los perfiles de los personajes, ni los perfiles de actores tenían que personificarlos.

En tanto la dimensión rupturista de la ficción, grabada con celulares con mirada a cámara, la incorporación en sí misma de la videollamada con sus propios criterios, mirar a cámara, interpelar a la audiencia, que sea una historia corta, fueron dimensiones pensadas en el proyecto. La serie apela a un montaje que muestra la ya clásica pantalla de una videollamada donde no solo pueden verse las dos ventanas, sino que también por corte se pasa a una de esas ventanas con la otra en miniatura y hasta se recurre al celular de la terapeuta que muestra la toma de imágenes de su propia casa. Es decir, con la menguada posibilidad en tanto el juego de tomas, se rea-

liza un montaje y una edición lo suficientemente dinámica para no tornarse un relato aburrido.

El guion se fue trabajando en el proceso, primero hubo guiones más largos y se acortan después de los primeros ensayos teniendo en cuenta algunas improvisaciones de los actores, cuando ya se supo qué actor interpretaría a cada personaje, cómo se ajustaban a sus perfiles y qué realidades tenían en sus propias casas. Es interesante subrayar como dimensión absolutamente novedosa que se grabó en las casas de los actores y actrices, por lo cual se tuvo una charla sobre el lugar y los elementos con los que contaban en cada casa que funcionó como locación.

### **Los formatos tradicionales en nuevas pantallas: cine, teatro y televisión**

Las series web son un terreno propicio para la innovación en materia de lenguaje como de corrimiento de líneas temáticas históricas en el universo de la televisión y el cine. Por lo tanto la asimilación de las rupturas tiranizadas por el tiempo de pandemia no tardó en llegar con interesantes resultados como los que analizamos. Sin embargo, tanto el cine como el teatro y la televisión también generaron algunas propuestas coyunturales producidas con la acotada disponibilidad del aislamiento. Desde allí también es interesante mencionarlas, aunque de manera sucinta, para comprender la incipiente producción en conjunto, la cual podría finalmente comprenderse como un subgénero.

En el terreno del cine, “Murciélagos” es el primer largometraje de ficción filmado, producido y dirigido a distancia durante la cuarentena. Con guión de Virginia Martínez y producido por Baltazar Tokman, Barbara Factorovich y Luiggi Guidotti en asociación con Amnistía Internacional, trata de ocho historias que, de algún modo, hablan de situaciones íntimas y de la falta de libertad. Protagonizada por Oscar Martínez, Peto Menahem, Juan Pablo Geretto, Carlos Belloso, Maida Andrenacci, Luis Ziembrowski, Julieta Vallina, entre otros, y bajo nueve directores diferentes, la bue-

na calidad de la producción intercala tomas panorámicas y escenas de cámara fija en interiores de casas con miradas a cámara en videollamadas. Desde allí se busca una atmósfera intimista con un resultado estético notable. La directora de fotografía, Connie Martín, que cumple un rol clave en la producción, trabajó desde París. La película se estrenó el 2 de julio de 2020 por la plataforma de Amnistía Internacional, con la particularidad de que tanto el trabajo de los actores y directores como la recaudación de las entradas con valor voluntario, son donados al Banco de Alimentos de Buenos Aires.

El teatro también recurrió a diversas estrategias que sortean las imposibilidades para acercarse a su público. “Amor de cuarentena” es una apuesta que mediante la dramaturgia apela a la imaginación y a la fantasía. A quien adquiere una entrada por Alternativa Teatral se le solicita el número de Whatsapp, desde allí durante 15 días recibe mensajes de audio de una expareja que lo vuelve a buscar para hablarle al oído en este momento extraño. Las voces entre las que se puede elegir son nada menos que las de Cecilia Roth, Leonardo Sbaraglia, Camila Sosa Villada, Dolores Fonzi y Jorge Marrale, entre otros. Las historias comienzan con frases como “hoy me acordé de vos” y desde allí abren el juego a fantasear con esas voces reconocidas, como también rememorar un viejo amor que vuelve a buscarnos. El guion pertenece al dramaturgo Santiago Loza y la dirección corre por cuenta de Guillermo Cacace. Un proyecto que también se lleva adelante otros países, y que juega con la dinámica de la mensajería instantánea pero sin la posibilidad de responder, advirtiendo que lo viejo y lo nuevo se intercalan en esta propuesta con reminiscencia al radioteatro pero con la potencia de la personalización del envío.

También en el ámbito teatral estuvo en cartel “Sex virtual. Una experiencia privada”, de José María Muscari, adaptación de la estrenada en el Gorriti Art Center en 2019. Promocionada como una experiencia de tres días de estímulos por Whatsapp, Instagram, Twitter y otras plataformas privadas, tuvo su última función el 3 de julio. Está protagonizada por Diego Ramos, Gloria Carrá, Noelia Marzol y Darío

Sztajnszrajber, entre otros 25 artistas, y está destinada a mayores de 18 años porque juega con temas ligados al sexo de manera explícita. La propuesta explota la virtualidad también desde la dimensión del on demand porque no hay un horario de función sino que se puede tener acceso cuando uno quiera.

Como respuesta alternativa también se dieron dinámicas de producciones previas que aparecieron en la web como guiños a sus seguidores. “Casados con hijos”, que vio truncado su esperado estreno teatral, o la serie web “Eléctrica”, tuvieron algunos episodios improvisados en las redes de sus protagonistas.

A modo de cierre: coyuntura política, lenguajes estéticos y desarrollo creativo

La pregunta principal ante estas ficciones en aislamiento se focaliza en la coyuntura político sanitaria que permite y prohíbe algunas actividades laborales, observando en específico el sector cultural. Por lo pronto, el cine, la televisión y el teatro se encuentran buscando formas de reconstruir sus puentes con las audiencias. En torno a la producción, se despliega una minuciosa labor de relevamiento de las condiciones técnicas y saberes previos puestos en acto por parte de realizadores y el relevamiento de las casas de los actores que deben transformarse en locaciones. Como tema, la pandemia y el aislamiento se posicionan de manera tangencial pero aceptando las condiciones. Se advierten instancias de resignificación donde los directores, guionistas, actores y actrices crean historias que no solamente incorporan la pandemia y el aislamiento, sino que también trastocan las estéticas apelando a la videollamada, el ruido de la interferencia en la imagen y el sonido, las pantallas verticales de teléfonos móviles y la impronta selfie en la construcción de su narrativa, estéticas cercanas a prácticas que las audiencias pueden reconocer como propias. Toda estética se configura como una apuesta política que incorpora y desafía los mandatos propios de cada actividad artística.

Es interesante pensar en estos desplazamientos en los que la serie web permite ensayar nuevos planos y usos de las tecnologías disponibles. Además de la pantalla vertical, la mirada a cámara y la apelación a la videollamada como recursos,

también aparecen en pantalla los signos de interfaz de las aplicaciones para video-llamadas otorgando una construcción de sentido cercana a prácticas que las audiencias pueden reconocer como propias. Estas historias ocurren en escenarios estáticos de departamentos, casas y ambientes específicos como livings, comedores, baños y balcones. En algunos casos forman parte incluso de la diégesis, cuando se tematiza encerrarse en un baño para poder hablar con tranquilidad o abrir la ventana del balcón para aplaudir a los profesionales de la salud. Esta dimensión se retoma de las conversaciones, clases virtuales y reuniones laborales que se mantienen en plataformas similares donde asistimos a los hogares de nuestros compañeros.

Asimismo, estas ficciones se asientan de manera fundamental en los diálogos, donde demuestran apelar al recurso actoral como el mayor desarrollo de producción. Los guiones contemplan vivencias cotidianas que pueden identificar a las audiencias con lo que transitan durante el aislamiento. Allí el rol social de la ficción de versionar la condición humana para proponernos pensar en nosotros mismos, demuestra esta vez trabajar de manera sincrónica con la historia contemporánea recreando relatos que están sucediendo.

Se trata finalmente de ficciones sobre conversaciones interpersonales, introspecciones y una atmósfera intimista en los relatos, donde tiene lugar la comedia, el drama y diferentes impresiones subjetivas que interpelan a los públicos desde la complicidad y la condición humana. Por eso hay que leerlos como intentos de expresión y de generar vínculos con los públicos más que ensayos de modelos de negocios. Aunque algunas de las producciones puestas en práctica durante el aislamiento incluyen la monetización, no interpelan a audiencias acostumbradas a este tipo de dinámicas, y desde allí que en principio no generen ganancias sustentables.

El tiempo dirá si las limitaciones de la coyuntura excepcional se convertirán en oportunidad de innovación, de transformación de los lenguajes de la nueva cotidianidad en lenguajes artísticos y de ensayo de nuevos géneros, para una industria

cultural vanguardista que ostenta la creatividad como uno de sus más importantes valores.

### **Bibliografía**

Grossberg, Lawrence (2010) *Estudios Culturales en tiempo futuro*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

Murolo, Leonardo (2020) *Series web en la Argentina*. Editorial Universidad Nacional de Quilmes.

Rincón, Omar (2006) *Narrativas mediáticas*. Barcelona: Gedisa.

Silverstone, Roger (2004) *¿Por qué estudiar los medios?* Buenos Aires: Amorrortu.

Varela, Mirta (2014) “El miraba televisión, youtube”. En Scolari, Carlos y Carlón, Mario, *El fin de los medios masivos*. Buenos Aires: La Crujía.

## Resonancias: flujos, rasgadura y creación

Julia Augé

8

*En el desierto  
acontece la aurora.  
Alguien lo sabe.*

16

*Lejos un trino.  
El ruiseñor no sabe  
que te consuela.*

*(Jorge Luis Borges 1981)*

*Las ideas son como peces. Si quieres pescar pececitos puedes permanecer en aguas poco profundas. Pero si quieres pescar un gran pez dorado tienes que adentrarte en aguas más profundas. En las profundidades los peces son poderosos y puros. Son enormes y abstractos. Y muy bellos. (David Lynch, 2014,11)*

Experimenté una explosión misturada de endorfinas y adrenalina. Mi respiración se refugió en la región alta del pecho: salte de la silla. Esta secuencia fisiológica-emocional tuvo lugar aquella primera vez que leí que en el origen etimológico de la palabra “arte” rondaba persistente la noción griega: *techné*. La palabra “arte” nos llega del vocablo *ars* (etimología romana) pero los griegos para referirse al “arte” sólo necesitaban la palabra *techné*. Fue un impacto. La experiencia de un sentido que se hace cuerpo. La noción de *Techné* reverberaba en mí, prolongando y amplificando algo que me era familiar, cómo si lo supiera de siempre pero no sabía que lo sabía. Adhesión amorosa inmediata. Comencé una exótica danza para drenar la excitación que me producía la epifanía etimológica. A estas vibraciones en el cuerpo que me



arrojan una apertura, un sentido, las reconozco como *resonancias*. Una especie de certeza contingente. Un empalme. Un punto de inflexión, de carga erótica que me pide expansión, me pide acción, impulso de comunicar. Una rasgadura en un flujo.

En simultáneo, el temor, originado en una sensación de abismo, una soledad. Una punzante intuición de estar ante un saber que me indicaba una dirección inédita. Como la luz de un fuego que hipnotiza. El arte es manufactura, pensé. Se empieza por una técnica, un procedimiento. La técnica se aprende. La técnica implica un hacer, afectar sensible. Lo humanx es la técnica.

Mantengo esa relación-reacción fisiológica exultante, con mis descubrimientos sutiles, mis derivas conceptuales, mis materiales poéticos que los vivo como usina de saberes. Se me ha vuelto frecuente abandonar mi silla de trabajo para hacer un *saludo al sol* (técnica corporal que me enseñó la tradición del Yoga) para que mis reacciones biológicas vuelvan a fluir de modo más confiado y en esa acción física ajustar las relaciones conceptuales que aceleran mi ritmo cardíaco para que encuentren su lugar entre mis órganos, fascias y fluidos dado que luego de resonar en mis células ya se han transmutado en saberes de mi *materia imaginante*.

Hace algunos años encontré en la conjunción de estas dos palabras un modo de nombrar mi necesidad de pensarme integrada, como materia imaginante luego un cuerpo imaginante que modela combinaciones y formas únicas. La elección de este modo de adjetivación expresa acción permanente y connota al sujeto que la ejecuta. *Imaginante* remite a un suceder constante. La noción de *materia* me permite pensar en procesos de transformación que acontecen en mi corporalidad situada y a la vez participan activamente de las redes de intercambio que se despliegan hacia aquello que existe más allá del contorno que define mi piel. El entrenamiento de mi cuerpo abrió un canal sensorial y una práctica personal de indagación en esa misteriosa<sup>7</sup> conexión entre pensamientos, emociones y materia. Fue así como empecé a organi-

---

<sup>7</sup> En la etimología de la palabra misterio aparece un linaje vinculado a la iniciación ritual donde un saber determinado no podía ser revelado. Me gusta pensar en sumar esta capa etimológica a la acepción actual de misterio como secreto, de difícil comprensión o de carácter indescifrable. Voy en la dirección de un saber que no se sabe que se sabe.

zarme un mapa representacional más amable que el introyectado, que me permitiera habitar la unidad de mi diseño sentipensante. Tuve la urgencia de desandar en mi cuerpo, una operación simbólico-cultural estructurante de escisión entre materia e imaginario que modela mi propia percepción. La deconstrucción no es una labor que finaliza. Es la rasgadura lo que revela el flujo.

Percibir la materialidad imaginante holísticamente, en un modo de subjetivación situado, pero en devenir, desde una perspectiva ecológica y una posición relacional, conlleva reconocer que la información que llega al cuerpo se metaboliza bajo la lupa de las representaciones afectivizadas que subyacen, invisibilizadas, en la experiencia previa que ya está simbolizada, de la que ya se tiene reflexividad. La materia imaginante deviene en trama compleja nutriéndose de la información que proviene de la esfera de lo psíquico y de la proveniente de la esfera de lo sensible. La dinámica entre ambas remite a un movimiento vincular,<sup>8</sup> indisociable pero distinguible. Aún persiste una valoración jerarquizada de la información proveniente de estas dos esferas que implica una separación pero el procesamiento de la información en la materia imaginante sucede casi en simultáneo en retroalimentación vincular, velocísima. Este suceder casi en simultáneo, se experimenta de una manera extrañada a su propio funcionamiento. Se ha introyectado una dinámica representacional que propone un modo de acceso descompensado que jerarquiza la secuencialidad, la clasificación, la fragmentación, la temporalidad cronológica. Me gusta pensar a la esfera de lo sutil-imaginante como condición de la esfera de lo denso-material.

Suely Rolnik (2018)<sup>9</sup> propone considerar a los mapas representacionales internalizados y afectivizados, devenidos en creencias, a las fuerzas de la cultura incorporadas, como *regímenes del inconsciente* e impulsa la revisión de estos regímenes para observar cómo operan en nuestros modos de subjetivación y cómo sujetan la pulsión vital creadora. Ella denomina al régimen del inconsciente imperante, for-

<sup>8</sup> La noción de vínculo supone una connotación de algún tipo de afectividad, en tanto, afección. Un movimiento sensible.

<sup>9</sup> Rolnik, Suely. Esferas de la insurrección. Apuntes para descolonizar el inconsciente. Tinta Limón Ediciones (2019) Buenos Aires.

jado en una episteme binaria, cómo colonial-cafisqueístico, por las características de proxenetismo que detenta el sistema capitalista globalizado en los modos de subjetivación que origina. Aquella genealogía exhaustiva que expuso Michel Foucault dejando al descubierto la trama subyacente en la tradición occidentalizada de los vínculos entre las relaciones de saber, de poder y sus efectos biopolíticos, recrudece en las esferas del *semicapitalismo* como denomina Franco Berardi (2007) a los efectos actuales que el sistema capitalista financiero mundial provoca en los cuerpos imaginantes, arrojados a experimentar una brecha cada vez más profunda entre sus percepciones experienciales y sus sistemas de creencias modelados por la lógica del consumo digitalizado que el capitalismo impone en una producción y acumulación de signos, en tanto bienes inmateriales, que afectan al psiquismo social en su sensibilidad y a sus derrames afectivos. El proceso de socialización recibido desde las fuerzas instituyentes de la cultura, subestima la información sensible y el flujo de los afectos. Esta deslegitimación expropia la potencia creadora de la materia imaginante. La tensión entre el diagrama de fuerzas de los regímenes del inconsciente delineados por esta lógica capitalista binaria, colonial extractivista y nuestras experiencias de vida, se ajusta en la creación de condiciones de posibilidad para que la pulsión creadora pueda proyectarse en acciones. La tensión, tensa. Un equilibrio supone ondulaciones en una tensión. La tensión emerge como relación de atracción entre polos. La tensión no tiene prensa: vemos conflicto donde sólo hay tensión. Esta representación conflictiva anula el movimiento de flujos sostenido de nuestras moléculas y sus procesos de atracción-tensión. Un equilibrio meta estable, conlleva una permeabilidad que permite el ingreso de una dimensión más abarcadora, más integrada, que libere al cuerpo de representaciones condensadas en la soledad de sujetos. Si lo psíquico-sutil se expande en lo colectivo se activan procesos de autonomía que desarticulan las heteronomías establecidas.

Este ensayo es una invitación a pensar, a modo de hipótesis, al equilibrio en la materia imaginante como una tensión entre pulsiones de atracción provenientes de dos campos de fuerzas. En un extremo se organiza un centro vibracional que emana frecuencias unificadoras, creadoras, conjuntivas, confiadas y en tiempo presente, aquello que habitualmente se percibe como fuerza del amor y en el extremo opuesto se organiza un centro vibracional que emana frecuencias que separan, interrumpen, atomizan, proyectadas al pasado o al futuro, que remiten al miedo como fuerza. Ambos centros establecen una relación vincular, como la luz y la oscuridad. Mantienen una relación paradójica. Incorporar esta dinámica vincular entre opuestos, requiere de tiempo personal para la auto observación y la creación o recreación de técnicas o tecnologías que permitan a los sujetos efectuar reconocimientos y transformaciones en sus cuerpos, pensamientos, almas y prácticas.

En mi práctica docente comienzo por exponer la modalidad del movimiento de esta urdimbre invitando a la experimentación activa y reflexiva de su funcionamiento y así re-contactar con sus resortes, tomar decisiones y organizar un canal de creación personal. En mi entrenamiento actoral aprendí a respirar con las rodillas, a impulsar un movimiento desde la pelvis y luego pasarlo al pecho y luego a los pies o a los hombros. Descubrí que cuando la materia imagina, todo se expande, el tiempo se detiene y me vienen ganas de jugar. Ahí supe que mi clave para crear estaba en percibir, experimentar y expandir la potencialidad de germinación de mi materia imaginante. Luego llegué al Yoga y estos descubrimientos se potenciaron: encontré en mi cuerpo imaginante el territorio para tramitar y acompasar el devenir de la vida en su complejidad. El camino para desandar una representación afectivizada o creencia lo encuentro en la posibilidad de desanclar la emoción que se encuentra adherida a una experiencia memorizada en los tejidos y de esta manera transmutar los saberes cristalizados que interrumpen el flujo creador. Experimento cambios concretos si llevo mi atención a los dedos de los pies y les mando descanso o si imagino que al inhalar la columna se tracciona y se extiende conquistando altura, que experimento.

Se abren espacios dentro de mí y esos saberes se afincan en mis músculos y huesos. *Donde va el pensamiento va el prana (la energía vital)*, afirman las antiguas enseñanzas del Yoga.

### Técnicas y tecnologías para crear

*Yo busco un tipo particular de pez importante para mí uno que pueda traducirse al cine. Pero allá abajo nadan toda clase de peces. Hay peces para los negocios, peces para el deporte. Hay peces para todo.*<sup>10</sup> (Lynch, 2014,11)

Una técnica remite a un objetivo, indica un hacer, dispone una práctica y desde ahí aparecen la multiplicidad de opciones, cortes diferenciales y modos sensibles. Una técnica manifiesta una promesa de destreza. Una técnica se presenta como procedimiento o como serie de estrategias, que pronostican una determinada eficacia si se respeta el proceso y los eslabones de la secuencia procedimental. Si jugamos sin reglas, se desdibuja el juego. Una técnica entraña la posibilidad de transformación de algo de lo existente, de algo de lo viviente. Una técnica emerge de una episteme que se hace cuerpo en la vida situada, en su doble dimensión macro y micro política.

La noción de *tecnología* proviene del mismo multiverso que dio origen al hacer técnico. Comparten la raíz etimológica del campo del saber ancestral de la reflexión griega, ambas vienen de las nociones de arte-oficio. Una tecnología pareciera que escala en magnitud y se vuelve tratado de técnicas organizadas, validadas y legitimadas. Lejos de ingresar en las tradiciones que intentan definir estas dos nociones, me interesa contactar con las zonas donde confluyen en tanto que modelan y fecundan saberes en y desde el cuerpo. También percibo que cuanto más abstractos se vuelven los procesos de la cognición humana, lo técnico deviene en tecnológico.

---

10 Lynch, David. *Atrapa el pez dorado / meditación, conciencia y creatividad*. Reservoir Books (2014) pág. 11

Me formé en actuación con Juan Carlos Gené y fue él quien me dio una pista para adentrarme en los senderos de la tarea pedagógica. Recuerdo cuando leí en sus *Veinte reflexiones sobre el teatro*, específicamente en su reflexión XIX<sup>11</sup>, donde retomando a Sartre, refiere: (...) “toda técnica remite a una metafísica. En la técnica formativa para el teatro está implícita una concepción del ser humano como ser; también del mundo, de la vida y de la muerte. Y si bien es también recordable la gran advertencia del Magister (Herman Hesse, *El juego de abalorios*), debes venerar el sentido, pero guárdate de considerarlo como materia de enseñanza, ese sentido, inevitable y profundo, se transmite implícitamente con las técnicas”. (p.140)

Esta ha sido una resonancia que hasta ahora guía mi sentipensar. Creo en esta dirección de entrega, de puesta en circulación, de lo que voy cosechando en experiencias que a la vez diseñan (re organizan) técnicas que se engarzan con las que me han transmitido y he puesto en práctica, he incorporado. Allí germina la dimensión ético-estético-política de compartir el andar con el otrx, con la intención, en un permanente proceso de asertividad, de establecer condiciones para la exploración y la experimentación en conjunto y que lo que tenga que acontecer, nos acontezca.

### Técnicas y tecnologías para una poética

*tadā draṣṭuḥ svarūpe’ vasthānam*

*Entonces, aquel que ve se establece en su propia naturaleza*

*(Sutra 3. Yoga Sutra de Patanjali / Libro I SAMĀDHI PĀDA)*

El epígrafe del comienzo es el tercer sutra de un corpus de *afirmaciones guías*, que provienen del escrito milenario vertebrador del Yoga, el Yoga Sutra de Patanjali.

<sup>11</sup> Gené, Juan Carlos. *Veinte reflexiones sobre el Teatro. XIX enseñar y aprender. Teatro: Teoría y práctica*. Nº 013 CELCIT (2012) pág. 38

Ese sutra resonó en mis moléculas desde el primer contacto que tuve con él. Un flechazo.

Los comentarios hermenéuticos de Kupfer observan la dirección representacional del sutra, la palabra *draṣṭṛ* que significa literalmente “aquél que ve” define el Puruṣa, el Ser Puro. Se nombra de este modo aquella compañía interna, ese habitar el espacio de la materia imaginante propia, que surge a partir de una práctica sostenida de auto indagación. Kupfer concluye, “en suma (este sutra) afirma que el Yoga sirve al único propósito de mostrar al ser humano quien es”, es decir la posibilidad de manifestar aquello que le es propio, inmanente. Si se silencia el volumen de lo exterior y se escucha lo que acontece dentro de nuestra materia-cuerpx imaginante se desarrolla “la capacidad de estar dentro de nosotros mismos, o usando las palabras de Patanjali, *establecernos en nuestra propia naturaleza*” Considero al Yoga Sutra de Patanjali como corpus tecnológico para la vida humana, que desde una micropolítica del cuerpx encuentra su expansión en la dimensión macropolítica del cuerpx social, en comunidad, en clave de cooperación del ser humanx con aquello que percibe como exterior, otredad, diferencia. “Todo, cualquier cosa surge del nivel más profundo. La física moderna denomina a ese nivel campo unificado. Cuanto más se expande la conciencia, más se profundiza hacia dicha fuente y mayor es el pez que puede pescarse”. Lynch (2014:11)

Siguiendo este sendero argumental intentaré describir, para compartir, experiencias de mi práctica docente que invitan a reconocer e intervenir en esa dinámica vincular de la materia imaginante donde la pulsión vital en tanto potencia creadora organiza un cuerpx en vibración y pugna por subvertir la cuadrícula de fuerzas instituidas. Estas exploraciones experimentadas en compañía facultan el reconocimiento de una matriz común en el funcionamiento del diseño humanx que se manifiesta en una multiplicidad de modos de habitar la corporalidad. La palabra habitar remite a un conocer sensorial y a la apropiación afectiva que se hace del espacio.

En mi caja de herramientas, guardo dos técnicas que he readaptado desde mi práctica y que ofrezco en los talleres que coordino, para la investigación de las derivas poéticas propias. La invitación está direccionada a experimentar estados de confianza sustentados en el reconocimiento de la dinámica personal de la materia imaginante y que son factibles de cultivar con procedimientos que puedan crear condiciones para la creación. El asombro y la curiosidad habilitan el encuentro con la diferencia. Esta es la invitación a los estudiantes que se sumergen en el terreno de las técnicas para la actuación: un territorio de inestabilidad creadora. Buscar la inestabilidad y la fricción como principios poéticos, como juegos de subjetivación para nombrar y alumbrar aquello que aún no sabemos qué sabemos.

Comienzo mis clases con la invitación a acostarse en colchonetas de Yoga para realizar una *relajación activa*. Les solicito a los participantes que se descalcen y una vez en el piso, que cierren los ojos para entrar en relación con la fuerza de gravedad, buscando imaginar-percibir su presión y así explorar la experiencia del peso corporal propio. Experimentar cómo la corporalidad se adapta a la superficie plana. Esta práctica la he readaptado de las técnicas de relajación del Yoga Nidra, pero reordenando la dirección de la búsqueda y ubicando el objetivo en la autoindagación poética, en la línea de lo que propone David Lynch en todas las citas que acompañan este escrito. En el encuadre del trabajo los materiales poéticos refieren a aquellas representaciones personales que están en calidad de virtuales y que pueden ser contactadas cuando se dispone el cuerpo para el juego ficcional. La intención afectiva que se propone para la indagación, está orientada por la función poética del lenguaje, es decir que la producción de pensamientos, imágenes y palabras que surjan de la autoobservación de todo aquello que emerge del cuerpo en reposo, al ser comunicado, guarde una formalidad que permita que ese contenido privado se transforme en representación y ocasione un movimiento sensible. Se propicia una escucha interna en la que se prescinde del impulso a producir y que focaliza la atención en la observación del devenir interior, evitando aquellos impulsos provenientes de determinados filtros



de vigilancia que se erigen en calidad de juicios desde el mapa de creencias internalizados. No hay nada que hacer sólo estar, observando activamente. Un aterrizaje amoroso al uno mismo en un clima de valoración de las resonancias que acontecen en el interior del cuerpo cuando la atención se centra en la respiración como anclaje. La clave de esta técnica readaptada está en una observación activa, curiosa y desapegada de la sucesión de imágenes y pensamientos que se agolpan en el paisaje psíquico con sus correspondientes adhesiones de sentires y respuestas fisiológicas ocurriendo en ese devenir del cuerpo en quietud. Sólo para observar qué sucede y cómo sucede. La observación activa luego deviene en descripciones textuales que dan cuenta de lo experimentado. En el taller que acaba de terminar el 24 de julio 2020, aparecieron estas descripciones:

“La experiencia fue acostado (...) me gustó mucho relajar la mandíbula. (...) al empezar a respirar fue increíble el sentir el ritmo cardíaco primero muy concentrado en el corazón bombeando y después esparciéndose por todo el cuerpo. Sentí hasta en la punta de los dedos de los pies al corazón latiendo. Los pensamientos eran cada vez más fáciles de hacer a un lado a medida que avanzaba la respiración. Era como identificar de dónde nacían, a qué miedos estaban arraigados esos pensamientos y nada, era un absurdo que estén ahí molestándote y era cada vez más fácil de correrlos. (...) Yo creo que el punto en que más lo disfruté fue un poco después de la mitad, estaba muy metido, sentía como flotando como el cuerpo siendo uno. Siendo uno con el aire” (Gastón)

“No había hecho nunca este tipo de relajación. Quedé dopada, pero fabulosa. Al principio me costó un poco entrar en conexión y dejar de querer prestar atención a lo que pasaba a mi alrededor (que era nada, mirar el techo, sentir algún vientito, desconcentrada en pocas palabras). Pero lo logré, me conecte, me escuché, me sentí, me controlé, me observé. La relajación consciente de la mandíbula y la lengua fue como el click. Ahí me termine de aplastar contra el piso. (Julia)

“Entre ayer y hoy estuve lavando muchas verduras por un emprendimiento que surgió en mi casa. Entonces esta vez fui calabaza y luego pera y luego una manzana. Pensé en la textura de una manzana y en su capacidad de oxidarse. Pensé en el oxígeno que entraba en mí y lo que generaba. Pensé en mi abrigo y lo relacioné con la cáscara de la manzana. Pensé en el momento de pelarla y qué sentiría. Pasados unos minutos recordé escenas de mi infancia. Pensé en la terraza de mi casa, lugar que tengo pensado para trabajar un video para otra materia. Volvió a suceder la sensación de inmersión pero la meditación ya estaba llegando a su fin. Me quedé unos minutos en silencio viendo qué había allí” (Anabel)

“Más o menos a mitad del ejercicio empecé a pensar en el personaje principal de mi guión de tesis. De alguna manera dejé de pensar en el personaje como tal y sentí ser él. Sus gustos eran mis gustos, su ira era mi ira, su cuerpo era mi cuerpo. Es pelotero (juega baseball, o como le decimos nosotros, béisbol o pelota), por lo que sus antebrazos, mis antebrazos, se sentían fuertes, pesados, musculosos. Mi lugar de paz era su lugar de paz, un campo de béisbol. Estaba vacío, soleado, y pude respirar, pudo respirar, un aire fresco y un olor limpio. El calefactor que tenía encendido a mi lado me ayudaba a transportarme a ese calor caribeño de mi tierra que sentía en la piel y me estremecía” (Alejandro)

La segunda técnica que propongo en el taller es un procedimiento que experimenté con Mariana Obersztern<sup>12</sup> mientras buceaba en modos de ampliar mi registro poético y que derivó en su readaptación. Mariana me propuso una exploración en las condiciones de producción de improvisaciones orales, comenzando por despegar la capa inmediata de aquellos sentidos más estables de la superficie del lenguaje, ciñendo el decir a su estructura sintáctica y abandonando lo más posible las regularidades semánticas. Este hacer implica tomarse un tiempo para detener las fuerzas de lo instituido en nuestro cuerpo imaginante y desechar aquellos sentidos más lineales o estables que de modo inmediato proponen nuestros mapas representacionales afectivizados y que impone la coherencia y la cohesión de un texto improvisa-

---

12 Actriz, directora, dramaturga, performer, pensadora, escritora e inventora de artefactos artísticos, nacida en Buenos Aires (Argentina).

do oralmente. Esperar que emerja esa otra palabra que me habita pero que no sé que está allí con su consiguiente movimiento asociativo. He denominado “textos internos” a esta readecuación, en constante mutación. Además de sostener las prerrogativas del procedimiento original, propongo a los participantes una temática como marco referencial que encuadre el fluir del pensamiento. En el mismo taller mencionado anteriormente, emergieron estas creaciones<sup>13</sup> a partir de conectar con la pandemia del covid-19 como experiencia colectiva:

“El encierro amedrentado conlleva caminantes recuerdos que integran una libertad paralizada. Los malos presagios para tus paisajes de pantallas cuelgan recuerdos atados por ojos, vaciando cansancio de limpiar desinfectantes para dormir al monstruo vergonzante que al impávido se ha comido”(Camila)

“La metamorfosis de tristeza viste de desamparo el marginado núcleo urbano sobre el pulcro tapabocas. Lagrimales entristecidos y anteojos empañados disputan el efímero momento de respiración. (...) El individuo que descuida su intropoloso hábitat, aspira a vencer lo oculto. La satisfecha naturaleza sacude de felicidad su pelaje uniforme y reluciente. Sabe que cuando lo invisible logre fallar, el ronroneo del abandono va a hacerse escuchar y retornará a refugiarse” (Candela)

“ No hubo letras aquella tarde, solo estrellas. Fue el mendigo el que llamó al perro, y se mareó bajo el plástico que improvisa la cama. Mucho ruido bajo la tierra, y arriba no hay juegos, solo trabajo. Puse un candado al horno, sobre la heladera, para que ningún ente la abra. Son mentiras, la normalidad rara, inconexa, no verbal. No estamos resfriados, es algo peor” (Juan)

“Los segundos se dilatan estancándose en el momento. Quizá las agujas ya no caminen para contar ningún cuento. Los pixeles borrosos entre lamentos, palpitan con miedo por un mañana incierto quizás la tierra este esperando el momento que los pasos cálidos vuelvan a acariciar su seno” (Evelyn)

“El ambo blanco resucitado de un puente en suspensión camina aislado del calor de enero buscando una vacuna inexistente para calmar el miedo que asciende de

forma logarítmica sobre el peso un mundo controlado por ancestros subdesarrollados de alguna parte de Andrómeda. La pesada cortina invisible surfea el campus virtual atravesando la pantalla que automáticamente sincroniza el encierro con el café caliente, sembrando caos sobre mis pies que están aturdidos de andar atados sobre pocos metros cuadrados”(Lucas)

Visitar y volver a visitar este modo de experimentar mi materia imaginante definió en mí un camino de conocimiento y producción de derivas y materiales poéticos. Sigo horadando aquellas representaciones invisibilizadas, vivenciadas como absolutas y naturalizadas que tensan mi equilibrio hacia el miedo que coarta la creación, aún en la escritura de este ensayo. Como propone Rolnik:

“No ceder a la voluntad de conservación de las formas de existencia y a la presión que esta ejerce contra la voluntad de potencia de la vida en su impulso de producción de diferencia. Al contrario, buscar sostenerse en el hilo tenue de este estado inestable hasta que la imaginación creadora construya un modo de cuerpo-y-habla que, al ser portador de la pulsión de lo extraño-familiar, sea capaz de actualizar el mundo virtual que esta experiencia anuncia, permitiendo así que las formas agónicas terminen de morirse” (2019, 176)

Me entusiasman los lenguajes del arte porque re-jerarquizan y legitiman el territorio de lo sensible como saber de la materia imaginante y también como juego ficcional. Encuentro que esa es su persistencia política, en su doble dimensión, como potencia de transformación social y como canal de la potencia creadora de la subjetividad humana que insistente pide cuerpo y palabra para exorcizar el miedo a lo desconocido, a lo sin codificar, a lo diferente.

### **Bibliografía:**

Berardi, Franco (2007) Generación post-alfa. Patologías e imaginarios en el semiocapitalismo. Tinta Limón. Ediciones. Buenos Aires

Foucault, Michel. Hermenéutica del sujeto. Curso del Collège de France (1982) Editorial Altamira. La Plata, Argentina.

Foucault, Michel. Tecnologías del yo y otros textos afines. (2008) Editorial Paidós ICE/UAB. Buenos Aires, Argentina

Gené, Juan Carlos (1996) Escrito en el escenario (*Pensar el Teatro*). Veinte reflexiones sobre el Teatro. XIX Enseñar y aprender. (1991) Teatro: Teoría y práctica. N° 1 CELCIT (1996). Buenos Aires, Argentina.

Kupfer, Pedro. EI ASHTĀNGA YOGA DE PATAÑJALI. Comentarios de Pedro Kupfer. Traducción Maryelle Baquin. Texto sin publicación impresa. Recuperado de: <https://lauralebeyoga.com.ar/material/>

Lynch, David (2014) Atrapa el pez dorado. Meditación, conciencia y creatividad. Reservoir Books. Random House S.A.

Rolnik, Suely (2019) Esferas de la insurrección. Apuntes para descolonizar el inconsciente. Tinta Limón Ediciones Buenos Aires.

## CAPÍTULO IV

# **PÚBLICOS: INTERCAMBIOS Y CONSTRUCCIÓN DE SENTIDOS Y SENSIBILIDADES**

## **Enrique Carreras conoce a Palito Ortega: cine y canciones populares para una modernización conservadora**

Pablo Piedras

### **Introducción**

El propósito de este ensayo es examinar ciertos rasgos del cine que desde mediados de los sesenta hasta los primeros setenta realizó la dupla conformada por el popular cantante y actor nuevaolero, Palito Ortega, y el más prolífico director (en términos cuantitativos) del cine argentino, Enrique Carreras. Particularmente me interesa abordar el rol cumplido por las remakes de obras fílmicas que formaron parte del cine de la tradición industrial, focalizándome en las mutaciones impulsadas en las estructuras narrativas mediante los usos de la canción popular.

Los títulos de las películas que tomaré como caso principal de estudio -*La barra de la esquina* (Julio Saraceni, 1951) y *Los muchachos de mi barrio* (1970)- establecen con meridiana claridad quienes serán los protagonistas y el espacio de sus narrativas. Por un lado, “la barra” y “los muchachos”, por el otro, “la es-

quina” y “el barrio”. Sostendré que la ampliación de los rangos de implicación asimilados desde los títulos de los films (de la esquina al barrio, de la barra a los muchachos) en las versiones de Ortega y Carreras está aliada a las mutaciones propias de una etapa de modernización conservadora y de intensificación de las relaciones transnacionales impulsadas por las industrias discográfica y cinematográfica. En los setenta, la canción popular se ha convertido en un fenómeno comercial-masivo transnacionalizado y ha perdido fuerza como vector de identidad nacional.

En este marco, es central la irradiación internacional de los festivales de la canción, que comenzaron a masificarse en aquellos años. Si se tiene en cuenta la recepción de los públicos latinoamericanos y el mercado discográfico de la época, seguramente dos de los focos más importantes fueron el Festival Internacional de la Canción de Viña del Mar (creado en 1960, cuya etapa dorada fue durante los setenta) y el Festival de la Canción de San Remo (creado en 1951, con apogeo en la década de los sesenta)<sup>1415</sup>. A modo de hipótesis, me gustaría insinuar que el cine argentino (también el de México), desde su temprana industrialización, siempre gozó de niveles de transnacionalización propios de la industria cultural y de la cultura del entretenimiento masivo (intercambio de artistas y técnicos, distribución allende las fronteras nacionales, mimesis de códigos provenientes de Hollywood, etcétera). Sin embargo, la explotación de los géneros de la canción popular (bolero, ranchera, tango)<sup>16</sup> había sido un rasgo de distinción (véase el concepto de Bourdieu, 1988) nacionalista que fomentaba la exportación de estos cines. En los setenta, en cambio, esta distinción parece haberse reconfigurado en

---

14 El tercer festival de proyección internacional surgido en los años cincuenta es Eurovisión. En este participan varios países europeos en el marco de una emisión televisiva, entre ellos España, país en el que el festival registró una inmensa popularidad. Las figuras españolas mencionadas tuvieron una participación destacada en este evento.

15 Las grabaciones de LPs en castellano de artistas italianos (Gigliola Cinquetti, Franco Simone, Iva Zanicchi) y la escalada de la canción melódica española (Julio Iglesias, Camilo Sesto, Manolo Galván) en territorio latinoamericano también son fenómenos colindantes que contribuyen a caracterizar este período.

16 Peter W. Schulze e Ivo Ritzer (2013) explican que aun los géneros musicales y cinematográficos asociados con la idea de mexicanidad están atravesados por una serie de mediaciones e hibridaciones a través de la interacción con la industria cultural estadounidense de sus compositores e intérpretes durante las décadas de los veinte y treinta.



una transnacionalización musical explícita que se constituye como símbolo de modernidad y cosmopolitismo de los alicaídos cines industriales de la época.

Por estas razones y volviendo a mi caso de estudio, si la elegía remite a una poética en la que se lamenta la desaparición de una persona querida o un hecho desafortunado, en los films de Saraceni y de Carreras esta se expresa de formas diversas. En el primero, la esquina de los años treinta, encarna el universo de los inmigrantes y sus hijos, las alianzas de amistad y los conflictos sociales de clase; en el segundo, el barrio de los años sesenta, es un espacio socialmente conciliado, que funciona como reservorio de valores nacionales frente a un protagonista cuya música ya no brinda ese tipo de sentidos de pertenencia.

### **La triada prodigiosa**

La historia es más o menos conocida, pero conviene recordarla. A los 13 años Ramón Ortega trabaja aun en el ingenio azucarero de Mercedes. Junto a su padre, electricista del mismo ingenio, cuatro hermanos y dos hermanas viven en condiciones a las se suele denominar, con cierto eufemismo, de “pobreza digna”. Acechado por el temprano abandono de su madre y por una existencia profundamente agobiadora, parte a los quince años en busca de mejor suerte a la ciudad de Buenos Aires. A los dieciséis años se integra a la Bandita de Carlinhos en calidad de percusionista (viáticos incluidos y sin sueldo) y a los dieciocho años, después de tentar una carrera solista con los apodos de Nery Nelson en Mendoza y Tony Varano en Chile, regresa a Buenos Aires para una prueba con el sello Odeón. Su timbre de voz se asemeja demasiado al de Luis Aguilé, una figura consolidada de la nueva movida juvenil. Poco tiempo más tarde, se presenta una oportunidad en discográfica RCA Víctor y esta vez sí, Ortega abandona los hábitos de Nery Nelson para convertirse en “Palito”, gracias a la intervención de Ricardo Mejía,<sup>17</sup> productor ecuatoriano a cargo del sello y creador, poco tiempo más tarde, del programa televisivo que instalaría definitivamente

<sup>17</sup> Sobre el rol fundamental de Ricardo Mejía en el desarrollo y consolidación de la música nuevaolera en la Argentina, véanse, entre otros: Pujol (2000), Karush (2017) y Manetti (2018).

la música nuevaolera en la Argentina: *El club del clan* (1963). En 1962, con veintiún años graba su primer disco como Palito Ortega. A partir de ese momento, le llevará menos de un año convertirse en el más famoso de la pléyade de noveles cantantes del clan, entre los que se destacan Violeta Rivas, Johnny Tedesco, Chico Novarro y Raúl Lavié. Signo de los tiempos: Palito es una de las tantas estrellas que saltan de la televisión a la industria cinematográfica a comienzos de los años sesenta. Con *Mi primera novia* (Enrique Carreras, 1965), inicia su labor fílmica en roles protagónicos y deviene, probablemente, una de las figuras más taquilleras de la canción y de la cinematografía hasta fines de la década de los setenta.

Enrique Carreras es el director que diseñó, desde las entrañas de Argentina Sono Film, único estudio sobreviviente del viejo sistema industrial, las más renombradas comedias costumbristas que explotaron durante diez años la fama de Ortega y reposicionaron a la compañía tras la zozobra de la crisis de fines de los cincuenta. En pleno auge de la Generación del 60, que aterrizó localmente una concepción de la modernidad fílmica y del cine autoral europeos, Carreras se formó desde el año 1947 con la realización de obras de bajo presupuesto, aprovechando así las políticas de fomento que el gobierno peronista impulsó para el sector cinematográfico. En el año 1964, con *Los evadidos*, ganó los premios a la mejor película y al mejor director, lo cual encendió la furia de críticos cinematográficos locales como Jorge Miguel Cou-selo y Rolando Fustiñana (véase Anchou, 2005).

Según Dana Zylberman (2016), “dado el potente mercado que [Argentina] Sono [Film] había expandido en América Latina, la proyección internacional de Palito resultaba bien extensa, al tiempo que RCA Victor acompañaba los lanzamientos discográficos que veían la luz a la par de las películas”. Estos son los aspectos que dan cuenta de una estrategia comercial prodigiosa que ensamblaba los ámbitos discográficos, televisivos y cinematográficos para constituir una industria cultural en proceso de modernización. Este fenómeno es parte de una tendencia internacional que Pauline Reay (2004), en línea con Jeff Smith (1998), identifica en el cine comercial

estadounidense de los setenta: las industrias del cine y de la música se transforman en oligopolios vinculados con la emergencia de los conglomerados mediáticos y sistematizan una tendencia a la sinergia (iniciada desde los años 1920 entre el cine y la radio ) según la cual “la promoción articulada de las películas y de los discos podía beneficiar en la misma medida a ambas industrias” (Reay, 2004: 95). En este proceso de orden global, en el que el rock and roll se constituye como uno de los géneros más novedosos y masivos, Argentina adquiere un papel central. Matthew Karush, en una investigación reciente sobre el itinerario de músicos argentinos emblemáticos en la globalización de la música popular, indica que el país era uno de los pocos en los que ya existían filiales locales de las *majors* discográficas de los Estados Unidos. Según el autor, a comienzos de los sesenta, RCA Victor contaba con seis subsidiarias a nivel mundial y Columbia (también instalada en la Argentina) con cuatro (2017: 112).

La masividad inmediata que adquiere Palito Ortega y el modo en que su figura es reconocida en muy pocos años a nivel mundial, lo convierten en un exponente privilegiado para observar las interacciones agudas iniciadas en la década de los sesenta entre las discográficas, la televisión, el cine y las publicaciones de espectáculos.<sup>18</sup> La transnacionalización de sus canciones se produce de manera acelerada desde el lanzamiento de su primer LP “Palito Ortega” (1962). Algunos de sus álbumes posteriores como “Internacional” (1965), “En Nashville” (1966) y “Palito Ortega sings” (1967) construyen la imagen de un ídolo legitimado gracias a sus grabaciones en el exterior y a sus giras por América Latina, Europa y los Estados Unidos. Es central el papel que cumple en este proceso la red de filiales de RCA Victor, la cual instala al cantante prontamente en los mercados de México e Italia en 1964. Allí se codea con figuras consagradas como el Trío los Panchos, Celia Cruz, Lucio Dalla y Rita Pavone

---

18 En 1963 Palito Ortega es el primer cantante en ganarse una tapa de Radiolandia (revista que por aquella época tiraba 250.000 ejemplares semanales) sin haber realizado previamente una película. Durante ese mismo año es tapa de otras quince revistas (Enrique Raab en Moreno, 2015: 116). Las publicaciones diseñadas para el consumo femenino tuvieron un especial impacto en la difusión de la imagen del nuevo ídolo, particularmente las revistas María Rosa y Anahí, las que promovieron fotonovelas protagonizadas por Ortega, utilizando los argumentos de sus canciones (Ortega, 2016: 147).

y registra sus primeras versiones en italiano “Sabato sera” y “Se ti accorgerai”, a los que años más tarde se sumarán “Un ragazzo come me” y “Ragazza dagli occhi d’oro”.

### **Una modernización conservadora**

Si bien existe consenso historiográfico en pensar la larga década de los sesenta como una etapa de ensanchamiento del campo cultural, de profundas transformaciones en el orden de la familia y de las estructuras sociales, y de rupturas radicales en los ámbitos del arte y la política, es también una “época” (véase Gilman, 2003) que muestra repliegues sociales, culturales y religiosos que funcionan como reverso y reacción ante los aires de cambio político a nivel global. El programa desarrollista y modernizador que las elites buscaron implementar tras el derrocamiento de Juan Domingo Perón en 1955, encontró, en los años que nos ocupan, un renovado impulso con la denominada Revolución Argentina de 1966. De acuerdo con el sociólogo Sebastián Carassai (2014: 34), “en un contexto de fuerte crítica a los tiempos institucionales que demandaba el Estado de Derecho, no pocos sectores políticos y sociales coincidían en que aquel programa, podía implementarse mejor, con prisa y sin pausa, por la vía autoritaria” y, por dicha razón, confiaron en que el gobierno de Juan Carlos Onganía modernizaría la economía, “aplazando” la discusión política.

En el año 1963, la particular convivencia entre modernización y conservadurismo muestra uno de sus rasgos visibles con el control de la actividad cinematográfica. Mediante un decreto-ley se crea el Consejo Nacional Honorario de Calificación Cinematográfica, en cuyo articulado se aboga por

el resguardo de la seguridad nacional, que en el mundo contemporáneo se ve amenazada no ya por la fuerza de las armas, sino por la penetración y las maniobras de rodeo que pretenden la penetración ideológica, y el ablandamiento del propio frente interno mediante la corrupción de las costumbres, el menosprecio de las tradiciones, el debilitamiento de la institución familiar y

el descreimiento y olvido de los valores espirituales que hacen de vínculo de fortalecimiento y cohesión social (citado en Terán, 1991: 167-168).<sup>19</sup>

Las películas del tándem Ortega-Carreras son una acabada expresión del re-mozamiento de las tradiciones en tiempos de modernización económica y cultural. Por esta misma razón dichas obras se concentrarán en un sector como el de la juventud, que en esta etapa revela su autonomía.<sup>20</sup> Esta identidad juvenil, protagonista excluyente de las películas a las que me abocaré, es definida por Sergio Pujol como “una sensibilidad colectiva afectada al concepto de fisura o brecha generacional” (2007: 284).<sup>21</sup>

Palito Ortega representó una y otra vez la historia de un muchacho de orígenes humildes con el sueño de ascender socialmente gracias al concurso de sus atributos musicales que, inicialmente no reconocidos por los de su entorno (familiar o de amigos) termina por imponerse a fuerza de voluntad y de una dosis bien calibrada de rebeldía. Lo cual es, ni más ni menos, la repetición del mito autoconsagrado que el “changuito cañero” se encargó de reproducir en diversas entrevistas y en su propia autobiografía (Ortega, 2016).

La línea argumental de *Un muchacho como yo* (Enrique Carreras, 1969) es ejemplar respecto de los ideogramas que se ponen en juego en este ciclo de films: la familia burguesa, de clase media-alta recibe, con la desconfianza propia de sus valores tradicionales de religión, orden y trabajo encarnados en el padre (Osvaldo Miranda), al personaje de Palito (Raúl en este caso), quien aspira a llegar a nupcias con su hija (Celia, interpretada por Soledad Silveyra). El ensamble final es el resultado de una negociación de clases en la que la rebeldía del joven se verá convenientemente limada, así como la familia descubrirá los beneficios económicos y morales que la in-

---

<sup>19</sup> Posteriormente, el 24 de diciembre de 1968, por el decreto-ley 18019 de Juan Carlos Onganía, se derogó esta organización y se creó el Ente de Calificación Cinematográfica, con mayores atribuciones aún en cuanto a la censura previa.

<sup>20</sup> Véanse, entre otros, Pujol (2007) y Manzano (2010).

<sup>21</sup> En su capítulo “Rebeldes y modernos: una cultura de los jóvenes”, Sergio Pujol señala que esa franja juvenil de la década de los sesenta comprendió dos generaciones “para decirlo con ejemplos emblemáticos: estuvo la generación del escritor Rodolfo Walsh (1927) y la del músico Luis Alberto Spinetta (1950)” (2007: 284).

corporación al clan del nuevo hijo putativo acarrea. En otras palabras, los valores de la tradición se refuerzan mediante el acondicionamiento que le consagran los jóvenes, siempre dichosos de integrarse a las instituciones. El filósofo Oscar Terán (1991: 166) describe con precisión el universo social en el que transcurren estas películas y los males que intentan combatir:

En las franjas tradicionalistas de la cultura argentina, se cristalizó sin contradicciones, una sensibilidad integrista, que una y otra vez verá amenazados los bastiones del orden, cuando sus propios valores nacionalistas, espiritualistas y familiaristas se vean puntualmente carcomidos por los males perversos del divorcismo, la pornografía y, también, el libre ejercicio de toda actividad intelectual crítica.

### **El ciclo de las remakes**

*Los muchachos de mi barrio* (1970), transposición no acreditada de *La barra de la esquina* (Julio Saraceni, 1951)<sup>22</sup> es parte de un ciclo de remakes (saqueos argumentales según Goyo Anchou, 2005: 235), que Carreras, casi siempre junto a Palito, emprendió en aquellos años: *Cuarenta años de novios* (1963) [*Así es la vida* (Francisco Mugica, 1939)], *Mi primera novia* [*Adolescencia* (Francisco Mugica, 1942)], *¿Quiere casarse conmigo?* (1966) [*Los ojos llenos de amor* (Carlos Schlieper, 1951)], *Un muchacho como yo* (1969) [*Ritmo, amor y picardía* (Enrique Carreras, 1954)] y *La familia hippie* (1971) [*La cigüeña dijo sí* (Enrique Carreras, 1955)]. Este retorno a obras consagradas del cine de la tradición, allende pueda interpretarse como un signo de carencia o pereza creativa, es un manifiesto de intenciones sobre la necesidad de restituir un orden de valores en crisis por vía directa de la actualización de fórmulas

---

<sup>22</sup> Como en la mayor parte de los films de este ciclo, los créditos de las películas de Carreras no hacen mención a las películas originales. No obstante, las críticas suelen reconocer estas referencias. Los muchachos... comunica en sus créditos que es una adaptación de la obra teatral *La barra de la esquina* (Goicochea y Cordone, 1941), en la cual también se basa la película de Saraceni. En el texto teatral, se narran las vidas y experiencias de un grupo de amigos de diversos orígenes, estructuradas a partir de acontecimientos histórico-políticos significativos de las décadas de 1910, 1930 y 1940. A diferencia de los films, la obra teatral no brinda un rol protagónico claro a uno de los personajes, sino que se trata de un relato en el cual las historias se entrelazan con similares niveles de relevancia.

de probada eficacia, aun presentes en la memoria cultural de las audiencias. En otras palabras, Carreras instrumenta, en el seno de los estudios que dieron origen a la industria fílmica nacional, el relevo generacional de las estrellas del ayer que permite, al menos transitoriamente, la recomposición industrial de Argentina Sono Film. Certifican lo dicho las intervenciones de estrellas rutilantes del viejo sistema en algunas de sus producciones -por ejemplo, Hugo del Carril y Tita Merello en *Viva la vida* (1969), Niní Marshall en *Ya tiene comisario el pueblo* (1967) y Libertad Lamarque en *La sonrisa de mamá* (1972).

La estrategia diseñada por Enrique Carreras para promocionar a Palito Ortega aprovechando su inmensa llegada a los sectores juveniles, pero sumando, a la vez, al público adulto conocedor de los films de la tradición, es generar una identificación entre el ídolo nuevaolero y la figura, todavía vigente en aquellos años, de Alberto Castillo. No casualmente las dos obras cuyos títulos remiten al término “muchacho” -habitual en la lírica tanguera y referencia ineludible a la juventud- se basan en películas protagonizadas por el cantor de tangos en la década de los cincuenta. Castillo se distinguió como cantor de tangos a mediados de los treinta, gracias a un estilo que combinaba perfecta afinación, fraseo reo y una performance sobre el escenario caracterizada por la forma de manipular el micrófono de Castillo (como si fuera un voceador callejero) y moverse como un boxeador. Su fama se estableció hacia el año 1944, de modo contemporáneo al peronismo, identidad política de la que fue emblema. Actualizó el repertorio de los cuarenta con la incorporación de ritmos musicales como el candombe y la milonga. A comienzos de los años cincuenta ya era un ídolo absolutamente instalado entre los públicos más jóvenes con una carrera legitimada en América Latina y Europa.

El vínculo entre Palito Ortega y Alberto Castillo no es casual ya que las canciones de ambos, en su época, fueron consideradas un gusto “mersa” o “grasa”. Por lo tanto, no sería demasiado arriesgado sostener que la recepción de las películas protagonizadas por estos tenía un clivaje de clase. El sentido de vergüenza que Julio

Cortázar expresaba al referirse a Alberto Castillo como símbolo de la Argentina<sup>23</sup> es asimilable al desprecio que un músico como Luis Alberto Spinetta sentía por figuras como Palito Ortega, Leo Dan o Sandro.<sup>24</sup>

### **Del ídolo de la canción nuevaolera a la estrella de cine**

Para caracterizar el modo en que el texto estrella de Palito Ortega es construido en el sistema de remakes de Enrique Carreras, vale la pena realizar algunas observaciones en torno de *Un muchacho como yo*. Esta película cuenta la historia de Raúl, un joven estudiante despreocupado, compositor de jingles, que aboga por ser aceptado e integrarse a la familia de clase acomodada de su novia Celia (Soledad Silveyra). Fermín, el padre (interpretado por Osvaldo Miranda) es el principal obstáculo para que el primero logre su cometido y como tal, se constituye en ocasional antagonista del héroe plebeyo. El resto de la familia, compuesto por madre, hermano, hermana y yerno tiende a ser una comparsa que acompaña el devenir del auténtico duelo y de la única relación dramática relevante de la obra: la de Raúl y Fermín. La contraposición entre Palito Ortega y Osvaldo Miranda explotaba la popularidad del primero y la eficacia del segundo, consagrado en la televisión con la serie *La nena* (1965-1969), en la cual intentaba cuidar a su hija, una púber Marilina Ross, de las garras del futuro yerno, Joe Rigoli.

El supuesto conflicto entre tradición y modernidad, entre padre y yerno, se plasma ejemplarmente en la primera secuencia, que incluye los créditos del film. Raúl, montado en una moto, recorre en su motocicleta la zona de los lagos de Palermo. A su paso, un grupo de jóvenes se va sumando a la caravana y al coro del tema musical que entona: “Grita fuerte”. Al compás de un redoblante de marcha militar, la letra reclama un grito al mundo para que haya más verdades, para que cada cual ac-

---

23 Según Cortázar, “Gardel crea cariño, admiración, como Legui y Justo Suárez; da y recibe amistad sin ninguna de las turbias razones eróticas que sostienen el renombre de los cantores tropicales que nos visitan, o la mera delectación en el mal gusto y la caballería resentida que explican el triunfo de un Alberto Castillo” (Sur, 1953 y La vuelta al día en ochenta mundos, 1967).

24 Agradezco a Matther Karusch sus señalamientos sobre estos posicionamientos en el campo cultural.



túe como lo desea, para que no exista distinción de razas; no obstante, las cualidades de ese grito aplacan cualquier interpretación política: es modulado, siempre según la letra de la canción por la conciencia, por las palabras de amor, por el cuidado de no ofender al prójimo y es asistido por la colaboración de Dios. La cámara, con algunos cortes, captura en movimiento el coreográfico andar de las motocicletas.

En la siguiente escena, la familia contempla por primera vez una casa, su nuevo hogar, que permanece en el fuera de campo. Como dice Fermín, más que casa “es una mansión” en la cual aspira a vivir sin sobresaltos. Es el sueño de la familia burguesa: la casa propia en las afueras de la ciudad, con un gran jardín y habitaciones para que todos, absolutamente todos los miembros de la ralea, convivan en el mismo espacio. La cámara registra este acercamiento a la casa con cierta morosidad y el cuadro se descompone cuando irrumpe Raúl, con su moto fuera de control, para arruinar la paz anhelada.

Este esquema dramático, algo tosco y con problemas de continuidad (una involuntaria marca autoral de Carreras), se replica, con variaciones, en el resto del film. El nuevo yerno desbarata todas las situaciones de tranquilidad que, dificultosamente, conquista el padre de familia. Se trata del conflicto, en clave de comedia de costumbres, entre un nuevo orden, que canta, que grita, que se mueve, y un viejo orden, sedentario, jerárquico, patriarcal. No obstante, hay algunos elementos que comparten estos dos órdenes y es el respeto a las instituciones: familia, iglesia y propiedad. Raúl no rechaza el modo de vida de Fermín, sino que busca exactamente lo mismo, pero a través del ascenso social mediante actividades que escapan a la esfera legitimada de las profesiones liberales.

La operación ideológica del cine de Carreras no reside, como en algunos melodramas clásicos, en oponer dos mundos separados por la clase social y saldar el conflicto gracias a un encuentro interclasista entre los antagonistas. Por el contrario, Fermín y Raúl pertenecen a los dos extremos de lo que podríamos denominar clase media. De acuerdo con Ezequiel Adamovsky (2015), esta clase social solo termina

de conformarse y de construir su identidad a partir del primer gobierno de Perón. El protagonismo que durante ese período obtuvo la parte más plebeya de la sociedad argentina provocó una reacción de rechazo tanto en las clases altas como en los sectores medios. Según Adamovsky, “lo que más irritaba a unos y a otros no eran tanto las mejoras salariales que rápidamente comenzaron a obtener los trabajadores, sino el hecho de que las jerarquías sociales tradicionales se vieron profundamente alteradas” (2015: 46). En tanto sujetos pertenecientes a una misma clase social, el personaje de Palito Ortega, lejos de ser un agente perturbador de la organización familiar tradicional, es el plus de modernización permitido e indispensable que esta requiere para sobrevivir y adaptarse a los nuevos tiempos que corren.

En esta línea de lectura, es plausible interpretar el atestamiento de significantes propios de la modernidad y de la cultura juvenil de dos formas: como un glosario de pautas sociales que ligeramente desplazadas de los normas establecidas se convierte en una concesión aceptable y, desde el punto de vista de las audiencias, es la garantía que estos productos exhiben para mostrar una supuesta distinción entre generaciones que convoca a las salas cinematográficas a los jóvenes que se habían alejado de las mismas. El arsenal de estos signos puede sintetizarse en las vestimentas de colores estridentes y faldas cortas,<sup>25</sup> en la música de rock que se escucha en la fiesta del día de la primavera, en la figura del “profesor Happening”, en los jingles que supuestamente componen Raúl y su amigo, y en las propias canciones interpretadas por Ortega que pueblan la banda sonora del film.

La reivindicación de la tradición y de los valores conservadores,<sup>26</sup> si bien parecen concentrarse en la figura del padre, encuentra su expresión más acabada en el nuevo yerno. Raúl y su compinche viven en una habitación alquilada en un conventillo de la Boca. Después de la secuencia en que todo se desmadra con la irrupción de Fermín en la caótica fiesta de la primavera, la calma se expresa en el conventillo. Allí,

<sup>25</sup> Véase la inscripción de “Help” en la remera que Celia utiliza durante la Luna de miel en Mar del Plata.

<sup>26</sup> El guión subraya una y otra vez la división entre un tiempo nuevo y otro viejo y otorga en dos momentos en que los personajes muestran sus cualidades positivas, el calificativo de “como los de antes”. Así, una de las vecinas del conventillo que habita Raúl dirá que Celia “es una muchacha como las de antes” y Fermín se autodenominará “un suegro como los de antes”.

Palito Ortega interpreta la única de las nueve canciones de la película que pertenece a un género musical de la tradición: el tango-vals “Palomita Blanca” (Aieta y García Jiménez, 1929). El ritmo del 3 por 4 y la gélida entonación de Palito promueven la manifestación de una comunidad organizada: las vecinas se zarandean con olla y palangana en mano, un agente de correos baila con una muchacha en el patio y los colores de tarjeta de postal del barrio de la Boca resplandecen armónicamente, hasta que al final, a modo de coda, un paneo de la cámara desplaza el encuadre hasta el puente y se deja oír la chimenea de un barco. El ennoblecimiento de los suburbios y la aparición del tango configuran un estatuto de personaje que puede moverse fluidamente entre dos mundos: la fiesta beat y la vecindad. Ambos están unidos por las canciones de Palito y por un coro de personajes que, asumiendo el verosímil del género musical, siempre está dispuesto a bailar.

Dado que el conflicto dramático es por demás débil, Raúl rápidamente sor-tea los primeros obstáculos y al promediar el relato se casa con Celia, lógicamente al cobijo de una imponente iglesia. Luego de la consabida Luna de miel en Mar del Plata, el hogar vuelve a plantearse como problema a resolver, dado que Fermín quiere deshacerse de su yerno y no compartir con él los frutos de su estatus social. Sin embargo, tras una serie de enredos, las figuras masculinas en las que el padre había demostrado su devoción se revelan como ídolos de barro. Su hijo, estudiante de derecho, abandona la carrera a sus espaldas; su otro yerno, conspicuo hombre de negocios, engaña a su mujer y, para colmo de males, apuesta lo que no tiene a la bolsa. El resulta es el fin del sueño de la mansión, dado que esta es la garantía que debe ser rematada para pagar las deudas contraídas. Ante este escenario de desolación en el que los arquetipos de la solidez han demostrado su fragilidad, la modernidad encarnada en Raúl viene al rescate. Así es como este se las ingenia, maniobra inmobiliaria mediante, para hipotecar el terreno de la casa grande, pagar las deudas y comprar con el saldo un departamento para cada célula de la familia. Como un *deus ex machina* invocado por el yerno díscolo, la modernidad toma la forma de arquitectura finan-

ciera y de viviendas funcionales para evitar la disolución de la familia y con esta, de los valores que en ella anidan.

*La barra de la esquina y Los muchachos de mi barrio como elogios contrapuestos de las esencias*

La línea argumental de los dos films podría sintetizarse del siguiente modo: un famoso cantante popular retorna a su país tras un largo período de ausencia. En el transcurso de su primera presentación pública en un teatro, una serie de flashbacks recuperan eventos de su infancia y juventud, junto a su grupo de amigos, su padre y su tío, y la primera novia en el barrio portuario de La Boca. Al final del show, el protagonista regresa al barrio, se reencuentra con los amigos y recupera a su antiguo amor.

Como sostuve al inicio, considero que la operación que realiza la remake de Carreras es recuperar al sistema de valores tradicionales del barrio (el amor impoluto de la primera novia, la amistad indeleble de los compañeros de la infancia, la devoción hacia el padre) borrando de la versión original aquellos elementos dramáticos que refieren, sobre todo, a los conflictos sociales de clase. En *Los muchachos de mi barrio* no está demarcada la identidad de los miembros del grupo por sus orígenes inmigrantes y tampoco se perciben (con la excepción de “Fatiga”) mayores diferencias socioeconómicas entre ellos. Desaparecen también la adscripción al sindicalismo combativo de uno de los amigos (Roberto Almada) y los eventos dramáticos que provoca el asesinato de Vicente (el hermano policía de Elisa), el encarcelamiento de Roberto (que dura veinte años como la ausencia de Alberto) y la trágica muerte de Don Nicola (el padre).

Ambos films apelan a un juego identificatorio entre la figura pública de los actores y el personaje que interpretan. Alberto Castillo es Alberto, hijo de inmigrantes italianos que modifica su apellido artístico y triunfa como cantor de tango en el exterior. Estos rasgos se corresponden con la biografía de Castillo y replican un

tópico fundante de las poéticas del tango-canción de los años treinta y de un amplio conjunto de películas producidas durante el período clásico-industrial.<sup>27</sup> Palito Ortega encarna a Lito, un joven chaqueño huérfano, adoptado por un marino (“El Tano”, interpretado por Raúl Rossi). El periplo de Lito es similar al de Alberto, solo que en este caso la salida del país no está impulsada por la muerte del padre y, el reconocimiento en el exterior se logra gracias a la canción nuevaolera.<sup>28</sup> El film de Saraceni sitúa a Alberto como protagonista del relato pero otorga identidad y biografía a los compañeros de la barra; mientras que “los muchachos” del film de Carreras son un coro en el que apenas se distinguen los nombres (la excepción es, nuevamente, “Fatiga”) cuya única función es darle un marco a la historia de Lito.

El repertorio de canciones de las dos películas está condicionado por los parámetros del cine musical, por cuanto Castillo y Ortega recurren, generalmente, a temas ya reconocidos, que ellos mismos han popularizado.<sup>29</sup> En ambos casos este repertorio da cuenta del desplazamiento que ambos intérpretes hicieron de los géneros musicales en los cuales lanzaron sus carreras. Castillo incorpora el candombe-milonga “Charol” y Ortega temas melódicos como “¿Qué vas a hacer esta noche?”, “Gracias a Dios” y “Triste poema de amor”.

Entre los diversos momentos musicales de las películas, hay uno que es significativo porque en él se cifran las relaciones que los protagonistas establecen con sus herencias culturales y filiales. Estas canciones, no responden completamente a los cánones de sus repertorios y, por lo tanto, son el modo privilegiado en que Alberto y Lito permiten ser leídos en vínculo con la tradición y con los habitantes que están en los orígenes del barrio. Es la instancia en la cual estos reciben la guitarra

---

27 El cantor se reconoce de esta manera en diversas entrevistas. Al referirse a su filmografía señala: “la que más me gustó fue La barra de la esquina. Esa película es presumiblemente un bosquejo de mi vida. Es la vida que puede vivir cualquier muchacho de barrio bueno y trabajador”. Alberto Castillo en Radiofilm, año 6, 12 de julio de 1950, N° 261.

28 Los detalles biográficos de la vida de Ortega eran conocidos por su público, dado que a partir de estos se generó su texto estrella. Las películas de Palito suelen incorporar algunos caracteres biográficos en sus tramas dramáticas. En este caso, la muerte de la madre de Lito, remite al abandono de la madre real de Ortega y se copia el motivo del ascenso a la fama del adolescente de bajos recursos llegado desde el norte del país.

29 Alberto Castillo canta los tangos “Garufa”, “Margot”, “Luna de arrabal”, “El entrerriano” y “Sufra”. “La barra de la esquina” es el tema compuesto para la película por Santos Lipesker y Reinaldo Yiso. Palito Ortega interpreta “Vamos a dormir”, “Muchacha enamorada”, “Te quiero así” y “La chevecha”. “Los muchachos de mi barrio” es una composición para el film de Palito Ortega con letra de Norberto Aroldi (coguionista).

de regalo por parte de sus respectivos padre/padrino,<sup>30</sup> y entonan una canción que remite a los inmigrantes.

En *La barra de la esquina*, Alberto Castillo interpreta “Senza mamma e senza amore” (Luigi Donadio, 1925) una canzonetta en dialecto napolitano.<sup>31</sup> De acuerdo con Ana C. Cara (2004: 168-169), la canzonetta, un género que se encuentra entre los orígenes remotos del tango, perduró en Buenos Aires gracias al proceso de creolización entre la música de los inmigrantes y otros ritmos existentes en el país, y comparte con el tango elementos de entonación, fraseo y cadencia. Recuperando el imaginario de la inmigración del sur de Italia en La Boca, esta canción expresa un hondo sentimiento de nostalgia por la lejanía de la propia tierra, pero también por la pérdida de la madre y de la mujer amada.

Cuando Castillo la entona está reconociendo el legado vigente de la inmigración en la subjetividad del personaje (al fin y al cabo tiene la capacidad de cantar la canción en dialecto), pero también es un tributo hacia el padre y sus amigos de otras embarcaciones que, a diferencia de los jóvenes, no se han terminado de integrar al país. Asimismo, en términos dramáticos reverbera el lamento que el hijo, emulando a su padre, manifiesta por el abandono del barrio, cuando en términos diegéticos ya lo ha abandonado pero de acuerdo con la cronología del relato esto todavía no ha sucedido. Desde la puesta en escena Saraceni produce el progresivo acercamiento de los hombres del puerto que, atraídos por la música y la lengua propias, contemplan emocionados al cantor. Este último no es solo el hijo de Don Nicola, sino es ahora el intérprete de fuste, puesto que el plano aísla su figura sin compartir el mismo espacio con los demás hasta que finaliza el número musical. En la estructura narrativa de *La barra de la esquina* es una escena atípica por la planificación cuidadosa que le dedica Saraceni, a través del montaje de una secuencia de planos cada vez más cercanos de los inmigrantes embelesados por la melodía.

30 En *Los muchachos de mi barrio*, “El Tano” es una suerte de padrino que adopta a Lito y no su padre biológico.

31 Vale recordar que Carlos Gardel había grabado en 1931 el tango “Como se canta en Nápoles” (E. A. Mario).

En *Los muchachos de mi barrio*, Palito Ortega interpreta “A mi amigo”, una canción compuesta especialmente para la película. La letra de la canción versa de manera genérica sobre los inmigrantes, describiéndolos como amigos provenientes de una tierra lejana, dadores de sanos consejos a los jóvenes. El número musical es más breve y la puesta en escena tiende a romantizar la zona portuaria encuadrando en forma de tarjeta postal el puente de La Boca. Si bien, como en la versión de Saraceni, los inmigrantes lentamente se van acercando al cantante, aquí la escala de planos se vuelve aleatoria, saltando de planos de conjunto a planos generales y medios. La progresión no está marcada por el dramatismo de la escena, sino por la rítmica jocosa de la melodía del tema. Llama la atención que aun filmada en locaciones y en colores la escena resulta más artificial que la recreación a cargo de Gori Muñoz en los Estudios San Miguel. En síntesis, la escena pierde en *Los muchachos de mi barrio* la potencia nostálgica y fuertemente anclada a la lengua y al sentimiento de pertenencia de inmigración italiana. La música de Palito Ortega homogeniza el paisaje de la inmigración y convierte a La Boca en un espacio agradable, en un lugar del pasado.

### **Conclusión**

La efervescencia política y cultural de fines de los sesenta, en su aspecto modernizador, tuvo su mayor exponente en Palito Ortega. Su construcción como estrella funcionó como válvula de escape para un sector de la sociedad que reclamaba una ruptura con ciertos valores de la tradición sin apartarse de los diques de contención que la arrojarían hacia un involucramiento político activo. Los excesos de divertimento, desfachatez y experimentación se cauterizaban sólidamente a través de las fórmulas dramáticas de Argentina Sono Film, como de los ritmos pegadizos de Palito. Si se observa el fenómeno desde una perspectiva histórica, probablemente estas películas construyeron lentamente desde mediados de los sesenta, un modelo de

juventud al que apelaría el ala más reaccionaria del peronismo ya entrados los años setenta.<sup>32</sup>

El análisis preliminar de *Un muchachos como yo* y la contraposición entre las obras examinadas de Saraceni y Carreras confirma el modo en que los aires de modernización integrados en una de las capas de la película protagonizada por Palito Ortega (formas de montaje corto combinadas con uso de zooms, filmación en colores, inclusión de géneros musicales nuevaoleros) se hallan modulados por tópicos profundamente conservadores. Sin embargo, como he señalado en el examen precedente, el barrio como espacio de nostalgia, carece de la intensidad dramática, política y cultural que reviste en el film protagonizado por Alberto Castillo. Este aspecto es consustancial a una segunda etapa del proceso de transnacionalización cinematográfica de los ídolos populares provenientes de la canción, en el cual la relación con los géneros musicales tradicionales se mantiene solo como referencia legitimadora, a costa del debilitamiento de los conflictos políticos y de clase.

### **Bibliografía**

Adamovsky, Ezequiel, “La clase media en la historia argentina”, *Revista BCR*, Año CIV, n° 1526, 2015. Recuperado de: <http://www.bcr.com.ar/pages/publicaciones/inforevista.aspx?idArticulo=229>. Consultado el 30 de abril de 2018.

Alabarces, Pablo, (1993) *Entre gatos y violadores: una historia del rock nacional*, Buenos Aires, Colihue.

Anchou, Gregorio (2005) “La industria tradicional cierra filas. Argentina Sono Film entre los años 1961 y 1966”, en Claudio España (Dir.), *Cine argentino. Modernidad y vanguardias. 1957/1983*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes.

---

<sup>32</sup> En palabras de Sebastián Carassai (2014: 46): “Si para regresar al país la juventud radicalizada había sido promovida, para gobernarlo Perón necesitaba su disciplinamiento. Ahora era necesario apelar a los espacios y referentes típicos de la seguridad burguesa: no quería universidades sino hogares, no convocaba a los intelectuales sino a las madres, no necesitaba hombres revolucionarios sino ‘buenos’”.



Bourdieu, Pierre (1988) *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*, Madrid, Taurus.

Cara, Ana C. (2016) “Napoli in Buenos Aires: from Canzonetta to Tango Canción”, en Plastino, Goffredo; Sciorra, Joseph (editors), *Neapolitan Postcards: The Canzone Napoletana as Transnational Subject*, Lanham, Rowman & Littlefield,.

Carassai, Sebastián, (2014) *Los años setenta de la gente común. La naturalización de la violencia*, Siglo Veintiuno Editores, Buenos Aires.

Gilman, Claudia, (2003) “Los sesenta/setenta considerados como época”, en *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, Buenos Aires, Siglo XXI.

Karush, Matthew B. (2017) *Musicians in Transit. Argentina and the Globalization of Popular Music*, Durham-NC, Duke University Press

Manetti, Ricardo, (2018) “Palito y Sandro: dos caras de una misma moneda. La construcción de los nuevos ídolos en el cruce entre el cine, la televisión y las discográficas”, en Pablo Piedras y Sophie Dufays, *Conozco la canción. Melodías populares en los cines posclásicos de América Latina y Europa*, Buenos Aires, Librería.

Manzano, Valeria, (2010) “Ha llegado la nueva ola”, en Isabella Cosse, Karina Felitti y Valeria Manzano (eds.), *Los 60 de otra manera. Vida cotidiana, género y sexualidades en la Argentina*, Buenos Aires, Prometeo Libros.

Moreno, María (2015) (selección), Enrique Raab. *Periodismo todoterreno*, Buenos Aires, Sudamericana,

Ortega, Palito (2016), *Autorretrato (volumen 1)*, Buenos Aires, Planeta.

Pujol, Sergio, (2000) *La década rebelde: los sesenta en la Argentina*, Buenos Aires, Emecé.

\_\_\_\_\_, (2007) *Las ideas del rock. Genealogía de la música rebelde*, Buenos Aires, Homo Sapiens Ediciones.

Reay, Pauline (2004.) *Music in Film: Soundtracks and Synergy*, Londres/Nueva York, Wallflower

Schulze, Peter W.; Ivo Ritzer, (2013)“Genre Hybridisation: Global Cinematic Flows”, *Marburger Schriften zur Medienforschung*, Vol. 44.

Smith, Jeff, (1998) *The Sounds of Commerce. Marketing Popular Film Music*, Nueva York, Columbia University Press

Terán, Oscar, (1991) *Nuestros años sesentas. La formación de la nueva izquierda intelectual en la Argentina 1956-1966*, Buenos Aires, Puntosur.

Zylberman, Dana (2016) “Cine transnacional, canción popular e industria cultural en *Amor en el aire* (Luis César Amadori, 1967)”. Ponencia presentada en el *Congreso Internacional Artes en Cruce*, Buenos Aires

## **De “La Cholito” a Gilda: construcción de públicos a través de Natalia Oreiro**

Lucía Rodríguez Riva, Dana Zylberman

En algunas ciudades esparcidas por el enorme territorio ruso, sobre un paisaje gélido, grupos de mujeres se reúnen para bailar “No me arrepiento de este amor”. Conocen a Gilda, aunque de modo indirecto: en realidad siguen a Natalia Oreiro, que es su actriz y cantante favorita, y por eso saben perfectamente de su devoción hacia ella. Por transitividad, la figura de Gilda cobra importancia para las admiradoras de “Natasha” y recrear sus coreografías las sumerge en su universo. Un interrogante se impone frente a este fenómeno: ¿cómo es posible que en Rusia, un país tan distante no sólo en términos materiales, sino culturales, Natalia Oreiro constituya un fenóme-

no de público? Por extensión, la inquietud que subyace a esta pregunta es el hecho de que una figura de un país periférico -o más bien una “comarca”, como proponía Ángel Rama: la rioplatense- sea la que provoque tal descalabro en una nación como la rusa. Es decir, ¿cómo se invierte el sentido de la influencia cultural? *Nasha Natasha* (2020), el documental en el que Martín Sastre registró ese suceso tan particular, sugiere algunas respuestas. Por una parte, la de la propia Natalia: “lo que te formó en tu infancia, te acompaña toda la vida”. Pero también la de algunas rusas que, pensando el público como experiencia cultural e histórica (Mata, 2000), ponen en contexto su aparición en el firmamento televisivo: “es una chica como nosotras, que podría ser mi amiga, muy linda y graciosa pero con carácter”. Frente a la doncella sufriente y dócil que poblaba las telenovelas (pos)soviéticas, “La Cholito”, el personaje que Oreiro interpretó en *Muñeca brava*, se recortaba de manera diáfana. Siguiendo estos mismos argumentos, es posible pensar que la figura de Gilda haya impactado de manera indeleble sobre la actriz, incluso por algunas cualidades en común.

En este capítulo, proponemos revisar esa singular conjunción y su productividad en la película *Gilda, no me arrepiento de este amor* (Lorena Muñoz, 2016), para reflexionar respecto de cómo se construyó el personaje de Gilda desde el texto-estrella Natalia Oreiro. Para ello tendremos en cuenta dos ejes: por un lado, el recorrido de la cantante-actriz desde *Muñeca brava* al filme y, por otro, la configuración espectacular y narrativa de la película, inscribiéndose en una serie de relatos cinematográficos que la anticipan y contienen.

### **Y Milagro(s) se habrá hecho o cómo convertirse en Gilda**

En noviembre de 1998 se estrenaba en Telefé la telenovela *Muñeca brava*. Su trama hacía uso del más tradicional de los argumentos melodramáticos: una chica pobre se enamora de un joven rico y, a través de diversas peripecias, descubre no solo que no es huérfana, sino que su padre es un hombre adinerado. Finalmente, recupera sus orígenes de alcurnia y logra casarse con el “príncipe azul”; sin embargo, en este

caso también reafirma su identidad y adscripción de clase. En los años noventa, este argumento había tenido un renacido auge a través de la “Trilogía de las Marías” protagonizada por la cantante mexicana Thalía, entre los años 1992 y 1996. Producidas por Televisa, las novelas *María Mercedes*, *Marimar* y *María, la del barrio* tuvieron un éxito transcontinental, que proyectó la imagen de la joven zaparrastrosa y humillada, pero bonita y valiente, a toda Latinoamérica e inclusive hasta Asia. En alguna medida, es posible pensar una apuesta a la continuidad entre esas novelas y *Muñeca brava*, no solo por la matriz melodramática común, tan afín a los pueblos latinoamericanos, sino también en tanto las protagonistas cantaban los temas musicales de las series y desarrollaban en paralelo su carrera musical. De hecho, el éxito de *Muñeca brava* y la admiración que comenzaba a cosechar Oreiro en latitudes tan remotas de Asia y Europa oriental se evidenciaba en los cantos del tema “Cambio dolor” -cortina musical de la tira- que enarbolaba su público, trascendiendo las pantallas y convirtiéndolo en sinónimo de las coordenadas geográficas rioplatenses.

En otro orden de asuntos, dos años antes del estreno de *Muñeca Brava* moría en un trágico accidente la cantante de cumbia Miriam Bianchi, conocida como Gilda. Su carrera, si bien breve (1990-1996), se desplegó en un momento de expansión de la movida tropical. No obstante, ella generó un perfil profundamente distinto en ese espacio. Primero, a través de su figura: frente a la rubia voluptuosidad que dominaba la escena con artistas como Gladys, “la Bomba tucumana”, o Lía Crucet, Gilda aparecía como una mujer menuda y casi frágil, de pelo lacio y sonrisa cándida, que llegaba a la industria musical tras dejar atrás su labor como maestra jardinera. Luego, a través de sus canciones: las letras que ella escribía se alejaban de estereotipos, temas y conflictos habituales para enunciar desde una sensibilidad femenina su visión sobre el amor, la valentía y las pérdidas, entre otros asuntos trascendentes. Su muerte se produjo en un momento de enorme popularidad y conmovió a sus seguidores, que, para ese entonces, habían sobrepasado al público habitual de la música tropical

-aquel que se encuentra en las “bailantas”, espacios de baile populares- para llegar también a un público de clases medias.

Fue ya desde *Muñeca brava* que Oreiro manifestó un interés personal hacia Gilda, lo cual resultó funcional a la trama. Su personaje, que a veces responde al nombre de Mili o Milagros (en lógica continuidad con la tradición cristiana) y, otras, al de La Cholito (un mote con cierta carga peyorativa), es una joven huérfana que vive en un convento y comparte aventuras con una amiga. Tiene dos pasiones: el fútbol -de potrero- y la cumbia. Profesa una importante pasión por Gilda. En el primer capítulo de la serie, los protagonistas se conocen precisamente en un baile, espacio ajeno para las clases altas, al cual ingresa Ivo (Facundo Arana) incitado por su amigo Bobby (Pablo Novak). Mili baila sobre los parlantes con su minifalda roja y rápidamente convoca la atención de ese muchacho rubio. De esta manera, se inauguran los encuentros y desencuentros que Mili/La Cholito e Ivo tendrán profusamente durante toda la telenovela. Asimismo, en el verano de 1999, gran parte del elenco se trasladó a Entre Ríos para participar en el carnaval de Gualeguaychú. En el trayecto, se detuvieron frente al santuario de Gilda para rodar algunas escenas de la novela que conformaron, luego, una larga secuencia acompañada por varias canciones de la artista. Oreiro, caracterizada como La Cholito y vestida con una remera con la estampa de Gilda, dio una entrevista para un magazine donde contó haberse conmovido, tal como le sucede a su personaje al ofrendar allí un crucifijo, y así lo confirmó su compañera de elenco Victoria Onetto. En otro episodio, Milagros es invitada intempestivamente a cubrir un número musical en el baile de siempre, para lo cual sube al escenario de la ficción y, haciendo *playback* sobre “Fuiste”, juega a ser Gilda por un rato, con coreografías incluidas. Como evidencian estos ejemplos, el interés de la actriz hacia la cantante siempre se presentó como genuino y atravesó, sin lugar a dudas, la construcción del personaje que la catapultó a la fama, a tal punto que años después incorporaría al repertorio de sus shows canciones como “No me arrepiento de este amor” y “Corazón valiente”, incluso antes de estrenarse la película de Muñoz,

sumado a la posterior grabación de la banda sonora original de la película, en la cual ella reversiona todos los temas. Además del acercamiento a Gilda, *Muñeca brava* se nutría constantemente del universo del baile y la cumbia ya que en aquel espacio de ocio donde, tarde o temprano, recalaban todos los personajes principales, desfilaron numerosos intérpretes y conjuntos musicales de la movida tropical por entonces reconocidos: Ricky Maravilla, Ráfaga, Daniel Agostini, Volcán, entre otros. Estos cruces y las múltiples escenas allí desarrolladas borraban, en algún sentido, ciertas barreras de clase entre los personajes en tanto coincidían en aquel sitio como divertimento y le daban continuidad a sus conflictos (en especial, amorosos).

Al día de hoy, pasadas más de dos décadas, la telenovela ha tenido versiones locales en Portugal, México, Ecuador y Perú. La versión original se sigue emitiendo en países como Rusia e Israel, muchas veces acompañando la gira de la artista por esos lares, fiel al esquema iterativo propuesto por Eco (1995), de modo tal que su público pueda revivir aquella experiencia que le dio sentido a su objeto de deseo. El registro audiovisual de un concierto de la gira *Nasha Natasha* en la ciudad rusa de Sarátov, en 2014, demuestra esta articulación. Además de interpretar dos veces la canción-emblema de *Muñeca brava*, en la segunda ocasión (y cierre del show), Oreiro no solamente incorpora algunos versos en ruso sino que su vestuario resulta una versión *glamourizada* del atuendo identificatorio de La Cholito: resurgen la remera rayada, la visera roja hacia atrás, la camisa escocesa atada a la cintura y unas botas altas (ya no zapatillas) símil All Star, pero todo pleno de brillosas lentejuelas. Este doble reencuentro con el público, en términos musicales y visuales, se completa con la

coreografía  
y plumero  
y el pres



*Oreiro caracterizada como La Cholito en la gira rusa Nasha Natasha (2014)*

*Como La Cholito, alzando a su hijo, cantando "Cambio dolor" (Concierto en Sarátov, Rusia)*

Otra línea nos lleva a revisar la labor de Lorena Muñoz, quien dirigió la serie documental para Canal Encuentro *Soy del Pueblo* (2013), la cual dedica cada uno de sus capítulos a un ídolo popular y cuya primera temporada cerró con Gilda. Este programa reconstruye la vida y trayectoria del personaje en cuestión a partir de entrevistas a personas cercanas (tanto en lo afectivo como en lo profesional) y a especialistas del campo, además de presentar un importante sostén documental. Los títulos juegan con la idea de un rompecabezas: planos detalle que no permiten reconocer de inmediato la figura, sumándose a las voces fragmentarias. El primer abordaje que Muñoz realizó sobre la figura de Gilda fue, por lo tanto, documental, con lo cual el arribo a la ficción había encontrado previamente valiosas fuentes para darle forma al *biopic*. Previamente, en 2011, como productora de *Infancia clandestina* (Benjamín Ávila), había conocido a Oreiro, protagonista de este filme. Según cuenta Muñoz, hubo tal sintonía con la actriz que fue Oreiro quien le propuso que la tuviera en cuenta cuando fuese a dirigir un nuevo proyecto. Y así fue como consideró retomar la historia de Gilda. De este modo, la elección de la actriz se asienta en un entramado cultural que incorpora no solo la recepción de la música de esta artista tropical por diversos grupos de espectadores, sino que también juega con dos caras de la figura: Oreiro-cantante y Oreiro-fan.

### **Una fórmula que no fracasa: melodrama y cantantes populares**

Desde los inicios del cine sonoro argentino, las cancionistas tuvieron un espacio privilegiado en los relatos. Sin embargo, como ha señalado Kohen, “el triunfo en los escenarios, la radio o el disco se paga con moneda de soledad o desamor. Alcanzar la gloria exige algo más que talento” (2010: 320). El éxito artístico se paga con

un precio -a veces, demasiado- caro. Esto ocurre en *Gilda*, pero también se observa en numerosas películas del período clásico (que Muñoz, como ella misma cuenta, conoce muy bien). Aquí queremos señalar algunas correspondencias con dos largometrajes protagonizados por Libertad Lamarque, *Madreselva* (Luis César Amadori, 1938) y *Puerta cerrada* (Luis Saslavsky, 1939), ya que encontramos numerosos puntos de contacto en la manera de plantear el dilema central, en la configuración de la protagonista y en el vínculo de la estrella con la música popular. ¿Cómo se asemejan películas de fines de los años treinta con una de 2016? En todos estos casos, la protagonista cumple con mandatos sociales-familiares, pero a su vez tiene el sueño de cantar y convertirse en una estrella del espectáculo, así como las capacidades para lograrlo, gracias a la actriz que la encarna. Aunque logre concretarlo, el destino es inclemente y la castiga de una manera brutal (la muerte, el desconocimiento, la castidad). Son los finales expectables y, para los públicos mayoritarios, es tranquilizador que así suceda. En este sentido, a pesar de ajustarse a la historia personal de Miriam, la película *Gilda* responde de manera cabal a estructuras narrativas genéricas fuertemente asentadas en la cultura popular argentina. Es el melodrama de madre, aquel que implica un sacrificio por parte de su protagonista, puesto que los sueños cumplidos no pueden convivir con los mandatos sociales relegados. Veamos: en *Madreselva* Blanca triunfa como la cantante lírica Gloria Selva, luego de haber ayudado durante años a su padre en su fonda y velado por su hermana menor cual madre sustituta, pero será castigada con el desamor (la castidad) y la muerte de su padre tras regresar de una gira. Nina Miranda, en *Puerta cerrada*, debe pasar dos décadas en prisión por un crimen que no cometió, perdiendo la potestad sobre su hijo y siendo asesinada al defenderlo cuando intenta reencontrarlo para revelar su identidad. Pero antes habrá renunciado a su carrera artística para ser una mujer *del hogar* y, cuando decida retomarla porque ese es su verdadero deseo, la punición alcanzará el resto de su vida. La muerte también condenará a su protagonista en *Gilda*, en la cima de su carrera: la clave melodramática en que se construye el relato es absolutamente fun-



cional para que este escarmiento llegue tras el cúmulo de peripecias atravesadas en el camino por alejarse de los mandatos sociales (el trabajo en el jardín de infantes de su madre, el hogar familiar, el cuidado de su marido enfermo). Por otra parte, tanto en *Gilda* como en *Madreselva* el deseo artístico está vinculado fuertemente a la relación paterno-filial. Se encuentra simbolizado a través de la guitarra del padre -que motiva el recuerdo y el desarrollo de esa línea narrativa- en el primer filme, así como por las marionetas en el segundo -que juegan metafóricamente la relación entre padre e hija desde la primera secuencia. El vínculo edípico en ambos casos plantea encrucijadas para las protagonistas, en la medida en que la relación con sus padres necesariamente implica la demarcación de una cierta manera en que se vincularán con otros hombres, pero además porque, tal como están construidas esas relaciones desde el relato, son las que plantan las semillas de los sueños personales, que divergen de los mandatos sociales implícitos. He ahí el origen de un dilema irresoluble.

Tanto Lamarque como Oreiro al momento de protagonizar estas películas eran estrellas prominentes del firmamento cinematográfico. Además, ambas poseen su faceta de cantante (en el caso de Lamarque, con un desarrollo mucho más vasto) dedicada a los géneros populares: tango en los treinta; cumbia y pop en los dos mil. Esta adhesión se une también a sus figuras públicas: hay una ubicación clasista de sus personajes, que las sitúa del lado de los desdichados, generando empatía con las grandes audiencias. A su vez, estos personajes que interpretan -mujeres que deben tomar decisiones importantes para desarrollar su carrera profesional en el mundo del espectáculo- remiten indefectiblemente a sus propias biografías. No es menor que tanto los personajes de Lamarque como el de Oreiro encuentren en la maternidad un aspecto clave para sus conflictos, al tiempo que las artistas, en tanto estrellas, también apelaron a esta como característica propia de sus textos estelares: Lamarque, en las disputas por la tenencia de su hija con su ex marido, que trascendieron en todas las revistas populares de la época; Oreiro, en las complejidades de combinar ambas facetas personales al salir de gira, tal como se presenta en *Nasha Natasha*,

no solo cuando reflexiona con añoranza al respecto sino también cada vez que se multiplica su imagen como madre lactante que recrea (y se topa con, en el Museo del Hermitage en San Petersburgo) la *Madonna Litta* de Da Vinci. Sucede entonces que en estos casos “hay una retórica de la sinceridad o autenticidad, dos cualidades enormemente apreciadas en las estrellas porque garantizan, respectivamente, que de verdad quieren decir lo que afirman y que honestamente son lo que aparentan ser” (Dyer, 2004: 10). Así se construye el texto estelar, en la simbiosis entre el espacio ficcional y la información pública disponible sobre la vida personal. En cada caso se configura un determinado perfil y, si resulta exitoso, seguramente es porque responde a las expectativas del público.



*Natalia Oreiro amamantando a su hijo para la campaña de UNICEF (2013)*

### **No es una despedida**

Es ostensible en *Gilda* una mirada femenina que organiza la ficción. Esto se observa en la manera en que se presenta la protagonista, dado que la puesta en escena privilegia su punto de vista y no la manera en que es percibida por los demás. Como sostiene Visconti, gracias a “sus resoluciones formales, la película de Muñoz ‘dice’ que importa lo que una mujer quiere, lo que desea, lo que elige hacer” (2020: 76). En este sentido, cabe señalar que en los años ochenta académicas feministas recuperaron relatos cinematográficos clásicos como objetos de estudio (tales como los que hemos puesto en serie aquí) porque hallaban en ellos un germen de la puesta en escena del deseo femenino, o al menos de su reivindicación. De hecho, resulta significativo que a pesar de considerar “melodramas de madre” los filmes antes citados, la puesta en escena otorga un espacio marginal para los hijos. Cuando Nina sale de la cárcel y se asoma a la casa de su hijo, lo que ve es un enorme retrato suyo de cuando era joven y brillaba en los escenarios. En *Gilda*, esto queda además verbalizado en el momento en que, ante la pregunta sobre por qué insiste en querer cantar, dice “Yo quiero que mis hijos estén orgullosos de mí”, para pronto corregirse: “Que la gente cante mis canciones, eso quiero”. Es decir que estas películas tratan de mujeres (personajes y actrices) que *pusieron* el cuerpo a su deseo y dan cabida a ello. Posiblemente allí se encuentre su potencia.

Por otra parte, en la figura de Oreiro se sintetizan varios aspectos que la convierten en una de las escasas “estrellas” del firmamento cinematográfico argentino actual. Ella posee una fotogenia que se distingue claramente, además de otras cualidades ya mencionadas. A su vez, ha sabido fortalecer su carrera de actriz prefiriendo apuestas artísticas y de calidad, especialmente en el cine (*Wakolda*, 2013; *Infancia clandestina*, 2011; *Miss Tacuarembó*, 2010; *Francia*, 2009), aunque sin desatender su participación en telecomedias (*Solamente vos*, 2013; *Sos mi vida*, 2006-2007). En

cambio, su faceta musical es desplegada en países donde ha logrado una afinidad muy particular con sus públicos, como Rusia y República Checa, en un fenómeno realmente singular. Asimismo, su figura pública ha sabido mantener esa faceta que la liga a la preocupación por los niños (es Embajadora de Buena Voluntad de UNICEF) y al sentir de cierta cultura popular. En este sentido, también se alinea con la visión clasista predominante en el cine argentino del período clásico, por la cual los personajes protagonistas pertenecían a las clases populares. Es decir, su imagen actualiza algunos de estos significados en el siglo XXI.

A comienzos de 2020, antes de que la pandemia del COVID-19 paralizara buena parte de la producción humana, se anunciaba que Oreiro protagonizaría la serie *Santa Evita*, adaptación de la novela de Tomás Eloy Martínez, producida por las cadenas Fox y Disney. A través del recorrido antes expuesto, que tiene en cuenta tanto la construcción de los personajes ficcionales más exitosos como su figura pública, parece prácticamente ineludible que en algún punto de su carrera Natalia Oreiro interpretara a Evita, la abanderada de los humildes. Habrá que esperar un poco más para observar cómo se sigue tejiendo la trama entre esta actriz, sus personajes y sus públicos.

### **Bibliografía**

Dyer, R. (2004 [1986]). "Introduction". *Heavenly bodies: Film stars and society*. London and New York: Routledge [traducción propia].

Eco, U. (1995 [1965]). *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Tusquets.

Kohen, H. (2010). "El espectáculo en el cine argentino". Campodónico, R. (comp.), *El cine cuenta nuestra historia*. Buenos Aires: INCAA.

Mata, Ma. C. (2000). "Indagaciones sobre el público". *Estudios*, 13, enero-diciembre, pp. 83-97.

Rama, A. (2008 [1984]). Transculturación narrativa en América Latina. Buenos Aires: El Andariego.

Visconti, M. (2020). “Astucias del cuerpo: figuras femeninas en *Gilda, no me arrepiento de este amor* (Lorena Muñoz, 2016)”. Kratje, J. (ed.), *Especios oblicuos. Cinco miradas sobre feminismo y cine contemporáneo*. Buenos Aires: La Cebra.

### **Capturas de imágenes**

[Art86 by Anton Starikov] (2014, diciembre 19). Наталия Орейро / Natalia Oreiro / БЕЗ НАРЕЗКИ / Саратов 2014. [Archivo de video]. Recuperado de: [https://youtu.be/vs\\_tjHgMlwo](https://youtu.be/vs_tjHgMlwo).

[Serge Caulfield] (2015, mayo 16). Natalia Oreiro. NASHA NATASHA Tour. 16/12/2014 - Saratov. Full Concert. [Archivo de video]. Recuperado de: <https://youtu.be/0uCc8WM27Ak>.

# Sobre los públicos del teatro en comunidad en Colombia

Andrea del Pilar Forero Hurtado, Andrés Torres Poveda

## Preámbulo

En la actualidad Colombia vive la primera etapa de post conflicto tras haber logrado llegar a un acuerdo de paz después de más de setenta años de conflicto armado y la pregunta acerca del papel del arte y los artistas dentro de este proceso cobra un sentido especial en el escenario de la reconciliación y la construcción de un nuevo modelo de país.

Dentro de las artes nos interesa enfocarnos en el teatro, y más específicamente en el teatro que se hace en las comunidades por medio de organizaciones autogestionadas con un espacio de acción local definido, integrados en su mayoría por actores profesionales, que se esfuerzan por reflejar desde el arte las dinámicas sociales de las comunidades en que se encuentran inmersas, pero que además han reclamado para sí un espacio no ocupado en sus entornos por partidos políticos, iglesias, ni por la misma Escuela, y cuyos integrantes se asumen como sujetos colectivos con incidencia social.

De esta forma, más allá de sus intereses artísticos, en muchos casos los grupos teatrales se han constituido en gestores sociales y puntos de referencia para la construcción de ciudadanía y el fortalecimiento de la participación, así como en movilizadores sociales, entre otros aspectos. En este sentido, es evidente el potencial del Teatro Comunitario en la construcción de un modelo de sociedad Democrática, Autónoma, Participativa y, en últimas, socialmente viable.

Por todo esto resulta pertinente la reflexión acerca de la relación de los grupos de Teatro Comunitario y sus públicos, es decir, las comunidades en las que se desarrollan, lo cual en primer lugar nos lleva a, por una parte, examinar las características

de este tipo de expresión teatral en Colombia, definir sus características y *establecer la naturaleza y el alcance de su componente comunitario* y, en segundo lugar, abordar el problema de asimetría entre la oferta artística del teatro y la demanda de este tipo de actividades culturales por parte de los colombianos, así como las implicaciones de dicha situación en el ámbito del Teatro en comunidad.

En la misma dirección, el texto considerará el divorcio evidente entre las propuestas del teatro y los intereses de los públicos potenciales, circunstancia que se refleja no solo en los bajos niveles de asistencia a las presentaciones, ni en los enormes problemas económicos que atraviesan la gran mayoría de grupos teatrales, sino en las encuestas de consumo cultural llevadas a cabo por el Departamento Nacional de Estadística, además de otros estudios al respecto. Esta discusión lleva también a incluir aspectos como las estéticas que median entre las ofertas artísticas y las posibilidades de disfrute y valoración por parte de las personas que se acerquen a ellas, la relación entre el tiempo de trabajo y el de ocio, o la influencia de la educación en el desarrollo de capacidades para la apreciación de las artes y la correlación con las realidades políticas y el ejercicio de la ciudadanía.

## **Introducción**

Este texto nace de la confluencia de dos caminos; por una parte, el trabajo que venimos adelantando con la Red Colombiana de Teatro en Comunidad lo cual nos ha aproximado a las realidades en las que se mueven y tratan de progresar los grupos de teatro cuyo objeto se define como social y no como comercial y, por otro lado, de nuestra experiencia en el trabajo con comunidades desde nuestros campos de acción profesionales, la antropología aplicada y la comunicación social, que nos ha llevado a recorrer buena parte del país en el marco de la implementación de diversos programas y proyectos de desarrollo comunitario.

Una de las inquietudes que más ocupa el interés de las personas que dedican su vida al teatro comunitario es el de la relación con sus públicos y la capacidad de convocatoria que tienen como grupos artísticos, ya que esto incide directamente en la razón misma de su existencia y además determina en buena medida su viabilidad económica. En este sentido invocamos lo referido por Heiner Müller en noviembre de 1995 en un congreso internacional con el título “¿Por qué teatro? Decisiones para el nuevo siglo”, en el que manifiesta que “el teatro es despilfarro. El teatro no es rentable. Cuando se lo obliga a ser rentable, debe bajar su nivel y debe orientarse hacia un nivel bajo, hacia el peor standard de público. y de pronto llega el momento en que la televisión o el cine funcionan mejor. Si el teatro no puede continuar siendo lujo y despilfarro, no puede funcionar. Pero la civilización en que vivimos está orientada hacia la economía y no hacia el lujo ni el despilfarro” (Müller, 1995).

Por estas razones decidimos abordar la relación entre los públicos de teatro comunitario, que son autogestionados, y las comunidades en que están inmersos, con las complejidades que las caracterizan. Esta relación nos ha llevado a identificar en la práctica las posibilidades que nos ofrece el arte como dimensión social en el contexto de las iniciativas de transformación comunitaria en el entendido básico que, descrito en términos muy generales y siguiendo las líneas de la antropología simbólica, si bien la cultura se puede concebir como la estructura de símbolos compartidos que hace posible la vida en comunidad y define las identidades tanto subjetivas como colectivas, la comunicación es la puesta en marcha de esa estructura, la cultura en movimiento, o en otras palabras, la comunicación es, en este sentido, la realización de la cultura. Por supuesto, este hecho es conocido y ha sido descrito y definido por diversos autores latinoamericanos de la comunicación, como Alfonso Gumucio o Jesús Martín Barbero; reconocemos la importancia de ello, pero no es el centro de nuestro escrito pues acá nos concentraremos en cómo lo percibimos de manera concreta en los grupos de teatro comunitario que hacen parte de la Red.



Ahora bien, en materia de comunicación, como medio, el arte es un campo privilegiado pues tiene la capacidad de desarrollar contenidos polisémicos y operar en el plano de lo simbólico por lo que logra generar reflexiones desde la emotividad y la subjetividad profunda. Si bien toda manifestación artística puede establecer un vínculo íntimo con quien la contemple, en el teatro esta situación se produce primordialmente en el ámbito de lo colectivo, tanto de quienes lo realizan, como de quienes lo disfrutan.

El teatro en sí, se mueve en el terreno de lo comunitario y si bien tiene la facultad de colocar a las personas frente a sus propias realidades y suscitar empatías colectivas, también tiene el potencial de estimular cambios en la estructura cultural de una comunidad, lo cual es una condición necesaria al afrontar procesos de transformación social.

### **Hablando de teatro en comunidad**

Pero para poder profundizar en el tema que nos compete es necesario hacer unas precisiones frente a las particularidades que tiene Colombia respecto al teatro en comunidad. Algunos de los integrantes de la Red recuerdan una anécdota: le contaban a Santiago García, fundador y director del Teatro La Candelaria, ícono del teatro independiente en este país de qué se trataba el teatro comunitario y cómo lo hacían. Al terminar, el maestro respondió que eso era simplemente teatro, aduciendo a que no era necesario hacer esa categorización, pues no era posible hacer teatro sin la comunidad. A pesar de esta aseveración, dadas las condiciones y los objetivos con los que se hace el teatro, sí existen unas diferencias evidentes entre unos grupos y otros, por lo que un puñado de teatros independientes en Colombia decidieron denominarse “Teatros en comunidad”.

Este nombre ya genera una primera aproximación a su sentido, pues bajo la proposición “en” buscaban abordar una cantidad de agrupaciones con intereses, ex-

pectativas, metodologías y formas de relacionamiento con la comunidad disímiles; así las características que comparten estas organizaciones teatrales se refieren a que están en espacios comunales como barrios populares, pueblos o veredas, que tiene objetivos de transformación social, que han logrado legitimarse socialmente en sus contextos por la gestión social y cultural que realizan reflejada en trabajos de calidad estética y plástica (a pesar de la formación empírica con que cuentan la mayoría de sus integrantes) y por la financiación, o más bien, por la deficiente financiación con la que cuentan.

### **Y de los públicos**

Históricamente, las realidades del teatro comunitario en Colombia son complejas en diferentes aspectos (investigación y creación, construcción de identidad, apoyo social y estatal, etc.), pero especialmente en términos de acceso a recursos para el mantenimiento tanto de sí mismo como de sus integrantes, así como para su expansión y crecimiento, lo cual se debe, entre otras cosas y de manera principal, a la carencia de un volumen suficiente de recaudo en taquilla, situación que refleja la relación entre el teatro comunitario y los públicos. Para adentrarse un poco a esta relación resulta conveniente tener en cuenta algunas consideraciones y hacer un par de preguntas.

Lo primero que hay que tener en cuenta es que las manifestaciones artísticas siempre tienen su origen dentro de sociedades particulares y de una manera u otra reflejan las realidades de la sociedad en la que surgen. El segundo postulado es que el público, por definición, está compuesto por personas integrantes de una sociedad particular. Esto puede parecer una perogrullada, pero en todo caso necesaria, para la reflexión que se adelantará a continuación acerca del tipo de personas que pueden conformar los públicos a los que llegan los grupos de teatro Comunitario en Colombia. Para esto, y a manera de reflexión, vale la pena aproximarnos a las circunstancias

históricas que han configurado la sociedad del país, a sabiendas que ese es el espacio de construcción de los públicos.

El país comparte con otros de Suramérica la sucesión de enfrentamientos internos sufridos a lo largo del siglo XIX tras el final de la dominación española en el continente y, al igual que otras naciones, situaciones de conflicto de diversa índole durante el XX. No obstante, Colombia presenta algunos rasgos históricos que han moldeado la idea de proyecto de nación, su presente y, en buena medida, el carácter social de sus habitantes.

En primer lugar, el levantamiento decimonónico que dio lugar a la independencia de España estuvo lejos de la revolución liberal que debió ser; se trató fundamentalmente de un cambio de asiento en donde una clase adinerada criolla tomó el poder tras la salida de los españoles. Hubo que esperar casi 30 años para que se comenzaran a desmontar los tributos coloniales y hasta 1853 llegaron el sufragio para todos los hombres mayores de 21 años, el voto popular directo y la idea de la separación entre la iglesia y el Estado, además del cumplimiento de una promesa hecha en la guerra de la independencia: la eliminación de la esclavitud. De hecho, en la historia de Colombia no se registra algo parecido a una revolución liberal o de índole ciudadana exitosa, a pesar de haberse presentado varias oportunidades.

La última, el reciente Acuerdo de Paz entre el Gobierno nacional y las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC-EP), el cual contemplaba una completa trama de mecanismos para el desarrollo y fortalecimiento del ejercicio de la ciudadanía activa y la participación social, pero desafortunadamente, a punto de cumplirse cuatro años desde su firma, se ha modificado, mutilado, dilatado, y se encuentra además amenazado de tal manera, que se puede considerar un proceso político fracasado.

Otras circunstancias como el bajo nivel de inmigraciones que aportaran referentes políticos diversos, la exagerada dependencia económica, ideológica y política de Estados Unidos, la violencia, primero partidista electoral y después política, que

ha sumido en el país en un conflicto ininterrumpido los últimos 75 años, además de factores estructurales tales como los bajos niveles de la educación, la exagerada concentración de las riquezas o el alto grado de desigualdad, han generado un espíritu individualista y escéptico ante la política y especialmente, frente a la asociatividad vecinal o comunitaria.

Además de lo mencionado, dos aspectos han jugado un papel protagónico en la conformación de la sociedad colombiana: el elitismo político y el auge del narcotráfico. En lo que se refiere al primero, desde el primer momento de la vida republicana se consolidó en el país un proyecto elitista en el que se ha concentrado el poder en algunas decenas de familias, lo cual implica un estrecho control del ejecutivo y el legislativo. Si a esto se suma, por ejemplo, los setenta años en los que el país estuvo bajo la figura del Estado de Sitio, se puede estimar los efectos que esto puede producir sobre el ejercicio ciudadano de la Participación.

Por otra parte, es ampliamente conocida la problemática que ha sufrido Colombia debido al narcotráfico. Si bien el tráfico de drogas ilícitas se presentaba en el país desde los años 30, como bien lo demuestra Eduardo Sáenz en su texto La prehistoria del narcotráfico en Colombia, es a partir de 1984 que comienza el periodo más conocido del fenómeno, especialmente debido a la denominada "Guerra contra el narcotráfico", que aun vivimos. Sin entrar en mayores análisis ni argumentaciones, el narcotráfico en Colombia llegó a permeare prácticamente todas las instancias de la vida social, abarcando, por supuesto, el mundo subterráneo de la ilegalidad, pero incluyendo desde las entidades financieras hasta el fútbol; desde los reinados de belleza hasta la finca raíz, tanto las obras sociales como el arte. El dinero de la cocaína financió iniciativas empresariales de gran envergadura y multitud de pequeños negocios; obras sociales, barrios para comunidades marginadas, caprichos excéntricos rayanos entre lo increíble y lo ridículo y campañas políticas. Es difícil pensar en alguna actividad que no haya prosperado gracias al dinero del narcotráfico, y por supuesto, la guerra no fue esa excepción. La entrada de esos inmensos capitales catalizó y

desdibujó un conflicto armado interno que llevaba cerca de 35 años ininterrumpidos y lo convirtieron en un grotesco juego de crueles masacres.

No es el espacio para relatar con detalle las maneras en que esto ocurrió, pero sí para señalar las profundas consecuencias que este fenómeno implicó para la población colombiana en términos del miedo generalizado, la naturalización de las vías de hecho ilegales, la desconfianza ante la asociatividad y la cooperación, así como un profundo escepticismo hacia la participación política y las posibilidades de cambio, entre otros. Estas circunstancias marcan en buena medida el público al que va dirigido el teatro comunitario en Colombia, más cuando se mueve precisamente en las comunidades cuyas realidades están atravesadas por la pobreza y por la violencia estructural, ya enunciada por Galtung, cuyas raíces son económicas, políticas, sociales y culturales, así como por la violencia directa, omnipresente en los territorios (Galtung, 2003).

### **Un público para el Teatro en comunidad**

Ahora bien, si este es el contexto en que se desarrolla el teatro en comunidad, es por lo mismo que representa un oasis en medio del desierto, desde donde nacen varias inquietudes: ¿cómo construir en medio de tanta fisura? ¿Cómo contar con un público que asista a las funciones teatrales o que participe en ellas de alguna manera? Claro, es de suponer que las prioridades de la gente están alrededor del rebusque cotidiano para solventar el diario vivir. El dinero y el tiempo tienen una destinación específica, cubrir lo básico, pero entonces ¿asistir a eventos artísticos o culturales se considera como un lujo o como recreación? Y si se asigna algún recurso económico para estos fines ¿se usaría para asistir a teatro? En últimas ¿cuál es el comportamiento de los públicos frente al teatro? ¿y es igual con el teatro en comunidad?

Ante la falta de sistematización que tienen la mayoría de grupos de teatro en comunidad en este sentido y la carencia de investigaciones relativas al tema, para

responder las dudas nos acercamos a la fuente oficial, el Departamento Nacional de Estadística de Colombia (DANE) que realiza cada dos años una Encuesta de Consumo Cultural (ECC). La última versión es del 2017 y ofrece algunas pautas acerca de esta relación; muestra por ejemplo que, del universo de la encuesta, que es de 30.623 personas que asisten a espectáculos culturales, solamente el 18.2% afirma asistir a teatro, ópera o danza (las preguntas están orientadas a estas 3 artes escénicas en conjunto) (DANE, 2017). Esto corresponde con el sentir de los grupos teatrales quienes manifiestan constantemente la falta de asistencia a sus obras, pero lo que no concuerda son los motivos, pues al indagar por éstos a los artistas, la razón más frecuente que se argumenta suele ser la falta de recursos económicos de la población, seguida por la falta de tiempo.

La ECC 2017 aborda este tema y al preguntarle a las personas encuestadas, la respuesta con más valor fue "Desinterés/no le gusta" con el 50% y la "Falta de tiempo" obtuvo un 31.4%, mientras que a la pregunta "Falta de dinero" solo el 19.2% respondió afirmativamente. La respuesta más alta muestra cómo las personas prefieren asistir a presentaciones de música en vivo 31.6% (DANE, 2017).

Estos resultados no son del todo sorprendidos. La experiencia de desarrollar una asignatura de teatro y creatividad en la facultad de comunicación de Uniminuto, una universidad que cuenta sobre todo con población de estudiantes que, en general, van a ser los primeros profesionales de sus familias y en buena cantidad vienen de otras regiones, pertenecen a estratos sociales medio y medio bajo y están en un proceso de surgimiento económico y social; es decir, en buena medida pueden ilustrar la conducta de las personas que integran las comunidades en las que se desenvuelven las organizaciones de teatro comunitario respecto a este arte.

En el ejercicio mencionado es reiterativo encontrar estudiantes universitarios cuya única experiencia relacionada con el teatro fue dada en la escuela básica y muchas veces no tuvo mayor significado para su vida. Al volver a pensar en la posibilidad del teatro al principio les intimida e incluso les produce rechazo, al punto que

una que otra vez algunos de ellos se retiran con los primeros juegos teatrales que los hacen salir de su zona de confort. La misma reacción les produce la idea de asistir a teatro, las tres salidas pedagógicas se anuncian desde el comienzo del semestre y esto no les genera entusiasmo, al contrario, muchos lo hacen por cumplir el requisito de la clase. Pero cuando van por primera vez y se indaga por la experiencia, suele pasar lo inesperado: salen entusiasmados, cuentan cuánto les gustó, se sienten animados por hacer las otras dos salidas y, de hecho, en ocasiones se hacen más de las planeadas. Y ya el tiempo y el dinero no son un obstáculo. Al concluir el periodo académico algunos siguen pidiendo que se les recomiende obras y se convierten en asistentes recurrentes al teatro.

Ahora bien, en el caso específico del teatro en comunidad, se podría afirmar que si no hay público no es rentable ni se podría sostener a futuro, sin embargo, la financiación de sus grupos se da principalmente por la participación en convocatorias estatales o distritales, en las que compiten con otros, no siempre en igualdad de condiciones, por lo que a veces están en desventaja. Y, aun así, cuando acceden a este tipo de estímulos deben responder a unos niveles estéticos y de contenidos de alguna manera estipulados por instancias oficiales. Por lo tanto, en buena medida su fuerte económico no es precisamente la boletería.

De hecho, no son pocas la veces en las que en este ámbito se presentan las figuras de “aporte voluntario”, de “pago en especie” o “entrada por un huevo”, lo cual nos da una panorámica de la situación económica que atraviesan constantemente. Sin embargo, estamos hablando de grupos de teatro, que lógicamente trabajan para relacionarse con un público y que perciben que podrían tener mayor asistencia a sus obras; quizá por ello algunos de ellos hacen teatro de calle, donde aprovechan el espacio público para mostrar su producción, saliendo a buscar el público. La pregunta sería ¿cómo puede generarse una mayor demanda en las artes y la cultura?

En nuestro parecer, intuimos que la decisión de asistir a presentaciones de teatro depende del grado de identificación que se puede llegar a tener con las obras,

con las probabilidades de disfrutarla (lo que implica entender el tema, pero también los recursos dramáticos y teatrales, la lógica y el “lenguaje” de la obra). También consideramos que algo muy importante es la tradición, es decir, el haber interiorizado cierta idea de la mística que rodea a la presentación teatral, relativa al conocimiento y goce de lo que podríamos considerar como el ritual de la presentación, es decir, el asumir el “papel de público” con todas las funciones y exigencias que esto implica y, por tanto, la disposición y el disfrute de participar en la obra. Todo esto depende en gran medida del nivel educativo, de las costumbres familiares, de la disposición sociológica a apreciar las novedades culturales y sociales, y también de las posiciones políticas que se asuman.

### **En conclusión...**

Bajo esta perspectiva, para que los públicos asistan a teatro es necesario que encuentren afinidades artísticas, pero además aproximaciones políticas, intelectuales y hasta personales. Para que esta relación se dé es necesario que el público se incorpore como un elemento activo en la construcción del arte y de la sociedad, lo cual no implica necesariamente que los artistas deban hacer solamente lo que está esperando el público, pero sí que se hagan ciertas concesiones que permitan construir elementos simbólicos de forma y contenido que permita instaurar nuevas formas de relacionamiento. Para ello es necesario conocer mejor a los públicos aportándole una mirada crítica al quehacer teatral, reconocer los aportes del teatro al acervo cultural de las comunidades y su patrimonio artístico y viceversa. Consideramos que es importante hacer esa investigación de los públicos y a partir de ella propiciar relaciones sólidas, pues de no conocerlos se corre el riesgo de amenaza a la sustentabilidad del teatro y le subyuga a las dinámicas de la moda o de las convocatorias estatales.

En consecuencia, hay que comprender que la consecución de públicos es un tema que rebasa al marketing cultural, pues no se trata de conseguir “Clientes”, en la lógica del mercado, sino que tiene que ver con el fortalecimiento de las relaciones



con los públicos que ya se tienen y con la consecución de nuevos, incluso de aquellos que por algún motivo no se sienten convocados (Jimenez, 2010). En sí, fortalecer la comunicación entendida como relación y proceso de intercambio por medio de recursos como el fortalecimiento de los flujos de información y el diálogo con los públicos, la generación de alianzas, el integrar a los miembros de las comunidades como copartícipes de sus prácticas artísticas, resignificando los ámbitos simbólicos y las experiencias sensibles como prácticas de ciudadanía, entre otros.

Para terminar esta disertación, consideramos que el fortalecimiento de las relaciones con los públicos permite la sostenibilidad del arte más allá del plano económico y que implica una perspectiva social e integradora. Pero más allá de las propuestas que podamos expresar para fortalecer los vínculos entre grupos de teatro/público, consideramos que es necesario como sociedad comprender el potencial del arte para la transformación del país. En la medida que la sociedad colombiana se transforme, los públicos cambiarán y por ende el teatro, este debe comprender su potencialidad y su papel en esa relación de interdependencia. Por su parte, si el teatro comunitario logra articularse a procesos sociales de cambio, los públicos cambiarán y esto redundará en su gestión y en las transformaciones sociales.

## **Bibliografía**

Dane. (2017). Encuesta de Consumo Cultural. Recuperado de: <https://www.dane.gov.co/index.php/estadisticas-por-tema/cultura/consumo-cultural/informacionhistorica-encuesta-de-consumo-cultural>

Galtung, J. (1981). Hacia una Definición de la Investigación sobre la Paz. Investigación sobre La Paz. Tendencias Recientes y Repertorio Mundial. París: UNESCO.

Galtung, J. (2003). Paz por medios pacíficos: Paz y conflicto, desarrollo y civilización . Bilbao: Bakeaz/Gernika Gogoratuz.

Galtung, J. (2004). *Trascender y transformar: Una introducción al trabajo de conflictos*. México: UNAM-Quimera.

Garrido, A. C. (Ed.). (2010). *Los públicos de las artes escénicas, foro internacional de las artes escénicas. Escenium*.

Geertz, C. (2003). *La Interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa.

Giddens, A. (1987). *Las Nuevas Reglas del Método Sociológico*. Buenos Aires: Amorrortu.

Jimenez. (2010). *Los públicos de las artes escénicas, foro internacional de las artes. Escenium*.

Müller, H. (16 de Octubre de 1995). ¿Porqué teatro? Decisiones para el nuevo siglo. (U. Scharienberg, Entrevistador) Recuperado de: [https://www.nexoteatro.com/Heiner%20Muller.htm?fbclid=IwAR3DMHACsrYMSbiwNdj9q0C\\_oThGi3ThR-b8986LZiNtUzL\\_VTGUbiQokYY](https://www.nexoteatro.com/Heiner%20Muller.htm?fbclid=IwAR3DMHACsrYMSbiwNdj9q0C_oThGi3ThR-b8986LZiNtUzL_VTGUbiQokYY)

Sáenz, E. (1996). *La prehistoria del narcotráfico en Colombia*. Revista Innovar, 65-92.

CAPÍTULO V

## **CORPORALIDADES, PERFORMANCE Y GÉNERO**

## El Decamerón como dispositivo creativo, o ¿quienes escriben el nuevo Decamerón?

Germán Retola

Quinto email (a la China, editora). Asunto: algunos textos del proyecto

Querida China: acá te mando algunos textos resultantes de varias pruebas del Proyecto Decamerón 2020. Como verás algunas grupalidades mantuvieron los tópicos del día de la obra y otras decidieron hacer las propias. Ojalá te gusten, algunos prefirieron poner sus nombres, otros apodosos o seudónimos o profesión (es diverso todo -tal cual nos lo propusimos- edades, corporalidades, orientaciones, actividades). Te copio algunos de forma desordenada:

Tópico del día. Jornada novena: HABITAR LA PESTE (Natacha Voliakovsky, performer)

Introducción: Tres siglos más tarde al Decamerón, Spinoza dice que la realidad nos puede afectar solamente con dos tipos de pasiones: pasiones tristes y pasiones alegres. Lo ético es vivir con pasiones alegres. Vomito lo que dice Spinoza. No estoy de acuerdo. Mi pasión sería la peste misma. ¿Alguien sabe lo que puede un cuerpo? Yo sí.

Estar infectadas, habitar el estado de enfermedad frente a un estado que nos propone la limpieza, lo blanco, lo saludable, lo aséptico como modelo normado a seguir. Estar en la peste es la exclusión, que nos miren con miedo nos va a proteger.

Pienso que habitar la peste sería de alguna manera a la vez intentar expulsarla.

Vomitar nunca fue algo hermoso, pero finalmente si es algo vital. Aquella pulsión que sin remedio ni contención hace que el cuerpo por medio de espasmos expulse todo. Haga reversible su adentro, esponga su contenido, visibilizando todo aquello

quizás simbólico que podía estar contenido en ese adentro. Espasmos, falta de aire, saliva en el cuello goteando, ojos con lágrimas de la fuerza del impulso del vómito. Dolor en la panza, en la boca del estómago, en los músculos abdominales, la espalda se hace presente. Las venas de alrededor de los ojos se van explotando, quedan marcas violetas y rojas. El olor invade el espacio, el gusto ácido en la lengua, el paladar prendido fuego.

El vómito está en mi pelo, en mis brazos, mis manos y el piso están cubiertos. Somos una: el vómito, la peste y yo. Siempre anhele ese momento de fusión con el todo. Pero no era cualquier todo. Nunca fue cualquier cosa. Ser una con la peste. Pero para ser una necesitaba testigos, ellos, aquellos, quienes constituyen esa, la otredad, que enmarca mi pestilencia en un hacer inadecuado y marginal. No me importa. Sabía desde el primer bocado cual era el desarrollo de todo esto, infectarme como reclamo a los sanos. ¿Alguien sabe lo que puede un cuerpo? Yo sí porque habito la peste. Un cuerpo siempre intenta sobrevivir y en esa expulsión constante, en ese repetir habita.

Tópico del día: Jornada sexta. Procesos (Branko Luna)

Es la primera vez. La verdadera -men-arquia. Mi primera menstruación como tipo. Hubo algunas pequeñas hemorragias, es verdad. Ciertas, liberaciones de endometrio que sucedieron a los pocos meses de comenzar con el tratamiento de hormonización. Y, un año casi después, hace dos años -creo-, una hemorragia muy dolorosa, prácticamente dramática, por el dolor, el desconcierto, la confusión y una serie de pesadillas y recuerdos penosos que desencadenó.

Pero así, así de sentirme un hombre expulsando sus residuos interiores, fuerte, erguido, y soportando un fuerte dolor menstrual, el útero contrayéndose en espasmos que parecían estar fisurándome desde el interior.

Así, así de poderoso y viril, un héroe estoico, sangrando desde lo más hondo. Así, con el cuerpo pesado, las lágrimas flojas. Así, lo que se dice así, es la primera vez que me pasa. ¿Qué provoca olas y espasmos internos tan intensos como un maremoto?

Líneas machas, me hice hombre. Bajo línea, hombre imposible, infiltrado en la fuerza insoluble de la hombría manché mi nombre. De marica hombría manché mi cuerpo y lo dibujé con sangre. Maté la desinencia, destiné la muerte al género que mató el tiempo que anudó mi cuerpo a la fatalidad.

Me hice atravesar por la línea de tiempo que fue de otro y salí destemplado, desatado y atemporal a la orilla de un cuerpo.

No existe lo que está escrito. No existe la chica y tampoco el pasado que la condena a su antítesis. Antes había un espacio para rellenar. Ahora fue troquelado. Ahora fue.

Un chico es el que escribe.

Todxs nos transformamos continuamente, es una ley de la vida. La estabilidad es un espejismo fugaz. Lo único constante es el cambio. No somos jamás, quienes fuimos ni quienes seremos.

No concluyen los cambios físicos que buscan armonizar la imagen externa que el espejo devuelve distorsionada con un sentir interno, si no que continuamos creciendo en una espiral de transformación personal, en la cual se construye una cámara más grande que la anterior para habitar, pero jamás olvidamos las anteriores.

Tópico del día: Jornada décima. Grandes hazañas (Mel Randev Periodista y activista lesbiana no binarie) Casa-miento.

Les aseguro que yo no quería casarme. Aquella tarde, mis madrinas y padrinos me alistaron en la casa más cercana, como es tradición me regalaron una bombacha de encaje y una liga roja, otra trajo el ramo de flores silvestres, pero ¡No hubo forma de que entrara en el vestido! con buen tino, resolvimos que podría quedarme solo con la enagua. Un travo me acomodó el tul para coronarme los arreglos de la cabeza y salimos al ruedo.

El ritual, se dio una tarde de sol, en pleno centro platense. Más precisamente en las escalinatas del Dardo Rocha, Ninguna de las dos quería sostener relación con la familia heredada, nos aventuramos entonces a formar una nueva. Medio centenar de lesbianas y feministas Nos tiraron arroz, aunque ambas juramos nunca gestar, completamos la ceremonia con revoleo de ramo a la multitud, que no eran familia, pero encarnaron el rol como sí. Tengo imágenes de unas latas atadas con lanas que arrastramos con la patineta sobre calle 50 bajando x 6 hace 47, yo iba sentada y ella me empujaba, casi como en un travelín de película francesa.

Pero ese beso que selló nuestra unión... también trajo reclamos de atención y cuidados. Mi marida se estaba muriendo de un cáncer en los huesos. Primero dejó de hacer malabares, después dejó de caminar. Mientras ella agonizaba, pudimos reírnos comiendo chocolates, dimensionando como se hecha luz a la vida, con una simple conquista legal. Luego ya su voz solo expresaba rencor y dolor. Acompañe a mi marida en los días desapacibles y las noches oscuras, hasta que también me pidió que me vaya. Al poco tiempo enviudé y no hubo más herencia que algunas cartas y esta foto que inmortalizó nuestra hazaña.

En disidencia a ser una madre esposa, sumisa y abnegada, ¡yo puse el cuerpo de manera política dentro de esa enagua blanca y performatié la novia que nunca seré, porque tampoco soñé con ser esa mujer domesticada bajo receta rosa de Rivotril que es la triste imagen que sintetiza la monogamia con esa promesa de hasta que la muerte nos separe, de igual modo acudí a la plaza, con el cuerpo como arma y eso sí que lo volvería a hacer.

La manifestación se concentraba en 7 Y 50, la misma esquina ocupada tantas veces por todas las marchas de fútbol y todas las reivindicaciones de otras identidades, pero que esa tarde, esa esquina fue nuestra. Fuimos carne de los disparos periodísticos, fuimos pulsión manifiesta en bocinazos y silbidos, también fuimos cántico y cachondeo, cuerpo indebidos avivados y deseados, jurando dignidad, frente a la casa de gobierno, en la vereda de la cultura posmoderna, ese día en que hasta el sol cayó más tarde para quedarse viéndonos.

Hoy desde el confinamiento obligatorio, necesito liberar esta memoria fulgurante. Deseo volver a ese contexto urbano como una experiencia vital, con la desobediencia intacta para habitar lo público, recuperando los días de cuando la calle fue una fiesta, esas tardes en que nos revelamos a la marginalidad de la noche, de rondas de cervezas y porros, de besos triangulares, nos sublevamos y rociamos la calle de un enchastre divino de fluidos, quitándonos las prendas y los rancios hábitos de la clandestinidad. Habilitando a otras formas diferentes de amar y de amar a la diferencia.

Tópico del día: ¡cuando un acontecimiento histórico planetario tuvo repercusiones positivas en tu vida! (Lisandro de Monte)

¿Por qué me convino la caída de la URSS? Yo venía de bailar de Buenos Aires como todos los sábados. Como todas esas madrugadas frías, primero me chupé un par de pijas en el baño de arriba de la truculenta terminal de la costera criolla del barrio de once. Era todo muy dramático, como en el cuentito de los elefantes en el fitito: entran dos adelante y dos atrás. Parecía que no se iba a poder respirar de tantos cuerpos pegados en el baño hediondo. Bajé sin alboroto. Ya tenía tres en mi haber, me debía unas siete. Me di cuenta que no tenía plata para el micro, que debía volverme a La Plata en tren, colado. Llegué con otras dos maricas a Constitución, si bien yo no era de manada, estuvo bueno volver mariconeando juntos. Ya que estábamos



ahí bajamos al baño, el submundo oloroso de Constitución, entre todos nos dimos maña y encontré un rincón de la galería sucia del sótano para hacerme de una más. Me quedaban seis. Pensaba que no iba a llegar y que esta semana sería encarada con debilidad. Corrí para alcanzar el tren. En ese entonces se usaba tener un vagón con las luces prendidas alternando con otro con las luces apagadas. Así que nada mejor para insinuar osadamente con luz y concretar en vagón oscuro, donde siempre las sombras y los gemidos daban cuenta de que la falta de luz no era para que durmieramos. Cada tanto pasaba el chanco y los cuerpos y gargantas se relajaban al punto de la somnolencia. Acumulé tres más, me faltaban dos. Cuando desperté había amanecido. No quedaba nadie en el tren, y cuando salí, refregándose los ojos como ahuyentando la luz intensa de la mañana, me di cuenta que estaba de nuevo en Constitución. Me volví a dormir a mi asiento de cuerina marrón y apoya manos de frío plateado. Sentí, en sueños que el tren arrancaba, gente se sumaba a mis visiones, seguía dormitando hasta que dormí profundamente. Desperté con calor, salí del tren parado y ya sin gente y adivinen qué: otra vez estaba en Constitución. Así que decidí afrontar mi destino y salí sonámbulo a caminar por San Telmo. Odiaba a la gente de domingo a la mañana, los odiaba profundamente, sobre todo a las familias. Llegué al parque Lezama y entonces lo vi. Alto, rubio, robusto, extranjero. Nos miramos, bajé la vista, hice mi risita, hice mi ademán y en un toque estaba a mi lado. No hablaba español. Me tocó la mano, me rozó la pierna, me guiñó un ojo, el pobre ya no sabía qué más hacer entre tanta gente de domingo y feria. Usé el lenguaje universal y él me condujo sin hablar hasta su campamento. Ahí estaba su amigo, juntos habían armado un castillo en un borde del parque. Eran dueños de una intimidad que de tan a la vista era secreta. Ahí llegué a tener dos más. Todo un domingo de abundancia. Eran rusos, habían quedado varados en Buenos Aires sin Nación que los reclamara, porque la URSS había desaparecido en ese preciso momento de su viaje. Después de coger fuimos los tres a la Iglesia Ortodoxa rusa, comulgamos como santos, comimos sobras exquisitas del Bar Británico y volvimos al acogedor castillo ruso del parque Lezama.

Esa semana me quedé sin una. No completé mi raid de buena suerte, cuestión que me hizo cambiar mi forma de acumular bienestar semanal cuando la disco apaga sus luces y abre sus ventanas para que entre el odioso aire fresco de la sociedad.

Tópico del día: formas de ser y hacer familias. (María Gabriela Zambraro)

Hace uno años, cuando vivía en La Plata, Germán me adoptó como su hija y me puso de nombre María Gabriela (gracioso el primer nombre por mi ascendencia judía). Yo lo adopté como mi madre platense y armamos una familia de los más funcional, junto a mis hermanos gatos Alí y el majestuoso Odín. Tan funcionales que podemos pasar los días en la cama comiendo, leyendo, escribiendo, mirando películas de sharknados o TV de aire toooodoooo los cuatro al mismo tiempo. Hoy recibo un audio de whatsapp: *¡María Gabriela...!*, me dice. *¡No quiero hacerlo mamá!* le digo. Pero mother Ger, sabe qué decir y lo dice: cero exigencias, siempre desde las pasiones alegres María Gabriela. Una vez más me veo arrastrada por el poderoso remolino de mother Ger y me entrego porque sé que siempre me llevará a un lugar diferente. Y de esa diferencia quiero hablar. Existen ciertos amores que son tesoros absolutismos, vienen en forma de personx, animal, planta y todo lo que vive. Son los que te proponen juego constante, interrogación, incomodidad. Te muestran que todo puede ser de otra manera, de múltiples maneras, que lo establecido solo es una forma de tantas, que existen, existieron y existirán, que hay pocas verdades absolutas, que la mayoría de las cosas son invento y construcción. Una vez que te encontrás con esxs amores, que insisto, vienen en formas diferentes, se apaga la palabra y la necesidad de nombrar.

Jornada tercera: dedicada a quienes con gracia e inteligencia lograron alguna cosa largamente deseada, o recobraron lo que habían perdido. (Gonzalo Giacchino)

El cielo es azul como el mar // Cuerpos delicados modificándose // como una planta al tiempo de la fotosíntesis // cronología propia. // Torax lleno de aire. // Completamente conquistado // La edad de oro // Dormido siento más que despierto // No me importa el por venir // Cada noche dejamos de ser // El Sol brillo dorado como la piel // Vida austera de la que nadie tiene ni idea // La noche es triste porque es oscura y la oscuridad nos hace pensar en la muerte // Construyamos una casa en el mar y la pintamos de azul // No puedo creer que ya sea invierno // Hay flores voladoras // Necesito mis tesoros // Golden hour // Si todo fuera un poco mas lento... // Estas despiertx? // Viajar es como un juego // Mirale la cicatriz // Hay que tener fe // No es bueno dudar // Ir hacia la luz o perder el miedo a la oscuridad // Nos iremos bien lejos // Donde se escuchen las olas // Mercurio retrogrado ando sin suerte // Hagamos un brindis x los nuevos comienzos // Saturno compasivo // Los nacimientos señalan la llegada de la muerte // Mira tiene la marca // No podemos escoger nuestras vidas // Y esa marca? // Todo lo mismo // Son presagios de lo mismo // Soñé con el mar y con el cielo // Y con el viento // Andan diciendo que estás poseído // Cuanto más amás algo más profundo es el dolor // Vas a morir está escrito en tu rostro // Contempla el verdadero poder de la oscuridad // Una dimensión superior, Más profunda // Trasciende todo // No te dejes confundir // ¿Esto es real? // Dejalo salir // Esa marca // En la oscuridad vas a encontrar la verdad // Está jugando con el viento // ¿Esta muerto? // El viento transporta los recuerdos porque son olor // Todos son Recuerdos del agua y de los seres vivos también // Un planeta es un útero, un huevo (ovulo) // Yo soy el universo // Esta dentro de mi // Si brilla es para que puedas verlo o encontrarlo // No somos diferentes // Estamos hechos con la misma materia que viene del universo // Todo es tan parecido acá // Si pudiéramos explorar el universo // Nos daríamos cuenta de cómo es el mar // Siento que mi cuerpo está cambiando // Como el universo // Pistas para comprender los secretos del mundo // En diferentes formas // Una diosa besada por una ballena // Vacaciones de verano // O niños que saltan a través del tiempo // A través de un soplo del viento // Nos hablan // Eres perfectx //

Confía // Ahí también encontramos el cielo en el mar // Tesoros escondidos // Todos se escondieron // Lo más importante AMA // Es lo único que necesitás // En la palma de tu pequeña mano hay un universo // Una historia // Un universo que se esconde en otra forma //

Jornada segunda: Se habla de aquellas personas que, abrumadas por diversos infortunios, consiguen llegar a dichoso término. (By Púrpura)

Cuando era chiquita, mi mamá me hacía los pijamas. Yo siempre elegía las telas y como a mí siempre me gustaron los colores y los brillos, elegí una tela color bordó con ositos, con muchos ositos, re linda. El fin de semana, a la madrugada, tipo seis de la mañana, yo esperaba *tipo tonta* a que los chongos salieran del boliche ya copeteados y me los yiraba. Entonces como era invierno y hacía un frío del orto, porque en este pueblo cerca del río hace un frío del orto, me puse el pijama debajo de la ropa. De última para un pete no te lo sacas y si da para algo más te bajás todo junto.

¿Qué pasó?, pasó el patrullero, y yo en la esquina *tipo tonta*. Obvio me levantan: -¿qué estás haciendo? Yo tenía porro en un tubito donde venían los rollos de fotos antiguos (con esto delato mi edad): el tubito de plástico negro con tapita, ¿se acuerdan? Me suben al patrullero y me llevan y yo ya temblaba. Tendría 16 o 17 años. Me bajan y me dicen: -*bueno señor, sáquese todo*. (señor no: ¡señorita! Aj! pensé). Yo saco primero el tubito (como para ya ir terminando) y me dicen: -*¡no señor, tiene que sacarse la ropa!*. Yo muda del miedo que tenía, pensaba que no iba a salir más, que me iban a violar o pegar. Pero, cuando me bajé los pantalones (yo ni cuenta me daba) empezaron a reírse de mi pijama con ositos. Me vieron tan frágil y débil con mi pijama de ositos que uno me llamó aparte y me dijo -*vos la próxima vez, si te agarramos con el tubito este, tenés que tirarlo aunque sea en el patrullero, así no te podemos inculpar*. Entonces tipo tonta podía decir que eso no era mío. Así que el policía me avisó

de cómo debía llevar la droga. Otra cosa que me dijo fue que siguiera llevando el aerosol del asma, porque cualquier cosa que me puedan hacer (y se refería a ellos mismos) tenía que fingir un ataque de asma y ellos, con tal de que no te mueras seca-ahogada en su auto, te liberan, así que aprendí que el aerosol también ayuda (de hecho, lo use y funciona).

Tópico del día: Jornada séptima. Culo, corazón y vida. (Luciano Azeno)

Tengo un dolor terrible en el culo a causa de unas hemorroides que me asomaron quizás a pedir a gritos que alguien algo las empuje como cuando era joven y gozaba del sexo anal. ¿Se puede ser disidente? ¿Qué es ser disidente? ¿De qué disido? Los últimos 20 años de mi vida he sido un GAY hecho y derecho. Activo. Machito rompe culos. Cuando era chico, no tenía ni 10 años, me gustaba encerrarme en el placard con mi mejor amigo. Jugábamos a darnos besos en el pito. Conservo un amor intacto por el pito de Ignacio, era blanco, largo como un dedo índice y tenía un olor riquísimo. Ah y tenía un detalle que lo hacía único en el mundo: un lunar en la base del tronco. Yo no era GAY y qué lindo era darnos besos en el pito. Un día mi papá abrió el placard y nos descubrió. Se enojó -pero no tanto- y nos dijo - ¿qué hacen ahí encerrados como dos viejitas, con este sol? No sé si luego de ese día la cosa cambió. Pero tampoco me acuerdo cuándo se cortó.

En mi adolescencia mis compañeros se pajeaban todos los días o varias veces por día, mientras que yo trataba de pajearme lo menos posible. Marcaba las pajas con un punto rojo sobre el día en el almanaque. Lejos estaba de chupar pijas o besar chicos. La sola idea de ser Puto me provocaba tal angustia que no podía levantarme de la cama. Era la bella durmiente pero el príncipe nunca llegó a besarme. Rogué a Dios que antes de ser puto me llevara de este mundo, ese dios-Jesús tan potro que colgaba sangrante del techo de la iglesia a quien besaba apasionadamente cuando

tenía la hostia -su cuerpo- en mi boca antes de recibir nuevamente la piña de la angustia sobre mi cabeza con una ferocidad tal que me dejaba sin respiración y con taquicardia. ¿Por qué estoy escribiendo esto? ¿Porque soy disidente?

Luego vino mi liberación. En la primavera del año 97 besé a un hombre por primera vez. Juan se llamaba. Una mochila de mil kilos había desaparecido de mi espalda. Esa noche entré a Búnker (catedral gay de los años 90) de una manera y salí de otra. Ya al pasar la puerta me encontré con una enorme cortina de terciopelo rojo, y para atravesar había que toparla con fuerza. Del otro lado: el mundo. Dos David desnudos, solo con un slip y una estola de plumas cada uno, te recibían bailando y tocándote de cada lado. Eso fue excitante pero detrás de ellos divisé el paraíso: unos chicos que estaban sentados en unos escalones, uno entre las piernas del otro, ambos mirando para el mismo lado, el de arriba envolvía con sus brazos el cuello del de abajo. Esa imagen me hizo caer unas lágrimas de felicidad. Había encontrado mi lugar. Ese día salí del boliche caminando sobre nubes de algodón, todavía al evocar ese momento siento una sensación de liviandad.

Después vino el pertenecer. Lo GAY también tenía sus normas, sus leyes y éstas heredaban demasiado de lo HÉTERO. Para cojer con los que me gustaban tenía que ser bien machito, cosa que ya no me costaba tanto porque, de alguna manera, era para lo que me había entrenado tanto durante los años de ocultamiento de mi homosexualidad. Macho. Activo. 0 plumas. Elegí ese lado y se me cerró el culo. Hoy, en el fin de los tiempos, todo pierde sentido, el juicio final no sucede y el culo hace sentir su milagroso dolor.

Tópico del día. Jornada octava: Juventud divino tesoro (China Made, colectivo de poetas Las pibas)

Cintia, 14 años, antes de ir a un cumpleaños de 15, salía a dar una vuelta de manzana en moto con el pelo mojado para que le quedara lacio, un poco sucio, pero lacio. Echi, se ponía un cinturón de elástico con hebilla alrededor de un rollo que le so-

bresalía del tiro bajo, directamente sobre la piel. Tati, se había obsesionado con la depilación, con los pelos en general, si no se los sacaba se los teñía. Una morocha infernal de pelos dorados.

Esa era nuestra adolescencia, le robamos a nuestros papás pastillas que mezclamos con alcohol. Así que una vez intenté refrescarme en pleno invierno en una pileta y dejé la cabeza en el agua demasiado tiempo. El chico me gustaba me salvó. Me prestó su buzo de polar y se lo vomité en el brazo. Se lo devolví sin lavarlo.

Tópico del día: Amores raros con finales felices. (Ramona del Corazón)

Reina de sabores: Ella no estaba con nadie desde su última vez. Decía que era asexual, que su promiscuidad era parte del closet de su verdadera orientación sexual. Ahora se lamenta de haber sostenido eso, porque de verdad no comprendía que la a-sexualidad era una opción, y en todo caso, para ella estaba siendo más bien lo contrario, una imposibilidad fruto del miedo. No quería confesarse más. No sabía en qué app realizar sus conquistas, Grindr había quedado en su pasado. Aún no se han inventado las apps para su nueva corporalidad. Sin embargo, un día apareció su Rey, fue todo sin querer, sin pensarlo más bien. Él la sostuvo en un momento, ella se dejó ser siendo. Ahora inventan historias juntas, pasean por jardines de hierbas aromáticas (hay un montón en la provincia) y cada tanto publican historias de su reino. Ella siempre le dice lo mismo: *“en este mundo yo reino, pero no gobierno, que cada quien se haga cargo de sus crisis”*. Y así fue que un día tuvieron reyecites, todes elles cuerpes cyber que buscan crear apps para ver qué geografía encuentran siendo en este mundo.

Tópico del día: cuando estás en el momento indicado para hacer algo extraño y lo hacés. (Matías)

Anoche soñé con Esther Díaz, ¡mirá! Podría escribir sobre eso. Venía caminando (así), era como un salón de exposiciones. Esther Díaz estaba vestida como de cuero (así), muy fetiche y llevaba como un maletín de pinturas; y como yo pasaba por ahí (así) y ella estaba buscando a alguien que la pintara... yo le decía: “yo no soy maquillador, pero si querés te ayudo”. “Bueno”, me decía ella y me daba (así) como el plumerillo para poner la base y... (así) la empezaba a maquillar. ¡Nada!, ella hablaba - hablaba y un poco me intentaba seducir. Era muy divertido (...así). Y también íbamos con Rosario Bléfari y Albertina Carri a tu casa. Me acuerdo que Albertina no quería bajar y yo le decía a Rosario (después de muerta le decía): “tenés que bajar, tenés que conocer la casa de Germán”.

Cuarto email (a Mel, activista y performer). Asunto: Modalidad de organización de la experiencia DECAMERON 2020

Querida Mel: te mando el modo de organización de la experiencia que te vengo contando. Pienso que tu perfo Cuerpa está en sintonía con este trabajo. Estas son las líneas organizativas, que como toda organización puede deshacerse en función de las grupalidades presentes. En primer lugar. De quienes participan: en la obra son siete mujeres y tres hombres. En nuestra experiencia estamos propiciando que fueran siete corporalidades o sexualidades disidentes y tres corporalidades cis. Sin embargo, cada grupo lo puede jugar cómo quiera. Pero se recomienda pensar en la cuestión de las corporalidades para establecer un criterio de participación donde la diversidad sea mayoría. En segundo lugar. De quienes reinan: en la obra cada día está regido por una autoridad que establece reglas. La autoridad la llamaremos, como en la obra: rey,



reina o reine del día, según quien sea. Cómo son diez días y también diez personas, cada día será regido por alguien diferente. Quien rija el día establecerá el modo del encuentro, dará la voz a quienes narren y pondrá el fin a la jornada. En tercer lugar. Del dónde y cómo se cuenta: En la obra se van diez días al campo y se encuentran cada crepúsculo en un jardín fiorentino. Cada grupo puede decidir el modo y la periodicidad en la cual hacer la experiencia DECAMERON 2020, por ejemplo, en la obra, los viernes y los sábados eran libres. Puede ser en una plataforma virtual o una ida a algún lugar apartado. Lo que debe garantizar la grupalidad es que el clima sea amigable, respetuoso y alegre. Dice la obra: “hemos de vivir festivamente pues no otra cosa que las tristezas nos han hecho huir”. De esto deviene otra cuestión importante es que lo multifocal (de lo que hablamos el otro día) no solo lo garantiza las diversidades allí reunidas, sino las posibilidades de narrar en múltiples lenguajes, porque recordemos que estamos pensando nuevos modos de leer y escribir, en definitiva, unos modos de desatar nuevas sensibilidades y modos expresivos sobre las múltiples problemáticas contemporáneas para ejercer el derecho de la plena realización individual y colectiva.

Tercer email (a Mati, actor, comunicador). Asunto: Pasolini y el Decamerón

Querido Matías, te escribo por lo que te venía contando del Decamerón 2020, me gustaría saber tu opinión respecto de un link bastante obvio. Como bien sabés el gran Pier Paolo Pasolini filmó el Decamerón en 1971. Un primer desplazamiento que me gusta resaltar es que trasladó el escenario de la opulencia de Florencia a la pobreza de Nápoles y muestra al hombre común, que habla con el acento propio de las clases bajas napolitanas. Así como en el libro, en la película, el erotismo y la sexualidad construyen relaciones de poder y son inherentes a la humanidad a pesar de los dispositivos represivos de cada época e institución.

Un segundo sentido que quiero destacar es que en el Decamerón (película) Pasolini, elige a un personaje (del libro y de la historia) para representarse a sí mismo: el pintor Giotto. Ahí hay una pista. Giotto es (aunque él no llegó a saber el destino de su obra en la historiografía del arte), el iniciador de la pintura moderna (para resumirte en tono de manual). Lo concreto es que rompe con mil años de tradición bizantina. Por ejemplo, abandona el *fondo de oro* típico de la pintura bizantina (siempre plana) y pinta fondos con el cielo natural, azul (y con nubes), con escenarios urbanos reconocibles y con los hombres y mujeres comunes.

Giotto, Pasolini y Bocaccio se entrelazan en un continuum de multiplicidades. Pasolini resalta que Bocaccio incluyera en sus relatos a Giotto, tal vez porque ambos se corren de la estética medieval inaugurando la emergencia de lo nuevo, del humanismo. Ese desplazamiento es profundamente político, pero solo es posible porque es primero en las prácticas sociales. Pudieron ver y distinguir en lo simple de lo cotidiano prácticas estéticas y epistémicas que fueron inicio y fundamento de un cambio de era. En este punto, me interesa del maestro Giotto para retomar en este proyecto la forma en la que construye narración y los puntos de vista (el pasaje de lo monofocal a lo plurifocal).

Sintéticamente, respecto de la primera, en su trabajo, el artista, compone escenas, juega con las miradas de los personajes y crea un ambiente que, cargado de detalles, genera un dinamismo narrativo donde se destaca lo simple y vital de lo cotidiano. En definitiva, Giotto, al igual que Bocaccio, narra historias, a la medida del ojo humano. Los personajes tienen gestualidad y en sus composiciones pasan cosas.

Al mismo tiempo, sus frescos son tridimensionales, cuestión que hasta entonces era propio de la escultura, lo que lo transforma en interdisciplinario. Si bien aún no están desarrollados los estudios de la perspectiva (más académicas, propias del renacimiento ya consolidado), donde la construcción del espacio depende del punto de vista del pintor o del ojo espectador. Giotto no es monofocal, sino por el contrario, es plurifocal, es decir que los puntos de vista se conforman con la tensión de las

miradas de los personajes de la obra, dependiendo del volumen del uso de la luz. Lo multifocal es otro determinante del proyecto Decamerón 2020, ya no hay una perspectiva del autor, sino lectores-autores haciendo texto.

Entonces, son las miradas las que organizan la trama de la escena, el punto de acción está dado por lo que efectivamente sucede allí entre los personajes / actores. Pienso, ¿qué es el cine sino un organizador de miradas y la edición de esos puntos de vista? No me extraña que Pasolini haya elegido destacar (de la obra) a Giotto en su película. Nuestro Decameron 2020 deberá tener muchos puntos de vista, igual que en la obra, muchas diez personas hablarán de esos tópicos desde sus perspectivas, y ese conjunto será la escena. Escena sin director ni guionista.

Y una vez terminada la obra (la pintura del pintor y la película del cineasta), el artista se pregunta: “¿por qué hacemos o producimos una obra de arte cuando es tan hermoso soñar sobre ella (solamente)?”. Como actor me he preguntado, casi siempre antes de salir en la primera escena, ¿para qué las funciones si la pasamos tan bien en el ensayo? Tal vez el artista deba estar siempre ligado a la política, porque no hay narración posible sin escucha ni tampoco obra sin sujetos que las hablen.

Segundo email (a Euge, investigadora). Asunto: pienso que este proyecto funcionará si es leído en términos de las tecnologías de la amistad.

Querida Euge, te cuento el porqué de mi consulta, algo ya te manifesté con anterioridad. Pienso que este Proyecto de Investigación, de carácter performático, podría circular como dispositivo creativo en espacios como en los que están investigando. No estamos hablando de hacer una lectura intelectual del Decamerón, lo usamos como excusa para contarnos, y de allí se despliegan mil probabilidades artísticas, académicas y políticas.

Podemos acordar que este proyecto propone una *lectura otra* sobre una pieza clásica, una lectura que implica proceso, vivencia y narración. No buscamos testimonios, sino crear trama y tensionarla. No vamos a leer, vamos a narrar, tal cual como la obra lo propone. Entonces comienza una primera acción performática, el desplazamiento de una concepción de sujeto que lee la obra a un tipo de sujeto que la hace, la escribe. Entonces los lectores son hablantes, no son silenciosos, co-colaboran y co-producen la obra, en tanto la obra es espacio de encuentro. Pienso que en un colectivo/a de artistas puede funcionar como una clínica, un contexto de aprendizaje mutuo y colectivo. Pero también imagina a tu mamá y sus compañeras presas políticas contando historias.

En el Decamerón hay una centralidad de la salida colectiva, el estar juntas, el escucharse, en proponer sentidos humanistas de convivencia otra. La peste es el contexto y el pretexto para juntarse y actualizar con nuevos sentidos una vieja tradición humana: el contarse historias y el gusto por la escucha. Es decir que (en la obra) se toma la tradición y se la modifica, porque imagínate que son mujeres del siglo 14 hablando de sexo, política y religión, por ejemplo. El proyecto dice: “la presencia de la muerte en el aire potencia la vida como un mosaico multiforme donde lo cotidiano se hace político y los cuerpos son ley. Frente a la muerte y la calamidad, narrar se muestra lo más humano”.

“Es la manada o la tribu o las redes o las grupalidades donde germina la humanidad y es posible la emergencia del relato. Todos tenemos vivencias, pero al ser contadas se transforman en experiencias que nutren el caudal experiencial de la humanidad, y nos posiciona diferente respecto de las mismas.” Entonces, lo colectivo es el fundamento de la emergencia del espacio para que suceda la narración, es garantía y plataforma de comunicación. En este punto cada comunidad deberá producir colectivamente la posibilidad de generar el clima para entre-contarse, “entre bailes y cantos” dice la obra. Por eso pienso en tu trabajo, en las tecnologías de la amistad, en Jacoby, en la prevalencia de la vivencia colectiva por sobre la obra y, obviamente

por los movimientos que emergen después de las catástrofes. Si esta pandemia es una catástrofe, estamos en condiciones de proponer prácticas epistémicas y estéticas que retomen la tradición para transformarla, demostrando que queremos seguir vivos, con todo el espesor político que eso significa y acarrea. ¿Qué te parece?

Primer email (a Gonza, artista). Asunto: te cuento el Proyecto, ojalá te guste.

*“HUMANA cosa es tener compasión de los afligidos, y aunque a todos conviene sentirla, más propio es que la sientan aquellos que ya han tenido menester de consuelo y lo han encontrado en otros: entre los cuales, si hubo alguien de él necesitado o le fue querido o ya de él recibió el contento, me cuento yo”.* Gonza: empiezo con esta cita porque así empieza el Decamerón (la obra) y te la copie (además) porque es mi primer contacto con la idea del proyecto. Me acuerdo que vos siempre decís que para ordenarse hay que volver a la sensación primigenia (un recordatorio de Wes Anderson creo). Este párrafo me hizo acordar a cuando Uds. me leían historias mientras me resistía a la muerte en el hospital, creo que mi éxito radica en haber escuchado lo que decían sus voces. Te copio parte del proyecto y en negritas te hablo:

Este proyecto es una invitación a indagar sobre los lenguajes y las corporalidades como posibilidades de enunciación política. Usamos la peste para la construcción de nuevas cartografías que configuran territorios-corporalidades y modos de hacer mundos de vida. Modos de hacer, ser, tener y estar que marcan la conflictividad contemporánea de la plena realización humana.

El proyecto Decamerón es otro ensayo y forma parte de una escena más amplia, que tiene una historicidad monstrua donde las corporalidades disidentes que construyen perspectiva epistemológica y estética. ¿Cuerpas: qué nos queda sino contarnos?

En este sentido vamos a descentrarnos del texto de la obra, para pensarla desde una lógica performática y generar actos basados en lo que el texto propone como acción

política: juntarse a escuchar relatos. Sería, de alguna manera, un nuevo modo de lectura de una obra clásica, pero no una lectura reproductivista, sino performática. Por ello no vamos a tomar ninguna postura crítica respecto de la obra, vamos a darle la forma que vaya tomando nuestro propio proceso de acción colectiva y creativa, es decir, el modo *de estar ahí siendo*.

En definitiva, no nos importa tanto lo que dice o cómo lo dice, sino lo que nos propone como acción práctica: un desplazamiento espacio-temporal que habilita la producción creativa por fuera de las leyes vigentes, es decir de lo esperable y pre-decible.

Gonza, ¿se entiende que la obra no es tan importante como lo que propone como acción? El Decamerón 2020 es un acto creativo-político puesto al servicio de la narración colectiva, funciona en grupos a modo las tecnologías de la amistad, circula por redes amicales. Tal vez pueda ser útil en comunidades de aprendizaje (hay que probar, cambiar colectivamente los tópicos de diarios). Te sigo aclarando. ¿Qué juego propone la perfo?

Florenia, siglo 14, plena peste negra, dentro de una Iglesia, siete mujeres abandonan rezos y suspiros y se preguntan: “¿qué hacemos aquí nosotras?, ¿qué esperamos?, ¿qué soñamos? ¿Por qué somos más perezosas y lentas en nuestra salvación que todos los demás ciudadanos? ¿Nos reputamos de menor valor que todos los demás?” Las siete mujeres se encuentran con tres hombres, y se dirigen al campo donde se dedican a pasar el tiempo, con la condición de juntarse al atardecer e intercambiar historias. De allí la estructura de la obra. Es simple, hay diez cuerpos, cada cuerpo cuenta una historia durante diez días. 10 historias + 10 días = DECAMERON, en griego: deka (diez) y hemera (día). La propuesta, entonces es clara: usar la estructura de la obra como plataforma de diálogo para realizar una experiencia performática de producción de sentido colectivo.

Para ello tomaremos algunos elementos que ordenan la escena: 1- es la elección de quien pone las normas del día: rey, reine o reina. Quien rija podrá establecer pautas libremente; 2- hay que respetar el tópico elegido para cada día; y 3- la alegría y el

amor son las energías rectoras de la experiencia, por ello el respeto y cuidado, para luego sí poder romper todo.

Te salteo y vamos de una al qué se cuenta (Esclarecimiento de los tópicos diarios).

Cada Jornada tiene su tema. Los temas pueden variar, sin embargo, proponemos dejar los propuestos por Bocaccio (después de todo la actualidad de los temas es lo que hace a la obra una obra clásica, es decir capaz de ser leída muchas veces en muchos contextos), aunque restablecer los términos que generan inconvenientes. Por ejemplo: en la Jornada primera: cada cual habla de lo que más le agrada, en la Jornada segunda se habla de aquellas personas que, abrumadas por diversos infortunios, consiguen llegar a dichoso término y así continúa hasta completar las diez. La Jornada séptima está dedicada a las burlas que por amor o por miedo, hacen las mujeres a sus maridos, con o sin el conocimiento de ellos. (Imaginate que el contexto histórico es el albor de una transformación de era (proceso largo e intenso: el cambio de la edad media a la moderna), ahora estaríamos pensando en qué corporalidades y cómo se enuncian en las-los-les nuevas-os-es humanismas-os-es).

Y, por último, te quiero decir que me gustaría linkearlo con algo de Spinoza. Tres siglos más tarde al Decamerón (más o menos), Spinoza dice que la realidad nos puede afectar solamente con dos tipos de pasiones: pasiones tristes y pasiones alegres. Lo ético es vivir con pasiones alegres. ¿Alguien sabe lo que puede un cuerpo?

**Bibliografía o texto disparador:**

Boccaccio Giovanni (1353) Il decameron

# La sororidad como performance política.

## Cuerpos, géneros y un nuevo sensorium

Andrea Varela , Daiana Bruzzone

### Inicio

La convocatoria a participar de este libro con un ensayo acerca de las corporalidades, el género y sus performances nos hace pensar en los modos en que abordamos nuestros cuerpos y emociones en relación a los derechos y a la decisión sobre proyectos de vida. En las últimas décadas las demandas de mujeres y disidencias ganan terreno: en las arenas políticas, en las calles y en los barrios, en el lenguaje (no sexista), en las narrativas y voces empoderadas, en la historia, en la cultura, en las leyes y en políticas públicas.

Sin embargo, todavía falta mucho por recorrer en el camino de la justicia social y de la igualdad a lo que se suma la pandemia ocasionada por el Sars Covid 2, que pone en jaque muchas de nuestras formas de sentir, pensar, de hacer, y muchas de nuestras prácticas y lugares de encuentro. En este escenario, a la vez que se profundizan las desigualdades -de la mano de las medidas sanitarias- asistimos a una reconfiguración de nuestras corporalidades, en tanto emerge un nuevo sensorium y unas otras modalidades de administración de tiempos y territorios.

De tal manera, este ensayo propone un recorrido acerca de las performances en relación a la perspectiva de género y del derecho a la autonomía sobre el propio cuerpo; cómo es posible habitarlo a partir de la sororidad como afecto político, la relevancia del camino de la deconstrucción (en prácticas y lenguajes) y, finalmente,



unas reflexiones acerca de posibles horizontes comunes ante las transformaciones y experiencias de un nuevo sensorium.

### **La sororidad, un afecto político**

Nuestros cuerpos encarnan la cultura de la que hacemos parte, a la vez que se configuran en relación a las formas hegemónicas de expresión de lo sensible, desde las que se regulan nuestras emociones. Todas las emociones en la medida en que se manifiestan colectivamente adquieren un sentido profundamente político: para transformar, para reprimir, para promover, para apabullar, etc.

En este sentido, es preciso poner especial atención a la relación entre cuerpo, ciudadanías y democracia. La historia de las sociedades modernas occidentales se visibiliza con mucha claridad en una organización esquemática (y casi siempre binaria) de los géneros, las edades, las etnias y las clases sociales. Así, por ejemplo, las niñas y mujeres se formaban para la vida doméstica, para competir entre sí, para reprimir las emociones mal llamadas negativas (como el enfado ante la injusticia, la desigualdad), para alojar el miedo a salirse de los cánones preestablecidos, y para expresar dulzura, paciencia, buenos modales.

Bajo la idea de que lo personal es político, la lucha de los feminismos y las disidencias en el espacio público han puesto en (el centro de) la escena común el debate por la construcción socio-política y económica de nuestras emociones y corporalidades. La salida al mandato de la felicidad (no como sinónimo de bienestar, sino entendida como performance de la sensibilidad hegemónica) implica poner el cuerpo y tomar el dolor, el enojo y las rabias personales ante las desigualdades, y transformarlas en organización para la demanda de derechos. Estas formas de organización son las que gestan un nuevo afecto político que tiene que ver con la sororidad.

*Que sea Ley*, en relación a la aprobación del aborto legal, seguro y gratuito -aprobado en Argentina en 2020- y *Ni una menos* -que persigue el fin de los femicidios-, son dos espacios de reclamos colectivos -destacados en los últimos años- en pos de los derechos de las mujeres y disidencias. Junto a ellas, la *Marcha del Orgullo* es promovida por las comunidades LGBTI+ que reclaman la inclusión, la no discriminación y porta consignas que se articulan con las luchas de las mujeres y minorías étnicas y raciales.

En tanto espacio de encuentro, estas marchas articulan demandas de los diferentes colectivos que las constituyen que van más allá de la exigencia del derecho a decidir sobre el propio cuerpo y de poner fin a la violencia machista. De esta manera, garantizar la vida y el derecho de las mujeres y disidencias parte del reconocimiento de las desigualdades y la generación de propuestas colectivas que atiendan al claro mejoramiento de las condiciones de vida: salud, trabajo, economía popular, educación sexual integral, cupos en los espacios de toma de decisiones, ya sea en los ámbitos políticos, públicos o privados.

Pensar la sororidad como afecto político es también dar cuenta de unas subjetividades que alojan determinadas prácticas (culturales, políticas) en las que se configuran formas particulares de pensar y de sentir, de ser/estar, de habitar, mover y poner nuestros cuerpos. Tiene que ver con: 1) los acuerdos y las disputas que se dirimen tanto en los fueros de la intimidad como de la extimidad, y habilitan a la resignificación un orden social basado en la opresión y en la exclusión -de todo (todas, todos, todes) lo que no cabe en sus lógicas-, y 2) con la generación de nuevos sentidos sociales que se anclan en los encuentros corporales.

Toda performance política atravesada por la sororidad implica una puesta en escena donde la corporalidad adquiere centralidad y las prácticas de cuidado adoptan una dimensión profundamente política, comprometida con el derecho a la vida digna, libre, justa. Así las prácticas cotidianas comienzan a teñirse de performances sororas y, entre algunos ejemplos, podemos referir a: la célebre frase que una mujer

le espeta a otra: “avisá cuando llegás”; los modos de hablar e interpelar a las demás personas, la expresión mediante maquillaje, ropajes, desnudeces; pasando por la gestión de la nutrición, la alimentación, las operaciones estéticas o la ingesta de hormonas, hasta las dimensiones más simbólicas que inciden -incluso- en la kinesia y en la proxémica de nuestros cuerpos en relación a los otros cuerpos.

El cuestionamiento a la tiranía de las modas (físicas y sexuales), de los cuerpos “ideales” del neoliberalismo y del deber ser de la biología de las carnes se ejerce desde unas bio-narrativas y performances presentes en todo el espacio público: calles, parques, aulas, escenas de la televisión, fotos y videos en redes sociales, se colman de glitter verde y violeta, de canciones, consignas banderas, cuerpos vestidos y desnudos, cuerpos grandes, medianos, pequeños, jóvenes y viejos, todos pegados entre sí: como, se abrazan, festejan, bailan y con pura creatividad -como un flash-mob- denuncian los abusos, las injusticias, las muertes, las desigualdades, y lo hacen desde el saberse parte de un proyecto contenedor, empático, liberador, democrático, alegre, sensible: sororo.

Así, estas corporalidades heterogéneas se encuentran atravesadas por la sororidad desde la que reivindican y hacen consciente la historia de lucha de mujeres y disidencias, las conquistas conseguidas y todo lo que -todavía- falta en el camino a la igualdad y a la autonomía sobre nuestros cuerpos. La sororidad es la posibilidad de sabernos en el lugar de la otra, del otre; moviéndonos por la empatía -no sólo por compasión o solidaridad-, asumiendo que somos con esa otra, con ese otre. Desde ahí, pensar unas nuevas políticas sobre nuestros cuerpos capaces de generar horizontes comunes a los que aspirar en pos del bienestar colectivo -como derecho- y de la soberanía de nuestros pueblos.

Tan arrolladora e irreversible es la fuerza sorora que portan estas voces que claman justicia e igualdad en carnes vivas, que su presencia en los debates públicos no sólo no puede ser ignorada o acallada, sino que estos tiempos se hacen eco de ellas al punto que, por ejemplo, en Argentina el aborto ya es legal; las y los fun-

cionarios públicos de todas las dependencias deben tomar conocimiento sobre la perspectiva de género en los ámbitos en los que se desenvuelven (tras la sancionada Ley Micaela) y, desde fines de 2019, los recién asumidos gobiernos de la Nación y de la Provincia de Buenos Aires -por primera vez en nuestra historia- han inaugurado -cada uno en su jurisdicción- el Ministerio de Mujeres, Género y Diversidades. La sororidad, entonces, amplía el ejercicio de nuestras ciudadanías y mejora nuestras democracias.

Sin embargo, aún con toda esta fuerza de lucha y con las conquistas obtenidas, debemos destacar que todavía faltan justicias, derechos y libertades por ejercer. El contexto de la pandemia parece complejizar este escenario, plantea nuevos desafíos y demanda mayores compromisos.

### **Deconstrucción: entre el lenguaje y la acción**

El lenguaje que nos identifica, nos modela, nos une, nos distingue, nos (de) construye está ligado a las formas culturales y políticas fundantes de cualquier comunidad. Es éste el que también configura nuestros cuerpos, lo que pensamos y lo que sentimos. Y es justamente el lenguaje la institución que contiene, resiste y/o sostiene las mutaciones sociales en la medida en que se ponen en acción las narrativas que disputan la hegemonía de los sentidos que orientan la vida en común: las posibilidades de ser y de hacer.

Cada vez que nombramos y pensamos nuestros cuerpos en términos binarios (hombre/mujer) habilitamos una serie de prácticas y performances que no sólo cierran, sino que también oprimen la expresión de unas subjetividades diversas, hechas de un sensorium que tiene más que ver con nuestra época que con las lógicas de un tiempo analógico en el que sexo y género valían como sinónimos. En el camino de la deconstrucción accedemos a unas performances que nos invitan a la experiencia de una sensibilidad que le da forma a nuevas experiencias corporales a través de las que

la identidad binaria estalla en pedazos y se habilitan nuevas prácticas que escapan a un orden único y heteronormado. La praxis expresada en el sensorium de la deconstrucción nos propone nuevas terminologías en las narrativas cotidianas.

Hablamos de género, feminismos, diversidades y disidencias sexuales, deconstrucción, nuevas masculinidades: poco de todo esto tenía algún sentido para las mayorías hace apenas una o dos décadas. Vemos cuerpos intervenidos en todas las formas: por dentro los consumos químicos y hormonales, los estilos de alimentación que permiten lograr determinados aspectos; por fuera los ejercicios físicos, los tatuajes, las cirugías estéticas, maquillajes, tintes, etc. A partir de aquí, algunas otras banderas cobran notoriedad en las agendas públicas, en la medida en que los debates al respecto se politizan: la relación entre veganismo-alimentación consciente, ecología y cuidado del medioambiente, creación de tecnologías del cuerpo ligadas a la valoración de la biología femenina tapada/reprimida por los mandatos patriarcales tales como la menstruación, el crecimiento del vello en partes como rostro, axilas, piernas, genitales; entre otras.

En menor medida, vemos que los roles que antes eran considerados destino, comienzan a ser cuestionados, deshabitados y/o re-habitados: mujeres (cis) que no son madres, hombres que son padres junto a otros hombres, mujeres trans con voz propia en el espacio público; varones heterosexuales a cargo de las tareas domésticas. Encontramos, además, mujeres que eligen acompañarse y se cuestionan cuánto de mandato machista hay en el rol de actuar como las enemigas de otras mujeres. La lista es inicial, pero no es corta y eso parece una buena señal en relación a la experiencia de la sororidad como práctica y lenguaje (praxis) para la igualdad y la emancipación.

Estos elementos mencionados dan lugar a la expresión de diversas performances políticas que amplían las posibilidades de experimentar el género. Un género que ya no puede ser identificado sólo con el sexo de nacimiento, pero que tampoco puede ser desligado la carne en que se ancla, en que se incorpora. Por dentro

y por fuera, la deconstrucción de las lógicas binarias requiere de unas praxis donde el género se asume como una construcción cultural que no se opone a la naturaleza. Por el contrario, la comprensión de que cultura y biología se configuran en una danza infinita permite un avance hacia la ampliación de derechos en relación a la libertad y autonomía sobre nuestras corporalidades.

Es en este sentido que la sororidad implica la construcción de colectivos alrededor de la demanda de derechos y de justicia, dando espacio para gestionar la auto-percepción, el encuentro con otras/otres y unos modos otros de reconocimiento. La historia de las luchas, avances y retrocesos en materia de leyes y de políticas públicas (como el matrimonio igualitario, la ley de identidad de género, cupos laborales, DNI no binario) la deconstrucción de nuestros cuerpos y subjetividades en relación al género nos invita a profundizar estas performances atendiendo seriamente a cómo nos pensamos/sentimos/narramos.

Vale aclarar que cuando hablamos de narrar o de narrativas nos referimos a todos los modos de expresión y no sólo a la palabra (escrita y/o hablada). Y, cuando nos referimos a la posibilidad de narrar también nos referimos al ejercicio de la ciudadanía. Sin embargo, en la medida en que la palabra es el modo en que nombramos, autorizamos y empoderamos (o todo lo contrario), la disputa por el lenguaje y sus performances se torna ineludible a la hora de pensar la relación corporalidad, género y performances.

En este punto, los últimos años dan cuenta de acalorados debates acerca de la toma de posición frente a los privilegios del patriarcado y sobre la puesta en práctica de un lenguaje no sexista e inclusivo. No vamos a explayarnos aquí en cada una de las posturas al respecto, sino que nos interesa mencionar la cantidad de puestas en escena y posiciones políticas que habilita la sola disposición al uso de la letra “e” o la “x”; o signos como el @; o pronunciarse desde el “*Yo te creo, hermana*”, en una manifiesta declaración de apoyo a mujeres y disidencias víctimas de las violencias machistas.

Las performances de la sororidad tienen que ver con un pacto que excede al del apoyo de mujeres y diversidades entre sí; sino que nos hablan de la inscripción de un nuevo pacto social, colectivo. Este pacto parece estar por encima de las diferencias de clase, género, raza, etnia, edad; ya que en él se dan cita una pluralidad de voces y corporalidades que tienen en común el saberse vulneradas, marginadas, oprimidas, violentadas por el sistema neoliberal y patriarcal. A partir de allí, podemos ver como la sororidad nuclea una serie de luchas y proyectos, que no anula diferencias pero permite articular demandas.

“Yo te creo, hermana” es uno de los principios a partir del que apoyamos a una mujer que denuncia un abuso (físico y/o verbal) en cualquier tipo de ámbito (doméstico, laboral, artístico, deportivo, etc.) sin pedirle ninguna clase de prueba. Sabemos que por el sólo hecho de ser mujeres (cis o trans) estamos ante la amenaza constante que este sistema ejerce sobre nosotras. Este principio de creer no es un mero acto de fe, sino que nos propone unas lógicas de cuidado que alteran las formas en que las mujeres estábamos siendo educadas para relacionarnos entre nosotras. De esta forma, la competencia con el fin de anular a la otra se desplaza hacia unas prácticas de respeto y de reconocimiento, lo que da lugar a toda clase de narrativas donde las corporalidades se manifiestan a viva voz ante la violencia machista ejercida sobre nosotras (directa o indirectamente).

Estas performances políticas de reconocimiento y de ejercicio de la sororidad también se dirimen en el lenguaje. Así, en la medida en que la intención de la puesta en práctica de un lenguaje no sexista se expresa en la heterogeneidad de actores que hacen parte de una misma comunidad podemos ver la relevancia que cobra el proceso de deconstrucción de los patrones opresores que sostienen un sistema patriarcal y desigual. Con mayor o menor claridad en la conjugación de los tiempos verbales a la hora de poner en práctica la “e” -ocurren todavía algunas torpezas gramaticales-, la sola expresión ya implica un cambio de posición respecto de pensar al mundo de

manera binaria a la vez que invita a tomar posición en la lucha por una sociedad más libre, más justa y menos desigual.

Acerca del lenguaje no sexista podríamos señalar más aspectos que hacen a su puesta en escena como, por ejemplo, que decir todes no necesariamente contempla a todas y a todos; que la x no es para nada inclusiva y que el arroba es impronunciabile. Sin embargo, en estos tiempos de deconstrucción en pos de la igualdad, nos interesa destacar aspectos ineludibles de las transformaciones que nos atraviesan a diario y configuran nuestros sentidos y nuestros sentires.

### **Horizontes posibles desde un nuevo sensorium**

Decíamos que este tiempo que inauguran las medidas políticas, económicas y sociales a partir de la pandemia del Sars Covid 2 nos plantea nuevos desafíos y demanda mayores compromisos. Un primer desafío tiene que ver con ubicar la pandemia como un hito histórico, pero sin desconocer que las fracturas y las mutaciones que ésta introduce en el orden del mundo no portan mucha novedad, sino que obligan a tomar acción por las problemáticas que el neoliberalismo acarrea desde sus comienzos, en la medida en que las profundiza y expone en carne viva.

En esta línea, el sistema neoliberal y patriarcal, no es (ni ha sido) seguro para todos los cuerpos y subjetividades. Las relaciones en él están caracterizadas por la incertidumbre, el riesgo, el ahorismo, la flexibilización, el consumo, la fragmentación y la marginalidad. En ese aspecto, la llegada de la pandemia no hace más que recordarnos que unas vidas valen más que otras, y que los cuerpos con sus fluidos- aún esas pequeñas gotas que se escapan al hablar- pueden ser una amenaza mortal.

De este modo, pensar al covid no tanto como ruptura, sino como la continuidad de unos sentidos sociales mercantilizados y fracturados nos coloca ante una de las expresiones de mayor crueldad en términos de reproducción de la vulnera-



bilidad de las mayorías en pos de los privilegios de unas minorías dominantes. Y, en este plano, mujeres y diversidades incorporan en sus vidas mayores niveles de desigualdad expresadas en las modulaciones que atañen tanto al territorio de la presencialidad como a los modos de estar/participar en los territorios digitales.

Ahora bien, si queremos señalar algún cambio significativo incrementado por las medidas sanitarias durante la pandemia, éste tiene que ver con la prevalencia de la perspectiva de género en algunas de las políticas de Estado, pero sobre todo en las agendas públicas y personales de colectivos de mujeres y diversidades: este momento -que viene de las luchas históricas de los feminismos- encuentra como corolario la des-naturalización del rol de las mujeres en relación a los cuidados (domésticos, pero también en relación a las trabajadoras de la salud y de la educación), la cristalización de una constante falta de reconocimiento material y simbólico hacia el trabajo de las mujeres y diversidades; la visibilización del incremento de las violencias durante las medidas de confinamiento; (entre otras).

La novedad, entonces, podemos encontrarla en las performances de la sororidad (personal y política), presentes en los grupos cotidianos de trabajo y amistad entre mujeres y diversidades; en algunas de las organizaciones civiles y no gubernamentales; y también -esto es otro hito- en la sororidad ejercida en y desde las organizaciones políticas de base, territoriales en articulación con áreas del Estado que los feminismos han sabido conquistar.

Ahora bien, las desigualdades y vulnerabilidades económicas, políticas y culturales de las que venimos hablando tienen una base estructural e histórica, de forma que transformarlas implica un largo recorrido. En este proceso, nuestros cuerpos y subjetividades comienzan a gestar y experimentar un nuevo sensorium que reconoce la opresión a la misma vez que puede abrirse a la organización colectiva. Desde allí es posible habitar la corporalidad de nuevos afectos, formas de pensar, de sentir, de vincularnos: de estar juntas/juntes/juntos. Finalmente, estas transformaciones requieren del incremento de sororidad en las performances polí-

ticas de la democracia a la hora de abordar las agendas públicas. Agendas desde las que podamos continuar en el avance de acceso a derechos y generación de acuerdos que -sin anular las heterogeneidades- guíen hacia unos horizontes comunes donde sea posible la ampliación de la igualdad, la justicia social y la soberanía.

### **Bibliografía**

Ahmed, Sara (2019). La promesa de la felicidad. Buenos Aires: Caja Negra Editora.

Martín Barbero, Jesús (1987). De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía. Barcelona: Gustavo Gilli. Butler,

Judith (2006). Deshacer el género. Barcelona: Editorial Paidós

Sibilia, Paula (2012). La intimidad como espectáculo. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Preciado, Paul (2020). “”Aprendiendo del virus”. En Sopa de Wuhan, Pensamiento contemporáneo en tiempos de Pandemias, ASPO. Recuperado de: <https://www.elextremosur.com/files/content/23/23684/sopa-de-wuhan.pdf>

# Actores y políticas de la bibliodiversidad en América Latina: una mirada sobre la *edición pública*

Daniel Badenes

## Palabras iniciales

La noción de *bibliodiversidad*, gestada entre editores independientes iberoamericanos en el cambio de siglo, cobró especial relevancia desde 2005, en línea con los planteos sobre diversidad cultural de la UNESCO. Construida en analogía a la biodiversidad, la idea comprendió distintas dimensiones, que van más allá de la producción o el acceso a “muchos libros”: supone aspectos que hacen al equilibrio de un ecosistema editorial, la consideración de las condiciones culturales y lingüísticas de cada región, y el fomento de una producción plural, extensa y asequible. Aunque el término nació asociado a la organización de las editoriales independientes, sostendremos aquí que la *bibliodiversidad* debe ser pensada incluso más allá de esas experiencias. Este ensayo plantea que en América Latina los actores que tienden a garantizarla son dos: aquel sector privado caracterizado por las lógicas autogestivas y cuyo hacer no atiende exclusivamente a los mandatos del mercado, y las editoriales públicas, que han sido mucho menos tematizadas en las aproximaciones al tema. Elegimos entonces caracterizar e historizar a este segundo grupo, conformado por editoriales que funcionan en distintos niveles del Estado y a través de instituciones

descentralizadas y autónomas como lo son, en Argentina y buena parte de América Latina, las universidades.

Sin la escala de las editoriales desarrolladas entre las décadas de 1940 y 1960 (Fondo de Cultura Económica en México, EUDEBA en Argentina, Monte Ávila en Venezuela), la historia reciente también registra -en paralelo a los procesos de concentración y transnacionalización- el surgimiento de “pequeñas editoriales” en el ámbito público, que operan más allá de las lógicas del lucro y tienden a favorecer la publicación de autorxs y temáticas locales y/o especializadas que no tienen cabida en el gran mercado editorial.

----

En los últimos años, la noción de *biodiversidad* ha adquirido relevancia para pensar las formas que adquiere el derecho a la cultura en el mundo editorial y sus tensiones con las lógicas del mercado. La invención del novedoso término se ha atribuido a un grupo de editores chilenos que se asociaron en los años noventa (Harthorne, 2018: 22) y también a la Comisión de Pequeñas Editoriales de la Asociación de Editores de Madrid, que desde 1999 ha editado una revista con ese nombre. En mayo de 2000 la idea se planteó durante el Primer Encuentro de Editores Independientes de América Latina que se realizó en España, durante el III Salón del Libro Iberoamericano de Gijón, convocado por un agrupamiento formado dos años antes por las editoriales Lom de Chile, Trilce de Uruguay, Era de México y Txalaparta del País Vasco. En suma, la *biodiversidad* estuvo asociada desde un principio a la *edición independiente*, término polisémico pero ineludible que proliferó desde fines de los 90 en la prensa, en los discursos de los editores y en las muchas instancias de acción y representación colectiva creadas en distintas geografías.

En los años siguientes la expresión fue ganando espacios, en especial cuando entró en sintonía con una serie de iniciativas de la UNESCO que incorporaron la *diversidad cultural* como palabra clave. En noviembre de 2001 este organismo de Naciones Unidas aprobó su Declaración Universal sobre Diversidad Cultural, donde planteaba que ésta “es tan necesaria para el género humano como la diversidad biológica para los organismos vivos” y definía a los bienes culturales como “portadores de identidad, de valores y sentido” que “no deben ser considerados mercancías o bienes de consumo como los demás”. Poco más tarde, en octubre de 2005, la UNESCO adoptó en París la Convención sobre la Protección y Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales, que consolidaba esa idea, involucraba a los medios y a las industrias culturales entre sus alcances, y alertaba sobre los riesgos que implica el proceso de mundialización. En ese sentido, la Convención reafirma el principio de soberanía y estimula que los Estados adopten medidas para “proteger y promover la diversidad de las expresiones culturales”, identificando la importancia de las “industrias culturales independientes nacionales”, de las organizaciones sin fines de lucro y también de las instituciones de servicio público.

A fines del mismo 2005, en el marco de la FIL Guadalajara se realizó el encuentro “Los editores independientes del mundo latino y la bibliodiversidad” organizado por la propia feria, la Alianza Internacional de Editores Independientes (AIEI, nacida tres años antes), la Unión Latina y el CERCALC. De allí surgió una declaración firmada por unos 70 editores independientes de 23 países, muy en sintonía con los postulados de la UNESCO. Poco después Gilles Colleu publicó *La edición independiente como herramienta protagónica de la bibliodiversidad* (2006 en Francia, 2008 en Argentina). El autor, uno de los participantes del encuentro de Guadalajara, sostenía que la producción de los “editores independientes de creación” era la encarnación de la bibliodiversidad, por oposición al fenómeno de *best-sellerización*:

“Frente a las lógicas financieras, cada vez más editores independientes reaccionan, multiplican las estrategias de resistencia y contribuyen al mantenimiento de una edición plural, comprometida, apasionante, capaz de proponer a los lectores los mil sabores del mundo, la infinitud de las ideas de los pueblos, la diversidad de las culturas, en vez de la sopa tibia de la edición industrial poseída por algunos grupos en el mundo” (Colleu, 2008: 25).

Se planteaba así que el libro debe ser un bien común y la lectura, entendida como un derecho. Por eso la bibliodiversidad, como “idea fuerza”, ha sido tomada “como objetivo a alcanzar por las políticas públicas” (Hamawi, 2020: 11).

En julio de 2007 la AIEI hizo una nueva declaración en París “por la protección y la promoción de la bibliodiversidad”. Allí planteaba:

“(…) La bibliodiversidad -la diversidad cultural en relación al libro- corre peligro. Los editores independientes padecen intensamente los efectos de la globalización económica, que favorece la concentración financiera de este sector, dominado hoy por grandes grupos que poseen los recursos económicos, los medios de comunicación y mecanismos de difusión. La uniformización de los contenidos está en marcha”.

En la siguiente década, la AIEI tituló *Bibliodiversity* a una nueva revista (que publicó seis números desde 2011) y, como Colleu una década antes, Susan Hawthorne publicó otro manifiesto, que agregó nuevos sentidos o dio más claridad al término. Tres aspectos se destacan en la mirada de Hawthorne: su nacionalidad australiana, una preocupación ambientalista y la militancia feminista. La primera implica el uso de un inglés periférico, con identidad propia: ayuda a pensar que no hay versiones “únicas” o “neutras” de un idioma (un elemento fundamental para los planteos de la UNESCO es la diversidad lingüística). La segunda introduce la inquietud por una industria editorial sustentable. Finalmente, la autora historiza la relación entre edición y feminismo. Cabe destacar la cuestión de géneros como otra clave para pensar

la bibliodiversidad. En el reciente trabajo de Sebastián Rivera Mir, esta es una de las diez ideas claves para pensar el espacio editorial latinoamericano. Entre el 65% y el 70% por ciento de las personas que trabajan en él son mujeres, pero han estado largamente invisibilizadas (Rivera Mir, 2021: 41). La emergencia de Ferias del Libro feministas, como la que se realiza en Buenos Aires desde 2017 o la que se realizó en Santiago de Chile en 2018, evidencian la emergencia de esa *marea* también en el ámbito editorial.

Como se advierte en esta breve exposición, hay múltiples maneras de *operacionalizar* el concepto de bibliodiversidad. Rodolfo Hamawi, por ejemplo, señala tres variables: cantidad (volumen de producción), variedad (diversidad de títulos) y asequibilidad (acceso equitativo).

“Se necesita gran cantidad de títulos ofrecidos, que puedan dar cabida a múltiples géneros, temáticas y enfoques capaces de contemplar diversas necesidades y búsquedas, que no estén necesariamente ligados a públicos masivos. Estos títulos tienen que albergar diversidad de enfoques, miradas, estéticas, que contrapesen la inercia de la uniformidad que imponen las lógicas del mercado. También tienen que ser accesibles a la población por medio de librerías y bibliotecas distribuidas territorialmente de manera equilibrada” (Hamawi, 2020: 11).

Cuando a comienzos de 2016 el gobierno argentino de Mauricio Macri propició una apertura de las importaciones de libros, el ministro de Cultura Pablo Avelluto (ex Director Editorial Cono Sur del megagrupo Penguin Random House entre 2005 y 2012) apelaba falazmente a la idea de bibliodiversidad: “los lectores argentinos van a tener acceso a la mayor oferta bibliográfica disponible”, argumentaba. En la práctica, la oferta de libros se ampliaba fundamentalmente a partir de la llegada de saldos del mercado español.

Pero como venimos viendo, bibliodiversidad no significa sencillamente *muchos libros*. El manifiesto de Hawthorne retoma la analogía con la biodiversidad para

explicar este punto: se trata también de preservar el “equilibrio entre las especies” -es decir, que no haya una especie/editorial capaz de extinguir a otras- y garantizar una vida editorial de acuerdo a las condiciones locales. El concepto, entonces, tiene también un sentido cualitativo, donde la dimensión geográfica y la lingüística es fundamental. Cada región debe proteger su ecosistema del libro (Rivera Mir, 2021), cultivar su bibliodiversidad.

Aunque el término nació asociado a la resistencia y la organización de las editoriales independientes, la bibliodiversidad puede -y debiera- ser pensada incluso más allá de esas experiencias. En principio, está claro cuál es el proceso que la amenaza: la concentración de la producción editorial en conglomerados (por lo general, transnacionales) que intervienen en distintos rubros de la industria, conforman grupos multimediales e incluso desarrollan negocios fuera del ámbito de las industrias culturales. Este fenómeno sobre el que tempranamente advirtió André Schiffrin (2000) introdujo formas de edición globales y lógicas financieras que ponen en jaque la faceta cultural del editor, al exigir a los libros una rentabilidad propia de otros sectores de actividad.

Ahora bien: ¿quiénes resisten esa lógica por la cual “se editan libros como se producen yogures”? (Colleu, 2008: 25-26). En América Latina, esos actores son (o pueden ser) principalmente dos: las *editoriales independientes* -es decir, un sector privado que se caracteriza por las lógicas autogestivas y cuyo hacer no atiende exclusivamente a los mandatos del mercado- y las *editoriales públicas* -sellos estatales, tanto de dependencias culturales de los gobiernos como de ámbitos descentralizados, como pueden ser las universidades-. De las primeras nos hemos ocupado en el libro *Estado de feria permanente* y ha sido objeto de múltiples investigaciones en los últimos quince años (Botto, 2006; Vanoli, 2010; Badenes y Stedile Luna, 2019). Elegimos por eso concentrarnos en el segundo grupo, más desdibujado en los análisis y la demanda de políticas.



Como plantea Carlos Gazzera al proponer una tipología de editoriales, también “la edición universitaria y la edición estatal (...) tienen una oportunidad única de convertirse en verdaderos garantes de la bibliodiversidad” (2016: 64).

En las páginas que siguen intentaré una aproximación a la *edición pública* desde una perspectiva histórica para luego señalar algunos desafíos actuales. Me interesa pensar la existencia de *editoriales públicas* que se desarrollan en distintos niveles -nacionales, provinciales y municipales- y a través instituciones descentralizadas y autónomas como lo son, en Argentina y buena parte de América Latina, las universidades. Es decir, no se trata sólo de pensar el Estado editor a gran escala como el que acompañó procesos de expansión de la educación pública y las grandes campañas alfabetizadoras, desde la gestión de José Vasconcelos en la Secretaría de Educación mexicana hasta la Nicaragua sandinista (Rivera Mir, 2021: 34).

Así como usualmente se ha descrito una “polarización” del mercado editorial ocurrida desde la década de 1990 (Botto, 2006), cuando como correlato de la formación de conglomerados transnacionales comenzaron a emerger decenas de editoriales independientes, en el mismo o similar período podemos advertir -veremos en el caso argentino- una multiplicación de las editoriales universitarias y de otras iniciativas editoriales públicas, que se mantiene hasta hoy, por ejemplo con la reciente creación de *Ediciones Bonaerenses*. Con otras características en sus finanzas y en su conducción política, las editoriales públicas constituyen otro actor que, ajeno a las tendencias de mercantilización o financierización del sector, privilegia la condición de actor cultural por sobre el fin de lucro.

### **Apuntes para una historia de la edición pública**

El país latinoamericano con la tradición más importante de edición pública es México, donde el Fondo de Cultura Económica (FCE), creado en 1934, desarrolló una vasta trayectoria editorial que continúa al día de hoy con un catálogo formado por

más de 110 colecciones. En sus orígenes el proyecto era muy acotado, distinto del gran sello latinoamericano en que devino poco después: en ausencia de un pensamiento económico propio, buscaba traducir e introducir en México nuevas lecturas. Publicó la revista *El Trimestre Económico* (iniciada en 1934, inspirada en la inglesa *Economic Quarterly*) y en 1935 apareció su primer libro, *El dólar plata*, de Wiliam Shea, traducido por Salvador Novo.

La forma jurídica inicial fue un fideicomiso (de allí el nombre de *Fondo*), constituido a partir de donaciones de distintos bancos y áreas del Estado, cuya finalidad era publicar “obras sobre problemas económicos cuya difusión se considere útil” (contrato citado en Díaz Arciniega, 1996: 48). Sus creadores eran los mismos que estaban involucrados en la profesionalización de la disciplina y la consolidación de los estudios universitarios de economía en México (Garcíadiago, 2016). No buscaba ser una editorial lucrativa, sino que reinvertiría todos sus ingresos con aquel objetivo. De hecho, el contrato fundacional establecía que si el proyecto se interrumpía, los remanentes del Fondo serían entregados a la Universidad Nacional de México, para que los destine a fines semejantes.

Tras un período inicial gobernado por una Junta cuyos miembros tenían distintas responsabilidades dentro y fuera del país, hacia 1937 tomó las riendas del FCE el abogado y economista Daniel Cosío Villegas, quien en la misma época creó La Casa de España en México para acoger a un grupo de intelectuales ibéricos en el contexto de la guerra civil de su país. Es frecuente en los estudios editoriales la referencia a los beneficios que ese trágico proceso generó a la industria latinoamericana, no sólo por el cambio abrupto de la balanza económica sino por la presencia de exiliados que traían consigo un saber-hacer. En México, donde los republicanos recibieron claro apoyos del gobierno -como La Casa-, esa experiencia fue particularmente significativa.

En el FCE, Cosío Villegas aprovechó la cercanía -ideológica y física- de aquellos intelectuales, que fueron “unos asesores y unos traductores de lujo en discipli-

nas como la historia, la ciencia política, la por entonces aún balbuciente sociología y la filosofía para llevar a la práctica su vocación de publicar tanto clásicos como voces emergentes” (Garciadiego, 2016: 10). Así, a cuatro años de su fundación, la editorial de temas económicos se abrió hacia todas las ciencias sociales y humanas.

A partir de la década del 1940, el FCE se convirtió en una empresa de notable expansión, en gran medida por esa capacidad de Cosío de enlazarla con La Casa de España (luego Colegio de México). Entre los gran aportes de sus primeras cinco colecciones estuvo la publicación en español de Karl Marx, Max Weber, Martín Heidegger y Whilhem Dilthey. Finalmente, el sello Tezontle -primero como una editorial asociada, luego como colección del propio FCE- amplió los alcances hacia la narrativa y la poesía. En 1945 estableció una filial en Buenos Aires, desde donde se distribuían sus libros para el resto de los países sudamericanos. Para ese trabajo, Cosío reclutó a un socialista argentino al que conocía por militancia estudiantil reformista de los años veinte: Arnaldo Orfila Reynal, quien a partir de 1948 lo sucedió en la dirección general del FCE y, como ha estudiado Gustavo Sorá (2017), fue el gran responsable de la internacionalización de la empresa.

En los años cincuenta el FCE tuvo una planta de más de cien empleados y llegó a superar las cien novedades anuales (Sorá, 2017: 67). Orfila Reynal estuvo al frente de la editorial pública hasta 1964, cuando el gobierno mexicano giró hacia la derecha y lo desplazó, tildándolo de “extranjero comunista”. Durante su gestión se publicaron un total de 1828 ediciones: 1206 nuevos títulos y 622 reimpressiones (Álvarez, Archain y Díaz, 2015: 30).

Siendo director del FCE, en 1958 estuvo dos meses en Argentina convocado para proyectar la reorganización del Departamento Editorial de la Universidad de Buenos Aires. De esa asesoría surgió el proyecto de EUDEBA, la mayor experiencia de edición pública desarrollada en Argentina. El *master plan* desarrollado por Orfila tomaba el modelo del Fondo: tenía el perfil de una empresa editorial comercial, pero no perseguía el lucro y se proponía reinvertir todas las utilidades en nuevas edicio-

nes (Álvarez, Archain y Díaz, 2015: 43). Como editorial universitaria, buscaría servir a estudiantes y docentes proveyendo textos de estudio, pero también producir libros accesibles para grandes sectores sociales, en sintonía con la *extensión universitaria* que Risieri Frondizi propiciaba en la UBA. Además de elaborar el proyecto, Orfila tuvo a cargo el proceso de selección de un gerente general, del que resultó la designación de Boris Spivacow. Este matemático, formado en el oficio en su significativo paso por Editorial Abril, supo construir un sello emblemático que desarrolló un catálogo amplísimo (Gociol, 2012) e iniciativas innovadoras en términos de distribución: según detallaba el diario *El Mundo* en 1966, llegó a tener más de 830 distribuidoras y librerías, 40 stands instalados en facultades de todo el país, 2 librerías propias, 41 kioscos ubicados en calles de las ciudades más importantes del país y en el Gran Buenos Aires, 7 kioscos instalados en hospitales, presencia en 103 puestos de diarios y revistas, 65 concesionarias, 75 vendedores de crédito y comisionistas, una sucursal en Chile y más de 400 puntos de venta en el exterior. De los 226 empleados de EUDEBA, unos 100 realizaban funciones vinculadas a la venta directa (Pesce, 1995: 261). En suma, EUDEBA revolucionó la idea de editorial universitaria, hasta entonces acotada a la publicación de textos de cátedra, nunca masivos.

“Durante ocho años un libro costó menos que un kilo de pan”, destacaron los hacedores de EUDEBA al cabo de ese tiempo en que publicaron 802 novedades, hicieron 281 reediciones e imprimieron, en total, más de 11 millones de ejemplares. Spivacow y su equipo renunciaron en agosto de 1966, tras el golpe militar y los episodios represivos que se vivieron al interior de la universidad. Su salida de la UBA tuvo muchas similitudes con la expulsión de Orfila del FCE dos años antes. La solidaridad con ellos de una intelectualidad crítica que había sido acogida en las editoriales públicas dio lugar a la fundación de Siglo XXI -en México- y del Centro Editor de América Latina (CEAL) -en Argentina-, dos empresas privadas que no obstante dieron cierta continuidad al perfil editorial de sus predecesoras. A su vez, ambos casos dan cuenta de la principal debilidad de las editoriales estatales: su atadura a las coyun-

turas políticas, que puede generar interrupciones o cancelaciones abruptas en un proyecto de catálogo.

A partir de 1966, la única editorial universitaria argentina hasta ese momento inició un “derrotero ecléctico en relación a su línea editorial, con una degradada presencia en escena”, como señala Hamawi, quien destaca que “solo recuperará en 1973, bajo la dirección de Rogelio García Lupo, la posibilidad de editar en forma masiva” (2020: 95).

Las dimensiones que alcanzó EUDEBA son un factor explicativo de que en Argentina no se haya desarrollado una editorial estatal, dependiente del gobierno central. Intentos hubo. El más concreto fue contemporáneo al nacimiento de la gran editorial universitaria, cuando el Director General de Cultura del gobierno de Arturo Frondizi, Héctor Blas González, creó el sello Ediciones Culturales Argentinas (ECA), donde supo integrar a intelectuales cercanos al peronismo como Fermín Chavez, Luis Alberto Murray y Luis Cañas. Una tarea pendiente para los estudios de la edición es la reconstrucción del catálogo de este sello público. Este incluye libros que han sido referencia para muchas investigaciones, como el catálogo de Lafleur, Provensano y Alonso (1962), *Las revistas literarias argentinas (1893-1960)*, reeditado luego por el CEAL. Como reconocía Arturo Peña Lillo en 1965, ECA llegó a publicar “libros dignos y por sobre todo, a un precio ‘social’ que hacía posible su adquisición a grandes sectores del público, cosa que provocó las maniobras especuladoras de algunos librereros, adquiriendo grandes cantidades para ‘agotarlos’ y luego poner el precio que ellos estimaban conveniente” (Peña Lillo, 1965: 114).

Pero ECA no alcanzó la proyección de otras editoriales públicas y tuvo una vida intermitente hasta entrados los años ochenta. En abril de 1973 -muy poco antes de dejar el gobierno y días antes de dictar, también, una Ley del Libro- el presidente de facto Agustín Lanusse le dio entidad a través de la Ley N° 20.327 (Creación de Ediciones Culturales Argentinas), que nunca fue derogada.

En la segunda mitad de los 60 también tiene sus orígenes Monte Ávila en Venezuela, el otro país que supo desarrollar cierta tradición de intervención estatal del ámbito editorial. La empresa fue creada por el gobierno de la Acción Democrática en 1968 y encabezada por el editor español Benito Milla. En este caso, los vaivenes políticos que alteran planes editoriales se pusieron en evidencia pronto: en 1969 hubo cambio de gobierno y Milla no duró más de un año, alejándose tras una fuerte polémica y discrepancias con las nuevas autoridades, que objetaban su programa de publicación de autores extranjeros (De Diego, 2015: 34-35). Como el CEAL y Siglo XXI, de ese alejamiento surgió una nueva editorial: Tiempo Nuevo. Más tarde, con el gobierno de Carlos Andrés Pérez en 1974, Milla volvió a dirigir Monte Ávila, hasta que en 1980, tras la muerte del dictador Franco, regresó a su país para dirigir la Editorial Laia. Durante el gobierno de Pérez el impulso a la edición pública se dio también con la creación de otro sello, la Biblioteca Ayacucho, concebida por Ángel Rama y José Ramón Medina, que se dedicó a la reedición y publicación de clásicos de la literatura latinoamericana y otros textos contemporáneos. Ambos sellos han tenido un rol central en la producción de libros de literatura en el campo editorial venezolano (Arráiz Lucca, 2000).

Ya en este siglo, durante el gobierno bolivariano, a Monte Ávila Editores Latinoamericana y la Fundación Biblioteca Ayacucho, se les sumó la Editorial El Perro y la Rana, como iniciativa propia del “socialismo del siglo XXI”. Los tres sellos están articulados en una plataforma del Ministerio del Poder Popular para la Cultura que incluye también a la Casa Nacional de las Letras Andrés Bello, una distribuidora y un sistema de librerías. Creada en 2006, El Perro y la Rana publicó más de 4.500 títulos y desarrolló otras iniciativas como una “Editorial Escuela”, que fomenta la autoedición o la creación de pequeños sellos autogestionados.

Para José Luis de Diego, Venezuela es “uno de los países de América Latina en los que el Estado ha tenido una mayor presencia en el mercado editorial”, pues México “ha tenido y tiene una presencia fuerte, pero más focalizada hacia la producción

de libros de texto” y Chile tuvo una experiencia “muy activa y vigorosa en el campo de la literatura, pero de corta duración” (2015: 36).

Esta última referencia alude a la Editorial Nacional Quimantú, la principal iniciativa del gobierno de la Unidad Popular (1970-1973) en el campo de la cultura. La creación de Quimantú fue resultado de la adquisición por parte del Estado de la editorial privada más importante del mercado nacional, antigua casa Zig-Zag, tras un conflicto entre los propietarios de la empresa y sus trabajadores iniciado dos días después de que Salvador Allende asumiera la presidencia. A comienzos de 1971 se firmó la estatización que dio lugar a una empresa cultural pública de enorme vitalidad, asociada a una decidida política de democratización de la cultura (Albornoz, 2005: 154).

La idea de una Editorial del Estado tenía sus antecedentes. En 1967, como senador, Allende había presentado un proyecto para crear una Empresa Editora del Estado, sobre la base de un sello existente dedicado exclusivamente a temas jurídicos. Para el líder socialista, la iniciativa contribuiría en gran medida a librarnos del flagelo del subdesarrollo cultural, daría impulso y vida a un proceso editorial serio y responsable, y permitiría aun entrar a la competencia en los mercados internacionales del libro y de otras publicaciones”. Asimismo, “la impersonalidad del Estado haría que se pudieran editar y publicar obras de las más diversas tendencias, atendiendo sólo a su valor y calidad, sin censuras ni procesos discriminatorios que atenían a la libertad del pensamiento” (Allende, 1967).

Durante su gobierno Quimantú llegó a lanzar un título por semana, con tiradas de 50.000 a 100.000 ejemplares. Combinaba títulos clásicos y contemporáneos de literatura con textos de marxismo, “incluyendo por primera vez a su lectorado potencial las capas más desfavorecidas gracias a una disminución de los precios de venta y una diversificación de las maneras de llegar al lector” (Bergot, 2004: 25). Su principal soporte fue el libro de bolsillo y dio lugar a un auge de las colecciones masivas, que se “contagió” también a otras editoriales. La masividad de la circulación de libros fue

notable. Una cifra similar a la que EUDEBA había logrado en los ocho años de Spivacow fue lo que Quimantú produjo en sus 32 meses. También introdujo la distribución a través de kioscos, que garantizaban mayor presencia geográfica que las escasas librerías de Chile (Bergot, 2004: 4). Además, la editorial estatal publicó varias revistas semanales, quincenales y mensuales, que iban desde títulos sobre política nacional (*Ahora, Mayoría*) hasta tiras de historietas, pasando por revistas dirigidas a segmentos puntuales de la población, como los niños (*Cabrochico*), los jóvenes (*Onda*) y las mujeres (*Paloma*).

La experiencia de Quimantú tuvo singularidades propias de un proyecto que proponía transformaciones culturales en el marco de la transición al socialismo. Eso explica que fuera sepultada a partir del golpe de Estado del 11 de septiembre de 1973. La dictadura de Pinochet la rebautizó Empresa Editora Nacional Gabriela Mistral y luego pasó a manos privadas, subastándose todas sus maquinarias (Flores, Pérez Cornejo y Poblete Cortés, 2019: 65).

Los sellos mencionados hasta aquí (Fondo de Cultura Económica, EUDEBA, Ediciones Culturales Argentinas, Monte Ávila, Biblioteca Ayacucho, Quimantú) tuvieron, podríamos decir, un carácter nacional. Cabe agregar que también existen editoriales públicas en otros niveles del Estado. En Argentina, como afirma Gazzera, hay “algunas experiencias editoriales muy interesantes, especialmente ligadas a municipalidades y/o gobiernos o entes provinciales”. Entre ellas destaca a “la Editorial Municipal de Rosario cuyo catálogo de libros y discos de la cultura rosarina y santafesina son un claro ejemplo de lo que significa editar desde el Estado pensando en un perfil muy concreto de lectores y público” (Gazzera, 2016: 66-67).

En la Provincia de Buenos Aires funcionan al menos cuatro editoriales municipales: Ediciones de La Comuna (La Plata), EDIBER (Berazategui), el Fondo Editorial Municipal de Pergamino y la Editorial Municipal de Chivilcoy. A su vez, en mayo de 2020 se creó el sello Ediciones Bonaerenses, a nivel provincial, “con el objeto de fortalecer y expandir el patrimonio cultural de la provincia de Buenos Aires y pu-



blicar la información y el conocimiento que se genera a partir de políticas públicas implementadas por el Gobierno provincial” (Decreto 383/2020). Finalmente hay que considerar a las editoriales de las universidades nacionales, un tipo particular de edición pública al que dedicaré la última parte de este trabajo. Son 16 las universidades con asiento en el territorio bonaerense que tienen sellos. En suma, según un relevamiento propio hemos identificado 95 editoriales en la Provincia, de las cuales el 78% podrían ser consideradas “editoriales independientes”, mientras que el 22% restante corresponde a formas de edición pública, financiadas por el Estado.

### **La multiplicación de la edición universitaria**

En el desarrollo anterior hice referencia a una editorial universitaria, EUDEBA, que tuvo -al menos en su primera época- las características de una gran empresa nacional. Cuando se fundó, la edición universitaria no estaba muy extendida en el continente, y en muchos casos los departamentos de publicaciones se confundían con las imprentas universitarias, que no tenían funciones editoriales. Las que existían se dedicaban usualmente a textos de estudio. Rivera Mir (2021: 61) menciona la Imprenta Universitaria de la UNAM (1935) y la Editorial de la Universidad de Chile (1943/1947), que iniciaron como emprendimientos cooperativos y luego se convirtieron en dependencias institucionales. Otras se crearon entre los años 50 y los primeros 60, como la Editora Da Universidade de São Paulo.

En Argentina, durante mucho tiempo, EUDEBA fue la única editorial universitaria. En su libro escrito en 1965, Peña Lillo identificaba “secciones o departamentos editoriales” en las universidades de La Plata, el Sur (Bahía Blanca), Cuyo, Litoral y Córdoba, pero matizaba que esa existencia formal “no concuerda con las escasas o ninguna noticia que tenemos de sus publicaciones, reducida su información al severo ámbito universitario respectivo” (Peña Lillo, 1965: 114). Tanto en esos años como en la década de 1980, la historia registra algunas intermitencias de proyectos edi-

toriales que se fundaron pero no lograron sostenerse más que unos años (Dujovne, 2019: 96).

La expansión de la edición universitaria se dio desde fines de esa década, en un proceso que no sólo implica la fundación de editoriales sino la creación de nuevas universidades. En la actualidad, “41 universidades públicas declaran contar con alguna clase de proyecto de editorial central -esto es, sin considerar los sellos o centros de publicación de facultades o institutos-”, según detalla Alejandro Dujovne (2020: 36), que entre mayo y julio de 2019 realizó una encuesta que abarcó a 35 de ellas y que ofrece un panorama certero del sector (las que no respondieron están en una fase inicial de desarrollo o inactivas). 3 de esas editoriales surgieron en los años ochenta (entre 1987 y 1989), 6 en la década de 1990, 8 en la de 2000 y 17 en la década de 2010 (Dujovne, 2019). En consecuencia, el conjunto de editoriales universitarias pasó de producir 40 títulos durante 1990, a registrar 1.800 novedades en 2015, que presentaron el 8% de los registrados en la Cámara Argentina del Libro ese año (Daniela Verón, en Karp, 2016: 168).

Asimismo, si bien el ámbito editorial universitario es heterogéneo y tiene grados de desarrollo dispares, en varios sellos puede advertirse un interés por desarrollarse en el mercado editorial más allá del texto académico. Muchos catálogos incluyen obras de divulgación, y los sellos más desarrollados han incursionado en la publicación de literatura de ficción, libros infantiles y cómics, apuntando a diversos públicos. En otras palabras, no siguen el modelo de las *university press* anglosajonas. Sin la masividad de los libros publicados por EUDEBA en los sesenta y setenta, esa tradición sigue presente en cuanto a la amplitud de las propuestas.

En términos regionales, la multiplicación de las editoriales implica un aporte interesante sobre una de las dimensiones de la bibliodiversidad que mencionamos al inicio: “La ubicación geográfica de las editoriales universitarias no responde a las lógicas del mercado del libro, sino al emplazamiento de las propias universidades”, lo que abarca las distintas zonas del país (Dujovne, 2020: 38). Este dato es bien significativo en la medida en que sus catálogos han incluido obras de carácter regional (Verón, en Karp, 2016: 168).

Hoy EUDEBA representa sólo el 15% de la producción de las editoriales universitarias. De las siete principales en volumen de producción, cinco están en el *interior* del país: UNR, UniRío, UNL, EDUVIM y EdUNaM (Dujovne, 2019).

Con sus matices según cada país, el proceso expansión de las editoriales universitaria puede observarse a escala latinoamericana. Y así como desde la década de 2000 -como vimos al principio- las ferias internacionales incluyeron espacios para la edición independiente, también hubo una creciente visibilización de este tipo de editoriales. La FIL de Guadalajara propuso en 2003 un espacio exclusivo para la reflexión de la edición académica y universitaria, paso previo a la creación de un área específica para libro universitario, académico y especializado, cuando la feria se remodeló en 2008 (Karp, 2016: 192). En la FIL Buenos Aires se realizó en 2004 el Seminario internacional “Las Editoriales Universitarias hacia el Siglo XXI, América Latina y el Caribe”, organizado por IESALC/ UNESCO y EUDEBA, de donde surgió uno de los primeros estudios regionales que trazan un panorama del sector (De Sagastizábal, 2006). Para entonces se señalaba que las editoriales universitarias habían producido en 2003 el 9,3% de las novedades que se publicaban en el subcontinente (Uribe, 2006: 31-32). Cabe aclarar que estas miradas a nivel latinoamericano incluyen tanto los sellos de universidades públicas como los de entidades privadas, lo que excede los contornos de lo que venimos analizando (la edición desde el Estado) y prioriza un tipo de materiales producidos (la edición académica).

Finalmente, la Feria de Frankfurt, el principal evento mundial a nivel profesional, incluyó desde 2013 un Foro Mundial de la Edición Universitaria, que fue propiciado por el Comité Organizador de la Feria (Frankfurt Messe), la asociación americana de editoriales universitarias (AAUP) y la red de las editoriales de universidades nacionales de Argentina (REUN).

Estos encuentros acompañaron, en lo que va del siglo XXI, un proceso de profesionalización de buena parte de las editoriales universitarias latinoamericanas, que se evidencia al comparar el estudio de Leandro De Sagastizábal (2006) con uno realizado por la Asociación de Editoriales Universitarias de América Latina y el Caribe diez

años después. Este último, por otra parte, nos aporta un dato muy significativo que ubica claramente a estas editoriales en un escenario ajeno a las lógicas de alta rentabilidad exigidas en el sector comercial: el 27% de las EU latinoamericanas están subsidiadas en su totalidad, 55% tienen un presupuesto mixto, 15% genera más de la mitad de su presupuesto y sólo el 3% genera la totalidad de su presupuesto (Karp, 2016: 66-67). Por lo general, las universidades cubren los costos fijos y también algunos variables, lo que les permite “formar colecciones y publicar títulos con menor viabilidad comercial, pero de relevancia científica o cultural” (Dujovne, 2020: 40).

En ese sentido es que, más allá de la particularidad de sus catálogos, incorporamos a las editoriales universitarias dentro de lo que hemos llamado *edición pública*, junto a los demás sellos estatales/gubernamentales. Comparten con ellos dos rasgos que hasta hoy han sido definitorios:

1. 1) El desapego respecto de los dictámenes del mercado. Como observa De Sagastizabal, aún para quienes “reconocen su importancia y la necesidad de que el mismo esté contemplado”, se considera que este no debe ser un elemento “que influya, y mucho menos determine, la decisión de la publicación de los libros” (en Karp, 2016: 21). La edición universitaria no persigue un fin de lucro y su sostenimiento no depende estrictamente de las ventas (En el caso del sellos gubernamentales, por su parte, es frecuente encontrar que los libros producidos se distribuyen gratuitamente o a precios muy bajos, completamente subsidiados).
1. 2) La inestabilidad política. Si bien la institucionalidad de las universidades nacionales tiende a atenuarlas -a diferencia de lo que sucede en una editorial municipal o provincial, donde un cambio de gobierno puede acabar con un sello de un día para el otro-, la posibilidad de cambio de rumbo institucional está latente cada cuatro años. Por otra parte, más allá de la autonomía universitaria, sufren el impacto de políticas de gobierno, como sucedió en Argentina

durante 2015-2019, cuando se redujo el presupuesto universitario general en términos reales y se discontinuó el Programa de Apoyo al desarrollo de las editoriales universitarias argentinas que la Secretaría de Políticas Universitarias había establecido en 2014, orientado a la creación de nuevas editoriales y al fortalecimiento de las existentes.

Nos hemos detenido en estas editoriales porque, en un país con una importante tradición de universidades públicas como Argentina, han representado las principales experiencias de edición desde el Estado. Por eso resulta adecuado retomar el término forjado por los editores independientes a fines de los 90 y consignarlas como “representantes de la bibliodiversidad” (Verón, en Karp, 2016: 168), en especial cuando advertimos procesos de diversificación de sus catálogos, que como vimos han ido más allá del texto universitario para proyectar públicos ampliados.

Esa agencia de la edición universitaria -y de toda la edición pública- ha tenido distintos momentos a lo largo de la historia, que subrayan diferentes aspectos de la bibliodiversidad. En las ediciones masivas de mediados del siglo XX intervino centralmente la asequibilidad, garantizando el acceso a los libros de un amplio lectorado. Hoy la multiplicación de los sellos, pero con tiradas que no son masivas, opera centralmente sobre la variedad de títulos, y en esa dimensión es posible destacar una creciente *diversidad geográfica*. El estudio exhaustivo de los catálogos y las lógicas de producción de la edición pública es todavía una tarea pendiente.

En el plano de las políticas, tenemos el desafío de profundizar esas tendencias; es decir, de propiciar editoriales públicas que -junto a las independientes- garanticen el derecho a la cultura dando lugar a las voces diversas, frente al monocultivo cultural

que propician las grandes empresas transnacionalizadas, que han borrado una cabeza de Jano y sólo dejan ver la cara de un mercader.

### **Bibliografía**

Albornoz, César (2005). “La cultura en la Unidad Popular: Porque esta vez no se trata de

cambiar un presidente”, en Pinto Vallejos, Julio -coordinador-. Cuando hicimos historia: la experiencia de la Unidad Popular. Santiago de Chile: LOM Ediciones.

Allende, Salvador (1967). Moción del H. Senador Señor Allende, con la que inicia un proyecto de ley que crea la Empresa Editora del Estado, en Diario de sesión, Sesión Especial N° 14. Senado de Chile.

Arráiz Lucca, Rafael (2000). “Imprentas y editoriales en Venezuela en el siglo XX: mínima crónica del furor por los libros”, en Juan Gustavo Cobo Borda (ed.), Historia de las empresas editoriales en América Latina. Siglo XX, Bogotá, Centro Regional para el Fomento del Libro en América Latina y el Caribe (CERLALC), pp 253-270.

Badenes, Daniel y Stedile Luna, Verónica -comps.- (2019). Estado de feria permanente. La Plata: Club Hem. Bergot, Solène (2004). “Quimantú: Editorial del Estado durante la Unidad Popular Chilena (1970-1973), en Pensamiento Crítico, N° 4, noviembre.

Botto, Malena (2006). “La concentración y la polarización de la industria editorial”, en De Diego, J.L. (comp) Editores y políticas editoriales en Argentina, 1880-2000. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, de Diego, José Luis (2015). La otra cara de Jano. Una mirada crítica sobre el libro y la edición. Buenos Aires: Ampersand (Colección Scripta Manent)

De Sagastizábal, Leandro (2006), con la colaboración de Dolores Rubio y de Ariana González Soro. “Estudio comparativo de las editoriales universitarias de América Latina y El Caribe”, en Rama, Claudio et al. Las editoriales universitarias en

América Latina. Bogotá: Centro Regional Para el Fomento del Libro en América Latina y el Caribe. CERLALC.

Díaz Arciniega, Víctor (1996). Historia de la casa. Fondo de Cultura Económica (1934-1996). México: Fondo de Cultura Económica, segunda edición.

Dujovne, Alejandro (2019). “Ampliación y límites estructurales de la edición universitaria argentina. Un análisis de la producción y distribución editorial entre 2014 y 2019”, en Telar (enero-julio/2019), pp. 91-118.

Dujovne, Alejandro (2020). “Gutenberg atiende en Buenos Aires. La edición universitaria ante la concentración geográfica del mercado editorial argentino”, en Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación, Año XXI, N° 85, Buenos Aires, noviembre (pp. 35-47).

Garciadiego, Javier (2016). El Fondo, La Casa y la introducción del pensamiento moderno en México. México: Fondo de Cultura Económica (Colección Libros sobre Libros)

Gazzera, Carlos (2016). Editar: un oficio. Atajos / Rodeos / Modelos. Villa María: Eduvim.

Gociol, Judith (2012). Libros para todos. Colecciones de Eudeba bajo la gestión de Boris Spivacow (1958-1966). Buenos Aires: Biblioteca Nacional.

Gonzálo Álvarez, Alejandro Archain, Carlos Díaz (2015). Un editor de tres siglos. La vida y los libros de Arnaldo Orfila Reynal. Buenos Aires: Eudeba (La vida y los libros).

Hamawi, Jacobo Rodolfo (2020). La bibliodiversidad en Argentina, un análisis desde la perspectiva de la economía política (Tesis de maestría). Bernal: Universidad Nacional de Quilmes. Harwthorne, Susan (2018). Bibliodiversidad. Un manifiesto para la edición independiente. Buenos Aires: La Marca editora.

Karp, Sayri -comp.- (2016). De libros, conocimiento y otras adicciones. La edición universitaria en América Latina. México: Editorial Universitaria de Guadalajara - Asociaciones de Editoriales Universitarias de América Latina y el Caribe

Muñoz Flores, Constanza; Pérez Cornejo, Paula y Poblete Cortés, Mariana (2019). Quimantú, el legado perdido. Memoria para optar al título de periodista. Santiago de Chile: Instituto de la Comunicación e Imagen, Universidad de Chile.

Peña Lillo, Arturo (1965). Los encantadores de serpientes (Mundo y Submundo del Libro). Buenos Aires: A. Peña Lillo Editor (Colección La Siringa)

Pesce, Víctor (1995). “Jose Boris Spivacow: aproximación a su trayectoria”, en Boris Spivacow. Memoria de un sueño argentino. Buenos Aires: Colihue.

Rivera Mir, Sebastián (2021). Edición latinoamericana. Buenos Aires: CLACSO; México: Casa Abierta al Tiempo.

Schifffrin, André (2000). La edición sin editores. Barcelona: Ediciones Destino (Colección Áncora y Delfín). Traducción de Eduard Gonzalo.

Sorá, Gustavo (2017). Editar desde la izquierda en América Latina. La agitada historia del Fondo de Cultura Económica y de Siglo XXI. Buenos Aires: Siglo XXI.

Uribe, Richard (2006), con la colaboración de Santiago Guerrero y Robert Max Steenkist. “La edición de libros en las universidades de América Latina y el Caribe, 2004”, en Rama, Claudio et al. Las editoriales universitarias en América Latina. Bogotá: Centro Regional Para el Fomento del Libro en América Latina y el Caribe. CERLALC.

Vanoli, Hernán (2010). “Sobre editoriales literarias y la reconfiguración de una cultura”, en Nueva Sociedad, N° 230, noviembre-diciembre.



# Cine indígena descolonizador: La disputa política por el código y el sentido<sup>33</sup>

Carlos del Valle

## Introducción

El propósito del trabajo es caracterizar el “cine indígena descolonizador”, a partir de la experiencia del Festival Internacional de Cine y las Artes Indígenas en Wallmapu, FIC-Wallmapu, que se realiza anualmente y en forma ininterrumpida desde 2015 en la región de La Araucanía, al sur de Chile. Entre otras particularidades que es posible considerar, aquí se destaca la condición autorrepresentacional, política y revolucionaria del “cine indígena descolonizador”, a través de las cuales busca subvertir el régimen social, político y económico existente, produciendo imágenes-movimiento que vehiculan discursos críticos y contrainformativos. En este sentido, el “cine indígena descolonizador” no disputa las representaciones ni los espacios hegemónicos propios del estatuto cinematográfico, sino que su lucha se centra en la recuperación y apropiación del código y el sentido, que le permitirán el ejercicio de la subversión evitando caer en el juego actualmente controlado por los intereses políticos, económico y culturales hegemónicos.

La notoria emergencia de producciones audiovisuales creadas por artistas mapuches, en un contexto (inter)cultural sobre temáticas propias del pueblo mapuche, sin duda alguna, marca un hito importante de lo que podríamos llamar la producción política de autorrepresentaciones a través de la imagen cinematográfica. El fenómeno no es nuevo, pero su amplia producción y difusión es más reciente.

Es en este sentido que tomamos el caso del Festival Internacional de Cine y las Artes Indígenas en Wallmapu, FIC-Wallmapu <<https://www.ficwallmapu.cl/>>, que comienza a organizarse el año 2013, con una primera versión del festival el año 2015 y con una

---

<sup>33</sup> Este trabajo forma parte del Proyecto Anillo titulado: “*Converging Horizons: Production, Mediation, Reception and Effects of Representations of Marginality*”, financiado por el Programa de Investigación Asociativa de la Agencia Nacional de Investigación y Desarrollo, ANID-Chile, PIA-ANID/ANILLOS SOC180045.

periodicidad anual. En un sentido amplio, el Festival consiste en un amplio proceso de “comunicación indígena” previo, hasta la realización de la muestra propiamente tal.

El tejido político de los encuentros anuales en torno al cine queda claro en los títulos de las convocatorias a los festivales: (1) “Por el derecho a la comunicación”, el año 2015, centrado en el derecho de los pueblos originarios al libre ejercicio de la comunicación; (2) “Hilando imágenes desde la tierra”, el año 2016, orientado a pensar el lugar del territorio y la comunidad, con énfasis en las estrategias reivindicativas de la lengua y la tierra; (3) el fogón como espacio de encuentro para narrar y recuperar las historias y para nutrir la memoria, el año 2017; (4) el valor de la diversidad expresado en las artes y las culturas, el año 2018; (5) las disidencias sexuales y diversidades afectivas, el año 2019; y (6) el año 2020 en torno a los modos y estrategias de autonomía y gobernanza.

Por lo anterior, como vemos, no sólo se trata de una muestra cinematográfica anual en un contexto (inter)cultural sobre temáticas propias del pueblo mapuche; sino que es una propuesta política de autorrepresentación a través de las imágenes, en cuyo caso autorrepresentación y cine mantienen una relación donde la imagen cinematográfica constituye un modo y un espacio de expresión, por excelencia, para estas prácticas de autorrepresentación; de la misma manera como han cumplido un rol relevante las radios insertas en comunidades mapuches en tanto permiten “rescatar el potencial que hay en las expresiones orales, por sobre la hegemonía de la escritura [donde además] la incorporación del medio radial parece ajustarse mejor a las características culturales y lingüísticas mapuches, como la condición oral de la lengua” (del Valle, 2005: 33 y 35).

### **Cine y política: la disputa política por el código y el sentido**

La capacidad representacional del cine es conocida, no sólo en el sentido de la fuerza expresiva de la imagen en movimiento, sino también por el carácter político de sus emplazamientos. En este sentido, lo más correcto es hablar de una disputa de representaciones (Jablonska, 2017), en la cual se enfrentan las representaciones culturales hegemó-

nicas y las marginalizadas, que buscan visibilidad y reconocimiento levantando discursos contrahegemónicos.

Pero, ¿cuál es el objeto y el propósito de estas representaciones en disputa? Podríamos considerar que el objeto y el propósito de las representaciones en disputa es el conflicto de las identidades que están tensionadas en el permanente juego de las imágenes que son puestas en la escena social y pública; pero hablar de las identidades y las representaciones es sumergirse en las honduras de un fuerte debate en las ciencias sociales, especialmente a partir de las importantes críticas postcoloniales y descoloniales, muchas de las cuales, ciertamente, compartimos. No obstante, si bien el concepto de identidad está en crisis, también lo están las representaciones de dichas “identidades” -o de las visiones del mundo o de las configuraciones del sentido-, donde la lucha está más bien en el código, es decir en la necesidad de repensar, entre otros, los procesos de producción creativa en el contexto de las industrias culturales, los sistemas de información y el valor del trabajo, que son la clave del problema de la reproducción cultural (Sierra, 2016), pero también en el sentido de tensionar los modos y estrategias de representación; porque el dominio del código en el caso de la representación cinematográfica por parte de artistas y comunicadores mapuches implica, al menos, dos situaciones: (a) las posibilidades de autorrepresentación a través del discurso audiovisual como modos estratégicos de representación, porque subvierten las formas de la matriz colonial, y (b) la capacidad de romper con el discurso dominante, que históricamente ha representado a la alteridad mapuche en Chile y que se ha desplegado a través de la industria cultural hegemónica, como la literatura y la prensa, esto es, la generación de discursos especializados en la producción del mapuche como enemigo íntimo del estado nacional chileno (del Valle, 2019, 2018). Recuperar y controlar el código significa, entonces, para este caso, utilizar el cine para subvertir los discursos, para superar las claves de significación, para derribar las barreras de acceso al discurso social y público; en definitiva, acceder a la producción propia de las imágenes cinematográficas es una forma de resistencia, pero dominar el código de producción creando modos propios de hacer cine, es una estrategia ofensiva (del Valle, 2020); puesto que el cine es un arte que se

vive como práctica, de hecho, como una práctica revolucionaria -rememorando el cine de Eisenstein-, en la cual nos producimos-destruimos como sujetos (Kristeva, 1974).

Si bien la capacidad representacional es un elemento relevante en el carácter del discurso imagen-movimiento cinematográfico, no sólo se relaciona con una disputa por las “identidades”, las visiones del mundo y la configuración del sentido, en tanto apropiación del código; sino que también está relacionada con las transformaciones en los modos de ver y en el ser político (Sartori, 1998). En el primer caso, como consecuencia de la presencia sistemática de las imágenes en las sociedades y en el segundo caso como resultado del propio carácter político del discurso y la práctica cinematográfica, es decir, por el hecho que el cine es un arte que se vive como práctica. Precisamente es esta dimensión práctica del cine la que permite un constante emplazamiento al ser y hacer político en las sociedades. Hacer cine, en efecto, es hacer política -o videopolítica- y, además, gestionar la política (Sartori, 1998). Ahora bien, lo anterior no sólo en el marco de un régimen político determinado, porque parte de su capacidad política está en disputar el sentido mismo de lo político, sus modos de representación y las representaciones mismas.

En este contexto, el carácter político del cine implica la necesidad de una crítica a su propia condición y a sus formas de intervención en el complejo escenario social. Su práctica, entonces, exige la pregunta por la mirada y lo mirado, esto es, por un lado la perspectiva y el enfoque presente en la producción de las imágenes y sus representaciones y, por otro lado, la complejidad de lo que miramos y cómo es transformado también con la mirada. Esta conciencia del mirar no sólo interpela y cuestiona, sino también crea e imagina.

### **“Cine indígena descolonizador”: descolonizar la mirada y lo mirado**

De las 302 piezas cinematográficas registradas en el repositorio de la página web del Festival, 54 corresponden al pueblo mapuche y de estos 28 son del género documental, 7 de ficción, 8 animaciones, 3 epew, 2 a nuevos lenguajes, 2 a programa de TV, 2 a series, 1 a videocarta y 1 a videoclip. El evidente predominio del docu-

mental se explicaría por la necesidad de abordar “la existencia física real” con el objetivo de difundir mensajes sociales -incluso en oposición al género noticioso, que también podría ser parte del documental- (Kracauer, 1989). Esto último es relevante si consideramos la fuerte presencia pública y social de un discurso noticioso hegemónico que, a través de los medios masivos, viene representando al pueblo mapuche como un enemigo (de la civilización, del desarrollo, del orden público, de los intereses económicos, etc.). El documental permite, entonces, la producción y difusión de un contradiscurso, por lo cual asume esta condición revolucionaria de la práctica cinematográfica, como mencionamos antes.

Hasta aquí, si es necesario dar un nombre a esta producción cinematográfica (a riesgo de la sobrevaloración de las clasificaciones), podríamos hablar de “cine indígena”, aunque no del mismo modo como hablamos de “cine de ficción” y “cine documental”, géneros que integra; sino más bien “cine indígena” correspondería a un subgénero, del modo como nos referimos al “cine independiente”, esto es, para decir que es un tipo de cine que se produce en condiciones particulares de contexto y con el propósito de denunciar un sistema y un régimen específicos. El “cine indígena” -si cabe este rótulo- sería una producción cinematográfica revolucionaria caracterizada por un contexto de lucha entre visiones del mundo donde se pretende subvertir la hegemonía de una de esas visiones, a través de la elaboración de contra-discursos.

En este sentido, es importante señalar que no se trata necesariamente de los documentales de tipo “etnográficos” que son financiados por entidades estatales, de manera que prevalece una mirada “oficial” del otro. Se trata más bien de producciones colectivas independientes, cuyo objetivo es proyectar este acto de independencia productiva hacia un ejercicio más amplio de autonomía y lucha por los derechos, mediante discursos que representan otras miradas del mundo. En definitiva, es un tipo de “cine comunitario”, que es colectivo y no individual, que no pretende representar al otro sino trabajar con él, que cuenta con una infraestructura tecnológica bá-

sica y que ha logrado desfolklorizar la representación de los pueblos originarios (Jablonska, 2017).

Sin embargo, el cine al cual hacemos referencia aquí, y que hemos denominado “cine indígena”, difiere del “cine comunitario” por su tendencia a la autorrepresentación que busca romper radicalmente con las formas habituales de representación del otro (aunque sea con el otro) y por su vocación revolucionaria, en el sentido de subvertir el régimen social, político y económico, mediante la elaboración de discursos críticos y contrainformativos.

Como hemos dicho anteriormente, el “cine indígena” no pretende disputar las representaciones existentes sobre los pueblos indígenas como alteridad, porque busca instalar modos autorrepresentacionales empleando estrategias descolonizadoras. De esta manera, otra particularidad del “cine indígena” es su carácter descolonial, de manera que podemos encontrar una serie de fisuras y rupturas en sus modos de producción, que formarán parte de lo que podríamos denominar, ahora, “cine indígena descolonizador”. Por ejemplo, no utiliza las nociones espacio-temporales propias de la modernidad y suele, en cambio, situarse en un tiempo no cronológico ni lineal, sino más bien cosmológico y circular, en el cual muchas veces el futuro está en el pasado, otorgando a la memoria un estatus central en el código. Asimismo, genera una fractura decisiva con el estado nacional en tanto referente y articulador de las exclusiones, el capitalismo, el neoliberalismo y la globalización. Además de estas características descolonizadoras del “cine indígena” podemos encontrar otras como la resignificación que se hace de la discriminación y el racismo para producir, precisamente desde este lugar, nuevas creaciones. En definitiva, se trata de salir de la lógica que construyó

lo que existe, pensar en un modelo diferente y “caminar con nuestros muertos” (Grueso, 2020).

### **“Yo también volví a nacer”**

“Nuestra vida mapuche la vemos en forma circular”, dice la niña a orillas del mar; mientras nos cuenta la historia de restauración de ella y su familia luego de decidir dejar la ciudad para regresar al mar de sus antepasados.

*Ince ka mogetun* (que en lengua mapuche es “Yo también volví a nacer”) es un documental de apenas 7 minutos, ambientado en el territorio “lafkenche” (que en lengua mapuche es “gente del mar”) del Budi en las costas de la región de La Araucanía en el sur de Chile y da cuenta con elocuente simpleza de las particularidades que veníamos conversando sobre el “cine indígena descolonizador”. En primer lugar, es un ejercicio de autorrepresentación, en el cual una niña (Mónica Ankan Naipio) nos cuenta su experiencia familiar, con una voz suave -exenta de la impostación cinematográfica habitual- que se confunde con el sonido de las olas que prácticamente durante todo el documental constituyen un personaje más que otorga el gris claro y el azul que acompañarán a las imágenes-movimiento. Todo está hablado en lengua mapuche con subtítulos en español, de modo que se rompe la tradicional hegemonía idiomática, donde la lengua dominante subsume a la lengua dominada y la reduce al subtítulo. He aquí una importante subversión.

Otro elemento significativo es que la lengua mapuche sólo está presente en el relato de Mónica Ankan, porque su madre habla en español, señal de la revitalización lingüística que tiene, precisamente, en los niños y niñas mapuches su mayor esperanza.

Aproximadamente a los 5 minutos del documental aparece el sueño de la madre de Mónica, el sueño de la imagen de una bandera. Un sueño que ella nos cuenta

y, a la vez, interpreta. El eje interpretativo está en el color blanco del centro de la bandera. Son “las nuevas generaciones que se vienen levantando”, nos dice la madre. Las mismas generaciones que representa la niña que nos conduce e interpela durante todo el relato.

“Ahora sé quién soy”, dice Mónica Ankan Naipio, para luego iniciar una canción que ella misma interpreta en lengua mapuche, que nos llevará hasta el final del documental.

El documental es producido por un colectivo, que es otra singularidad de este cine. Se trata de un colectivo de jóvenes mapuche: la Escuela de Cine y Comunicación Mapuce del Ayja Rewe Budi<sup>34</sup>, que nace el 13 de febrero de 2014 luego de un proceso de 10 años en el cual se realizó la formación en comunicación y realización audiovisual. La escuela de cinematografía se inicia el año 2010, pero el propósito no es solamente cinematográfico, sino que, además, político cultural en torno a la reivindicación y reconstrucción territorial.

### “...arrinconada con las petroleras”

“Territorio crudo” es otro documental<sup>35</sup>. Esta vez ambientado en el territorio del Comahue (que en lengua mapuche es “lugar bueno”), en el sur de Argentina, y que también corresponde al pueblo mapuche. El conflicto es con la empresa petrolera YPF y otras multinacionales, que hace del lof (que en lengua mapuche es “comunidad”) Campo Maripe la segunda zona más intervenida por el *fracking* del mundo. El cielo grisáceo marítimo del documental anterior, ahora deviene un rojo oscuro, señal de la corrupción del medio ambiente, con sonidos destellantes como relámpagos que amenazan la vida, combinados con un gris oscuro sobre tierras inertes, como signo de una contaminación que ha calado profundamente en estas tierras.

34 Disponible en: <<https://www.youtube.com/user/escuelacinemapuche>>

35 Disponible en: <https://www.ficwallmapu.cl/movie/english-territorio-crudo/>



En el relato nos acompañan múltiples voces que dan testimonio de esta verdadera tragedia medioambiental: mujeres, jóvenes y hombres que nos narran cómo han visto transformadas sus vidas y su entorno.

“Estoy muy arrinconada con las petroleras”, nos dice Susana Campos, integrante del lof Campo Maripe. Por otra parte, el Logko del lof Campo Maripe Albino Campo, sentencia: “...y cuando se van, los que quedamos somos nosotros, los que siempre estuvimos” “Nosotros no tenemos que cuidar la naturaleza, solamente no tenemos que destruirla. La naturaleza nos cuida a nosotros”, dice con convicción Lefxaru Nawel, joven de la Confederación Mapuche de Neuquén. Como en el caso anterior, el documental es realizado por un colectivo, el Observatorio Petrolero sur, una organización formada el año 2008 con el propósito de fomentar la participación de las comunidades para lograr el cambio social y la armonía entre el desarrollo y la naturaleza.

### **Consideraciones finales**

El propósito de este texto ha sido explicar, sin caer en lugares comunes o clichés, las singularidades de lo que hemos llamado “cine indígena descolonizador” -rótulo que se acerca peligrosamente a un lugar común de la academia-, en el sentido de integrar lo propio de la producción cinematográfica en contextos interculturales, en los cuales, concretamente, artistas o comunicadores (especialmente, aunque no exclusivamente, indígenas) realizan producciones audiovisuales referidas a temáticas y problemáticas del mundo indígena. Pero, como hemos visto, no sólo se trata de abordar estas temáticas, lo cual se viene haciendo hace tiempo mediante un tipo de “cine étnico”, centrado en la recuperación de las representaciones de las alteridades étnicas (por ejemplo, indígenas y afroascendientes en América Latina); sino que el propósito es, además de trabajar estas temáticas, romper con los modos propios de un cine colonial hegemónico. Para lograr lo anterior, observamos algunas cualidades como la fuerza de la autorrepresentación y la elaboración de discursos y relatos revolucionarios, esto es, que buscan subvertir los regímenes social, político y económico dominantes. En este contexto, se usan modos y

estrategias que permitan, desde el punto de vista de la estructura material y simbólica, controlar el código y el sentido y, desde la perspectiva del contenido, romper con las lógicas narrativas tradicionales; por ejemplo, tensionando el tiempo cronológico para desarrollar una temporalidad cosmovisional, resignificando de manera creativa los lugares enunciativos habituales de la colonialidad, como la discriminación, la exclusión, el racismo y la globalización del neoliberalismo, transformando el discurso racista en una oportunidad de redefinir la lucha contrahegemónica y anticapitalista. Aquí, precisamente, el cine indígena deviene descolonial. Sin embargo, situarlo como un atributo del contenido (“cine indígena descolonial”) resultaría insuficiente para explicar la fuerza performativa de este cine, por lo cual parece más coherente hablar de un proceso más complejo, que permite al “cine indígena” asumir un rol sociocultural transformador, que tiene la capacidad de romper con las estructuras, discursos y prácticas coloniales, superándolas y sustituyéndolas por nuevas cosmovisiones descolonizadas y que, a la vez, descolonizan los códigos de los espacios, los territorios, las relaciones y el sentido. En efecto, la recuperación y apropiación que hace el “cine indígena descolonizador” se expresa en la sustitución, entre otros, de dos códigos principales de la producción cinematográfica: el código representacional por el código autorrepresentacional y el código de la reproducción cultural en la industria cultural por el código de la producción colectiva en la comunidad.

Precisamente, es esta nueva matriz la que conduce nuestros esfuerzos en el Proyecto Anillo titulado: “*Converging Horizons: Production, Mediation, Reception and Effects of Representations of Marginality*”, del Programa de Investigación Asociativa de la Agencia Nacional de Investigación y Desarrollo, ANID-Chile, PIA-ANID/ANILLOS SOC180045.

### **Bibliografía**

Del Valle, C. (2020). “‘No estamos en tierra ajena’. El movimiento mapuche en Chile: De la resistencia a la ofensiva”, en *REVCOM. Revista científica de la red de carreras de Comunicación Social*, núm. 10. DOI: <https://doi.org/10.24215/24517836e029>

Del Valle, C. (2019). “La criminalización radical del enemigo como estrategia del Estado nacional y las élites en la lucha por las tierras indígenas”, en Arévalo, A.; Vilar, G. & García, M. (Ed.), *Comunicación y ca,bio social*. Valencia: Tirant Humanidades.

Del Valle, C. (2018). “La producción del enemigo íntimo en la industria cultural chilena: crítica a la certeza moral, la razón neoliberal y la sujeción criminal”, en Caldevilla, D. (Coord.), *Perfiles actuales en la información y en los informadores*. Madrid: Editorial tecnos, pp. 51-68.

Del Valle, C. (2005). “Pedagogía de la comunicación. Los medios en las escuelas”, en *Chasqui*, nº 89, pp. 32-39.

Grueso, A. (4, septiembre, 2020). Coloquio internacional. Exclusiones y racismos en las américas [Zoom y YouTube] Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=T57o7Q3faRM>

Jablonska, A. (2017). “La disputa por las identidades étnicas en el cine mexicano contemporáneo”, en *CATEDRAL TOMADA: Revista de crítica literaria latinoamericana*, 5 (9), pp. 220-252.

Kracauer, S. (1989). *Teoría del cine. La redención de la realidad física*. Madrid: Paidós.

Kristeva, Julia (1974). “Cine: práctica analítica, práctica revolucionaria. Preguntas a Julia Kristeva”, en *Lenguajes. Revista de lingüística y semiología*, 1(2), pp. 101-120.

Sartori, G. (1998). *Homo videns. La sociedad teledirigida*. México: Taurus.

Sierra, F. (2016). *Capitalismo Cognitivo y Economía Social del Conocimiento. La lucha por el código*. Quito: Ediciones CIESPAL.}

## Fichas de Películas

Título: Ince ka mogetun (“Yo también volví a nacer”)

Director: Colectivo de Jóvenes Mapuce Escuela de Cine y Comunicación Mapuce Del Ayja Rewe Budi

Fecha de realización: 2018

Año de selección en Ficwallmapu: 2018

Duración: 7 minutos

Género: Documental

País: Chile

Pueblo: Mapuche

Temática: Identidad de los Pueblos Indígenas

Título: Territorio crudo

Director: Observatorio Petrolero Sur

Fecha de realización: 2015

Año de selección en Ficwallmapu: 2016

Duración: 6 minutos

Género: Documental

País: Argentina

Pueblo: Mapuche

Temática: Defensa del territorio, Extractivismo, Puelmapu



## Referencias de los autores por orden de aparición en el libro

### **María Valdez**

Docente-investigadora categoría II. Doctora en Educación (UNED, España). Licenciada en Letras (UBA). Docente en grado y posgrado e investigadora sobre cine en general y sobre cine argentino y latinoamericano en particular (UNQ, UNA). Se dedica a estudios sobre análisis y teoría fílmica, nuevas tecnologías y gender. Formó parte del Comité de Selección responsable del diseño artístico y la elección de films del BAFICI. Como jurado ha evaluado tesis de grado y posgrado, concursos docentes, festivales de cine y becas para el Fondo Nacional de las Artes. Es miembro de la Comisión Asesora en Ciencias Sociales y Humanas de la CIC (Comisión de Investigaciones Científicas de la Provincia de Buenos Aires). Ha sido evaluadora por el Consejo Interuniversitario Nacional (CIN) para la compra de materiales audiovisuales por parte del Estado Nacional. Actualmente se desempeña como Secretaria de investigaciones y posgrado en la UNA.

### **Lía Gómez**

Licenciada en Comunicación Social, Doctora en Comunicación y Posdoctora en Comunicación Medios y Cultura por la Universidad Nacional de La Plata. Diplomada de Posgrado en Géneros, Feminismos y Derechos Humanos en la Universidad Nacional de Quilmes y en curso en la estancia de Posdoctorado en la Universidad Nacional de Tres de Febrero. Es docente en grado y posgrado en la Universidad Nacional de La Plata y en la Universidad Nacional de Quilmes. Coordina el grupo CLACSO en Arte y Política. Directora del FESAALP: Crítica cultural en radio y tv universidad

### **Alejandra Soledad González**

Doctora, Licenciada y Profesora en Historia por la Universidad Nacional de Córdoba (UNC). Investigadora Adjunta del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y

Técnicas con sede en el Instituto de Humanidades. Profesora concursada en la UNC, donde también ejerce como Directora del proyecto científico colectivo titulado: Historia Cultural del pasado reciente argentino: artes, juventudes y políticas en una Córdoba en red internacional (Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades). Dictó seminarios de posgrado en el Doctorado en Artes de la UNC, en la Universidad de La Plata y en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Castilla-La Mancha. Autora, entre otros textos, del libro *Juventudes (in)visibilizadas* (UNC, Córdoba, 2019).

### **Daniela Lucena**

Socióloga y Doctora en Ciencias Sociales por la Universidad de Buenos Aires (UBA). Es investigadora del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) con sede en el Instituto Gino Germani de la UBA. Dicta clases de grado y de posgrado en distintas universidades argentinas y del exterior. Dirige el equipo de investigación *Confluencias entre arte, moda y diseño en los años 80* en la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la UBA. Es autora del libro *Contaminación artística* (Biblos) y coautora de *Modo mata moda y Costura y Cultura* (ambos editados por EDULP). Ha publicado también sus trabajos en diversos catálogos y revistas nacionales y extranjeras. Desde el año 2007 colabora con la Fundación PH15, realizando tareas de monitoreo y evaluación.

### **Denise Trindade**

Dra. em Comunicação e Cultura (UFRJ). Professora de Comunicação e Artes. Integra o Grupo de pesquisa Economia Política da Comunicação e da Cultura-Fundação Casa Rui Barbosa. Integrante do GT em Arte e Política.

### **Cristina Híjar González**

Maestra en Comunicación y Política por la UAM-X. Desde 1989 es investigadora titular del CENIDIAP-INBA. Pertenece al grupo de trabajo "Arte y política" de CLACSO

y al Colectivo Híjar, dedicado a acciones estético-políticas por la memoria histórica. Entre otros, es autora del largometraje y libro Autonomía zapatista. Otro mundo es posible; Siete grupos de artistas visuales de los setenta. Testimonios y documentos; Calcomanías zapatistas: contribución a una poética latinoamericana y los videos A la Calle y Rastros coloridos de rebeldía. Murales zapatistas.

### **Omar Rincón**

Profesor titular de la Universidad de los Andes (Colombia). Doctor en Ciencias Humanas y Sociales de la Universidad Nacional de Colombia. Académico, artista, ensayista y periodista colombiano en temas de periodismo, medios y entornos digitales, cultura, entretenimiento y comunicación política. Crítico en varios medios en América Latina sobre las culturas bastardas y las narrativas indígenas

### **Patricia Rendón Galván**

Comunicadora, periodista y productora radial, con especialización en gestión y diseño de proyectos en comunicación. Tiene amplia experiencia como formadora de formadores en periodismo para medios comunitarios y producción de contenidos sonoros con enfoque en género, memoria y derechos humanos. Es cofundadora de la Asociación de Radiodifusión Comunitaria Vokaribe, cogestora de la emisora comunitaria Vokaribe Radio en Barranquilla, Colombia y su sitio web, [vokaribe.net](http://vokaribe.net). Ha trabajado desde 2014 de forma independiente en diversos proyectos de fortalecimiento a medios comunitarios con DW Akademie América Latina. Actualmente es la responsable del área de México en la Oficina Ecuménica para la Paz y Justicia en Múnich, Alemania.

### **Catalina Donosso**

Posdoctora en Lengua y Literaturas Hispánicas por la Universidad de Boston. Sus áreas de investigación incluyen el cine chileno y latinoamericano, cine documental, cultura



visual, diálogos entre cine y teatro. Se ha desempeñado como académica en la Universidad de Chile, la Pontificia Universidad Católica de Chile y la Universidad Mayor. En el Instituto de la Comunicación e Imagen imparte los cursos de Teorías de la Imagen, Imagen y Sociedad, Cine y pensamiento contemporáneo. Ha escrito varios artículos y coordinado libros y programas de investigación. Coordinadora del Grupo de Trabajo en Arte y Política

### **Bianca Racioppe**

Doctora en Comunicación y Magíster en Planificación y Gestión de Procesos Comunicacionales por la Facultad de Periodismo y Comunicación Social de la Universidad Nacional de La Plata. Es licenciada y profesora en Comunicación Social por la misma Facultad. Se desempeña como docente titular de la materia “Problemáticas Contemporáneas sobre Medios de Comunicación” que se dicta en la Tecnicatura Superior en Comunicación Digital de la FPyCS- UNLP. Además, dicta clases de posgrado en las materias Culturas Digitales I y II de la Especialización en Comunicación Digital (FPyCS-UNLP) y en la materia “Tramas digitales: Lenguajes y Soberanía” de la maestría Plangesco (FPyCS-UNLP). También es docente en la licenciatura en Artes y Tecnologías de la Universidad Nacional de Quilmes donde dicta las materias “Análisis y crítica de arte mediático” y “Comunicación, arte y tecnología”. Su trabajo de investigación aborda los vínculos entre las tecnologías digitales, las prácticas artísticas y la actitud Copyleft.

### **Natalia Aguerre**

Licenciada en Comunicación Social y Periodismo. Doctora en Comunicación. Profesora de grado en la Facultad de Periodismo y Comunicación Social de la Universidad Nacional de La Plata, en la Universidad Arturo Jauretche y en la Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo. Profesora de posgrado en la Facultad

de Periodismo y Comunicación Social de la Universidad Nacional de La Plata y la Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo. Docente invitada en la cátedra de Teorías de Comunicación de la Facultad de Comunicación de la Universidad Los Libertadores, Colombia. Integrante de equipos de investigación -UNLP, CLACSO-, que abordan temas sobre arte y política. Autora de artículos y libros relacionados a los mismos. Voluntaria e investigadora del Centro de Arte Experimental Vigo.

### **Leonardo Murolo**

Doctor en Comunicación (UNLP), Licenciado en Comunicación Social (UNQ), Director de la Licenciatura en Comunicación Social UNQ, director del proyecto de investigación “Tecnologías, política, cultura popular y masiva. Usos de la comunicación en redes”. Autor de Series Web en la Argentina (Editorial UNQ, 2020), artículos académicos y de divulgación en temáticas ligadas a los usos de las tecnologías y las narrativas audiovisuales. Escribe sobre series y cultura pop en el diario Tiempo Argentino.

### **María Julia Augé**

Licenciada en Comunicación Social egresada de la Universidad Nacional de La Plata. Actriz, entrenadora teatral y asistente de dirección y profesora de Yoga. Como investigadora se focaliza en el campo del audiovisual, la performance y las prácticas artísticas. Ha realizado también estudios de danza, clown y entrenamiento físico para el movimiento. En la docencia universitaria se desempeña dictando talleres que abordan la Educación por el arte, el análisis dramaturgico, la dirección de actores, técnicas de actuación, entrenamiento corporal y performance. Ha finalizado los estudios de la Especialización y Maestría en Comunicación Audiovisual Digital Audiovisual en la Universidad Nacional de Quilmes y se encuentra en la etapa de confección de tesis.

Actualmente dirige la Licenciatura en Artes y Tecnología de la Escuela Universitaria de Artes de la UNQ.

### **Pablo Piedras**

Es doctor en Filosofía y Letras (FFyL, UBA), profesor adjunto de la cátedra Historia del cine latinoamericano y argentino (Carrera de Artes, FFyL, UBA), investigador adjunto del CONICET y profesor invitado de la carrera de Artes Dramáticas (UNA). Es autor de El cine documental en primera persona (Paidós, 2014) y coautor y coeditor de Una historia del cine político y social en Argentina I y II (2009 y 2011), entre otros libros. Recientemente coeditó Conozco la canción. Melodías populares en los cines posclásicos de América Latina y Europa (2018). Fue codirector de la Revista Cine Documental (2009-2019) y presidente de la Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual, AsAECA (2016-2018).

### **Andrea del Pilar Forero Hurtado**

Comunicadora Social - Periodista, dramaturga, gestora cultural e investigadora social, cuenta con Maestrías en Comunicación Educativa, en Comunicación Educación en la Cultura y adelanta su tesis del Doctorado en Comunicación de la Universidad Nacional de La Plata-UNLP. Cuenta con experiencia en creación e Investigación de estrategias de comunicación institucionales y alternativas; diseño, ejecución y evaluación de proyectos de carácter lúdico, sociopedagógico, empresarial y comunitario; y producción de radio y televisión institucional y comunitaria. Actualmente ese desempeña en Uniminuto como docente universitaria de pregrado y posgrado y líder del semillero en Teatro y Comunicación, en la Fundación Arte y Comunicación Vitae como directora y en el Grupo de Trabajo en Arte y Política de CLACSO como Coordinadora.

### **Andrés Torres Poveda**

Antropólogo de la Universidad Nacional de Colombia con estudios de maestría en Gerencia Social, cuenta con experiencia en diseño y ejecución de proyectos de desarrollo comunitario con énfasis en el componente participativo y la perspectiva socio empresarial. Actualmente se desempeña como investigador en la Fundación Arte y Comunicación Vitae, hace parte del Proyecto Especial PDET en la Escuela Superior de Administración Pública ESAP y es integrante del Grupo de Trabajo en Arte y Política de CLACSO.

### **Lucía Rodríguez Riva**

Licenciada en Artes (Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires) y productora audiovisual (TEA Imagen). Actualmente es becaria doctoral de CONICET para el posgrado en Historia y Teoría de las Artes (UBA). Es docente de Historia del cine latinoamericano y argentino en la Universidad de Buenos Aires y en la Universidad Nacional de las Artes. Ha sido compiladora de los libros 30-50-70. Conformación, crisis y renovación del cine industrial argentino y latinoamericano (FFyL, UBA, 2014) y Diálogos cinematográficos entre España y Argentina (Shangrilá, 2019). Entre sus temas de interés se encuentran los nexos entre el cine latinoamericano y las culturas populares en el marco de las industrias masivas, así como también el vínculo entre cinematografía y música.

### **Dana Zylberman**

Magíster y Especialista en Gestión Cultural (UBA). Licenciada y Profesora en Artes (UBA). Es docente de Historia del cine latinoamericano y argentino (UBA) y de diferentes instituciones educativas de la ciudad de Buenos Aires. Participa en proyectos de investigación sobre cine argentino y latinoamericano, desde temáticas vinculadas al período clásico-industrial y a los cruces con la cultura popular y masiva.

Es Vicepresidente de la Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual (AsAECA). Entre sus publicaciones recientes, se encuentran artículos en libros como Diálogos cinematográficos entre España y Argentina. Música, estrellas y escenarios compartidos (1930-1960) (2019), Conozco la canción. Melodías populares en los cines posclásicos de América Latina y Europa (2018) y Pantallas transnacionales. El cine argentino y mexicano del período clásico (2017).

### **Germán Retola**

Doctor en comunicación UNLP. Profesor, Investigador y extensionista de la UNLP. Profesor de Sistematización y Producción de Conocimientos de la Tecnicatura en Comunicación Popular de la Facultad de Periodismo y Comunicación Social UNLP (FPyCS). Docente del Taller de Tesis en la Maestría PLANGESCO (FPyCS). Secretario Académico de la Maestría PLANGESCO. Dirige Proyectos de Extensión y participa en líneas de investigación que incluye las relaciones entre Arte, Política y Construcción de Conocimientos. Actor y performer del grupo PATOS, dirigido por Beatriz Catani.

### **Daiana Bruzzone.**

Doctora en Comunicación Social (UNLP, Argentina). Docente e Investigadora de la Facultad de Periodismo y Comunicación Social. Directora de la Especialización en Comunicación y Juventudes. Miembro del Instituto de Estudios Comunicacionales Aníbal Ford. Miembro del Grupo de Trabajo CLACSO sobre Comunicación, Política y Ciudadanía en América Latina y del Grupo de Trabajo CLACSO sobre Juventudes e Infancias. Entre sus publicaciones se destaca el libro: “Todos duros. Hijos del neoliberalismo: claves de las relaciones entre jóvenes, afectos y subjetividad corporal en los consumos de drogas” (publicado en 2020 por Editor Grupo Universitario: disponible en [https://www.aulataller.com/titulos/GEU\\_juventudes\\_32.htm](https://www.aulataller.com/titulos/GEU_juventudes_32.htm)).

### **Andrea Varela.**

Decana de la Facultad de Periodismo y Comunicación Social. Doctora en Comunicación. Docente e Investigadora de la FPyCS-UNLP. Miembro del Instituto de Estudios Comunicacionales Aníbal Ford. Miembro del Grupo de Trabajo CLACSO sobre Comunicación, Política y Ciudadanía en América Latina. Entre sus publicaciones se destacan: “Medios de comunicación, cultura y subjetividad. Entrevista a Nora Merlin” (En Comunicación para la resistencia, EPC-FES-CLACSo, 2018); Entrevista “Aún FALTA. Historia reciente y medios de comunicación” (junto a Florencia Saintout En: Voces Abiertas. Comunicación, política y ciudadanía EPC-CLACSO, 2015); “Los saberes académicos en contextos de compromisos: la epistemología del barro Florencia Saintout en Revista Oficios Terrestres, 2014).

### **Daniel Badenes**

Doctor en Ciencias Sociales. En la UNQ dirige el proyecto de investigación “La edición en la era de redes”, el proyecto de extensión “El sur también publica. Promoción y circulación de la edición independiente y autogestiva de libros y revistas” y la Incubadora “Prácticas Editoriales Asociativas”. Es compilador y coautor de Editar sin patrón (2017) y Estado de feria permanente (2019). Fue coordinador de la Unidad de Publicaciones del Departamento de Ciencias Sociales; es Secretario Académico de la UNQ

### **Carlos del Valle**

Profesor Titular A, Universidad de La Frontera, Chile. Fellow, University of Groningen, Países Bajos. Doctor en Comunicación, Universidad de Sevilla, España. Postdoctorado en Cultura Contemporánea, Universidad Federal de Río de Janeiro, Brasil. Profesor Visitante, Universidad La Sapienza, Italia. Director Doctorado en Comunicación, Universidad de La Frontera. Directivo Unión Latina de Economía Política de la Comunica-

ción y la Cultura y Coordinador Asociación Latinoamericana de Investigadores de la Comunicación y Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales. Director revista Perspectivas de la Comunicación (SciELO-Chile). Miembro Escuela Holandesa de Investigación de Estudios Literarios y Consejo Científico Internacional del Instituto Andaluz de Investigación en Comunicación.



**CLACSO**

Consejo Latinoamericano  
de Ciencias Sociales  
Conselho Latino-americano  
de Ciências Sociais