

María Elena Lucero  
(coordinadora)

# POLÍTICAS DE LAS IMÁGENES EN LA CULTURA VISUAL LATINOAMERICANA

---

## MEDIACIONES, DINÁMICAS E IMPACTOS ESTÉTICOS



---

---

Políticas de las imágenes  
en la cultura visual latinoamericana.  
Mediaciones, dinámicas e impactos estéticos

---

---

Lucero, María Elena

Políticas de las imágenes en la cultura visual latinoamericana  
: mediaciones, dinámicas e impactos estéticos : Centro de  
Estudios Visuales Latinoamericanos y Universidad Nacional  
de Rosario, 2017 / María Elena Lucero ; coordinación general  
de María Elena Lucero. - 1a ed. - Rosario : UNR Editora.  
Editorial de la Universidad Nacional de Rosario, 2017.  
320 p. ; 24 x 17 cm.

ISBN 978-987-702-221-6

1. Artes Visuales. I. Lucero, María Elena, coord. II. Título. CDD 730

Diseño editorial y portada: María Cecilia Olivari.

Correcciones: Camila Eujanián.

Imagen de tapa: *The Gift* (2016) de Alfredo Jaar. Cortesía del artista.  
© Alfredo Jaar, New York.

Comité académico de evaluación y revisión: Dra. Ornella Barisone / Dra. María  
Elena Lucero / Dra. Alejandra Panozzo / Dra. Gabriela Piñero / Dra. Carolina Rolle

Centro de Estudios Visuales Latinoamericanos / Instituto de Estudios Críticos  
en Humanidades / Facultad de Humanidades y Artes / Universidad Nacional de  
Rosario-CONICET / Argentina / cevilat@gmail.com

Red de Estudios Visuales Latinoamericanos / Organización internacional sin fines  
de lucro / redevlat@gmail.com

MARÍA ELENA LUCERO  
(coordinadora)

---

---

# Políticas de las imágenes en la cultura visual latinoamericana. Mediaciones, dinámicas e impactos estéticos

---

---

Centro de Estudios Visuales Latinoamericanos / Instituto de Estudios  
Críticos en Humanidades / Facultad de Humanidades y Artes / Universidad  
Nacional de Rosario-CONICET / Argentina



| UNR



# ÍNDICE

- 11      **Introducción. *Deambulando por la cultura visual. Tránsitos, giros y pliegues de la imagen***, por María Elena Lucero
- 19      **Conferencia inaugural. *Una aproximación a las genealogías del Arte Contemporáneo desde los Estados Unidos***, por Antonio E. de Pedro
- I/ Educación, subjetivación y agencia de las imágenes**
- 29      ***Producciones imaginales de lo social: estéticas de subjetivación en la cultura visual global***, por Esteban Di Paola
- 38      ***Memorias y olvidos: sobre las periodizaciones utilizadas en el estudio de los libros de texto y una propuesta de (re) consideración de las imágenes***, por Gabriela Cruder
- 46      ***Imagen e infancia: una configuración visual de la niñez***, por Greta Winckler
- 55      ***Políticas de las imágenes en las series federales: una búsqueda cartográfica de mecanismos sociales de la diferencia***, por Noelia García
- II/ Fotografías: entre el canon, la identidad y las tipologías**
- 65      ***Imágenes fotográficas y literarias del siglo XIX en México***, por Silvana Berenice Valencia Pulido
- 73      ***Imágenes fotográficas en la prensa y prácticas socioespaciales***, por Gisela Kaczan
- 82      ***Prácticas de ocio y relaciones sociales en la prensa gráfica. Mar del Plata, 1940-1950***, por Marianela L. Rueda
- 90      ***La fotografía como construcción identitaria: operaciones y desplazamientos en la serie 'Bajo el sol negro' de Milagros de la Torre***, por María Cecilia Olivari
- III/ Experiencias poéticas en el cruce de imágenes y textos**
- 101      ***Ficciones universales: Xul Solar y Jorge Luis Borges***, por Adriana Laurenzi y Nadia Mariana Consiglieri
- 110      ***Libro profano y participación en algunos experimentos poéticos de Lygia Pape***, por Ornela Barisone
- 120      ***Le viste la cara a Dios en imágenes: el pasaje de novela a cómic***

en *Beya* de Gabriela Cabezón Cámara, por Marina Cecilia Rios

#### **IV/ Del espacio curatorial institucional a la cultura visual colectiva**

- 131 *Posible construcción de una mirada desde el Museo de Arte Contemporáneo de Rosario*, por Clarisa Appendino
- 139 *Imágenes del folclore entrecruzadas por la cultura visual*, por Leda María de Barros Guimarães
- 150 *Feria de Mataderos: de espacio tradicional a escenario multicultural*, por Irma Sousa

#### **V/ Imágenes de la resistencia. Perspectivas sobre la memoria visual y la historia política**

- 161 *Murales comunitarios y colectivos en Ayotzinapa: memorias en rebeldía*, por Ana Torres
- 169 *El esqueleto de la mirada: intercambios textuales para un ejercicio de gestión de la memoria en la obra Buena memoria de Marcelo Brodsky*, por César Adrián Reyes Hernández
- 178 *Resistir en la incomodidad: arte político en Tucumán después del 2001*, por Romina Rosciano Fantino

#### **VI/ Visualidades contemporáneas y horizontes críticos**

- 189 *Las artes de la memoria y la interfaz*, por José Geraldo de Oliveira
- 197 *Materialidades Críticas y Visualidades Disidentes. Los Estudios Visuales y la Crítica Latinoamericana de los años 80 y 90*, por Gabriela A. Piñero
- 207 *La puesta en escena del arte latinoamericano en tres exposiciones recientes. Práctica curatorial, instituciones e historia del arte*, por Lucía Gentile, Marina Panfili y Lucía Savloff

#### **VII/ Ficciones estéticas, cuerpos y materialidades**

- 219 *Retratos de la desaparición en la creación artística contemporánea*, por Julia Amarger
- 228 *Historias mínimas en foco. Fotografía, archivo y memoria en la cultura latinoamericana contemporánea*, por Paula Bertúa
- 236 *111 de Nuno Ramos: la imagen ausente, una supervivencia*, por Victoria Cóccharo
- 242 *Cultura visual, cultura popular, cultura em*

questão. *Interacciones y textualidad en la esfera urbana*, por María Elena Lucero

**VIII/ Márgenes, bordes: la crítica social en textos y documentales**

- 253 *“Manos vacías”: cruces entre lo visual y lo textual en la Argentina Neoliberal de los años noventa*, por Valeria Lucia Saponara Spinetta
- 262 *Montevideo, ¿Qué es eso en los muros? Propostas metodológicas para una pesquisa em Cultura Visual*, por Maurício Fernando Schneider Kist
- 272 *Del documental al star system villero: la representación de la villa en el cine argentino contemporáneo*, por Regina Cellino

**IX/ Cine, videografía y dispositivos audiovisuales**

- 281 *Punto de vista y punto de escucha. Transgresiones de una relación*, por Fabián Esteban Luna
- 290 *Re-presentar a los cuerpos y observar la colonialidad: imágenes de un tiempo indigente y el desplazamiento fronterizo de los Otros en Glauber Rocha*, por Carlos Aguirre Aguirre
- 298 *La imagen como ejercicio epistemológico descolonizador. Una aproximación a Lettre d'un cinéaste ou le retour d'un amateur de bibliothèques de Raúl Ruiz*, por María Rita Moreno
- 306 *Higienización exterminadora*, por Ricardo Loebell

## Introducción

### **DEAMBULANDO POR LA CULTURA VISUAL. TRÁNSITOS, GIROS Y PLIEGUES DE LA IMAGEN**

María Elena Lucero  
Directora del  
Centro de Estudios Visuales Latinoamericanos  
Instituto de Estudios Críticos en Humanidades  
Universidad Nacional de Rosario  
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas  
(Argentina)

Con el *I Simposio sobre Cultura Visual y Teorías de la imagen: Políticas de las imágenes en la cultura visual latinoamericana. Mediaciones, dinámicas e impactos estéticos*, celebrado del 5 al 7 de diciembre de 2016, inauguramos las actividades del Centro de Estudios Visuales Latinoamericanos (UNR) en nuestra ciudad. Radicado en el Instituto de Estudios Críticos en Humanidades de la Facultad de Humanidades y Artes (UNR), Argentina, y auspiciado por la Red de Estudios Visuales Latinoamericanos, este Centro se encuentra integrado por especialistas de diferentes países que nos dedicamos al estudio, análisis e investigación de los Estudios Visuales. Como antesala de esta introducción nada mejor que recordar las palabras de una magnífica teórica sobre cultura visual, Mieke Bal, quien en su libro *Tiempos trastornados - análisis, historias y políticas de la mirada*, presentado en junio de 2016 en el Museo Thyssen de Madrid, afirma que este campo de estudios posee diversos nombres (cultura visual, estudios visuales o análisis visual). Pero más que etiquetar disciplinas, para Bal es relevante considerar los intereses y los objetivos teóricos que operan de manera heterogénea en los diferentes campos culturales. De este modo nos invita no solo a repensar las herramientas y los conceptos que utilizamos para abordar las imágenes en general, sino también a detectar los parámetros con que nos hemos educado

en los espacios académicos, donde en general se han priorizado perspectivas devenidas de la historia del arte de corte eurocéntrico.

En los últimos años los encuentros destinados a los Estudios Visuales se han multiplicado, lo cual resulta alentador y estimulante. La Red de Estudios Visuales Latinoamericanos, organización sin fines de lucro presidida por el Dr. Antonio E. de Pedro Robles, lleva a cabo en octubre de 2017 su V Encuentro a nivel internacional en la Universidad Pablo Olavide de Sevilla, España. Desde hace tiempo se vienen celebrando reuniones científicas sobre el tema. Pienso en el grupo de investigadores de la Universidad Autónoma de Barcelona, *Art Globalization Interculturality*, en los Foros del Center for Latin American Visual Studies de la University of Texas at Austin coordinados por Andrea Giunta, los encuentros de la Universidad Autónoma del Estado de México, el *I Coloquio sobre Cultura Visual* en Oaxaca o el *I Seminario Internacional de Investigación en Arte y Cultura Visual* en Montevideo en este 2017, entre otros. En el plano local destaco la labor de mis colegas de Universidad Nacional de Mar del Plata, que desarrollaron sus *II Jornadas* y *I Congreso Internacional de Estudios de Género y Estudios Visuales*. Este panorama nos habla de nuevos abordajes, giros y orientaciones que procuran deslizarse de los marcos teóricos más tradicionales, englobando otros escenarios de corte interdisciplinar.

En el conjunto de las propuestas académicas que conformaron esta convocatoria existe una pluralidad de ámbitos que interactúan entre sí, tales como las artes visuales, la literatura, la poesía, la fotografía, la prensa gráfica, el cine, la museografía, las políticas institucionales o la educación. Este clivaje enriquecedor y multifacético nos conduce a pensar la interdisciplina como una estrategia posibilitadora de nuevas lecturas en la investigación de las imágenes y de la comunicación en la dimensión global. El cruce disciplinar promueve diferentes acercamientos en el análisis cultural, superando categorías fijas o estancas y no recurre a un solo sistema de observación, sino más bien a una búsqueda donde objetos y métodos pueden configurar nuevos campos. En este Simposio hemos generado un espacio para analizar las dinámicas y las mediaciones que atraviesan el plano de las imágenes. Jesús Martín Barbero (1991) se ha referido al pasaje de los medios a las mediaciones donde se pone en juego la articulación entre prácticas comunicativas y las diferentes temporalidades en relación a los procesos teóricos y metodológicos que se ubican en la constitución de lo masivo. Desde ese ángulo, la comunicación cumple un rol prioritario. Las mediaciones como dispositivos políticos afectan a los mecanismos culturales y por ende a la comunicación en el plano visual. Las políticas de las imágenes se vinculan con las políticas culturales y ambas simbolizan mecanismos sociales que poseen efectos encadenados.

El campo de los Estudios Visuales se encuentra en permanente construcción a través de un proceso que conlleva ensayos y errores. Matthew Rampley (2005) sostiene que, aún desafiando el paradigma hegemónico de la historia del arte, los Estudios Visuales no la han reemplazado completamente, porque ambos espacios académicos mantienen un vínculo entre sí en el cual subsisten lazos, diferencias y contraposiciones respecto a los tipos de análisis que podrían resultar idóneos y efectivos sobre la imagen. Sin embargo, a decir del autor, los departamentos académicos relacionados con las historias del arte están

desplazando sus objetos de estudio hacia la cultura visual, la comunicación y los estudios culturales. Estas transformaciones tienen algunos precedentes en otros campos, tal como la antropología. Recordemos que en 1975 Claude Lévi-Strauss escribió *La vía de las máscaras*, un ensayo donde examinaba las significaciones profundas de las producciones simbólicas nativas de América del Norte en el interior de una exposición museística: ¿Qué aspectos se trasuntan en una máscara indígena, qué rasgos y materiales transparentan elementos fundamentales de una herencia específica que encarna la cultura visual de su época? La tarea visionaria del antropólogo francés parecía neutralizarse cuando en 1984 en el MoMA neoyorquino (Museum of Modern Art) se celebró *Primitivism in 20th. Century Art. Affinity of the Tribal and the Modern*. Dicha muestra establecía analogías y sincronías entre las manifestaciones visuales de grupos indígenas y determinadas obras del arte moderno, especialmente europeo. De este modo las dimensiones estéticas de los objetos tribales fueron leídas a partir de su exterioridad y su correlación estética con el arte moderno occidental, obturándose el sentido neurálgico con que cada artefacto había sido concebido y elaborado. No olvidemos que los cimientos de la crítica de arte en el período moderno se basaron en una mirada eurocéntrica a partir de la cual los paralelos con la cultura visual de otras latitudes geográficas se apoyaron en las meras coincidencias (o diferencias) formales. En ese sentido los Estudios Visuales intentan reestablecer otros acercamientos a la imagen involucrando percepciones, efectos sociales, artefactos y demás dispositivos que nos permitan anclar sentidos amplios y abarcativos.

Las ponencias compiladas en este volumen dan una muestra cabal de la variedad de temáticas que se entrecruzaron en las diferentes mesas y que delinearon distintas dimensiones de la cultura visual actual: pedagogías visuales, itinerarios de la fotografía y la pintura, articulaciones entre imágenes y textos, colonialismo y musealidad, modalidades exhibitivas y coleccionismo, criterios curatoriales, revistas culturales, expresiones estético-políticas, paisajes urbanos, videografías y más. De singular modo abrieron un *corpus* de ideas que atravesaron las discusiones e intercambios académicos de nuestro encuentro.

En la apertura del Simposio, la conferencia de Antonio E. de Pedro Robles titulada “Una aproximación a las genealogías del Arte Contemporáneo desde los Estados Unidos” detalla las pujas del campo artístico sostenidas en la etapa de entreguerras del siglo XX, considerando tipologías de imágenes representativas surgidas en dicho período que contribuyeron al surgimiento y afianzamiento del arte moderno. Por un lado, el famoso esquema arbóreo de 1933 de Miguel Covarrubias con sus diferentes raíces, troncos y ramas que señalan artistas significativos del continente europeo. Luego, y en el mismo año, el diagrama del torpedo que proponía Alfred Barr como modelo de coleccionismo para el por entonces novedoso MoMA: un gráfico de carácter

bélico (acorde al momento histórico y político mundial) que enunciaba los nombres de escuelas o tendencias estéticas apropiados para integrar una colección permanente de arte moderno. Dicha selección priorizaba las expresiones visuales europeas y estadounidenses. En 1946 el pintor abstracto Ad Reinhardt dibujó un árbol al que titula *How to look at modern art in América*, un claro homenaje a Covarrubias, donde anexa objetos que cuelgan de las ramas con la leyenda “business as art patron” en franca ironía hacia el mercado del arte. Más tarde, en 2010, Daniel Feral retomaría los esquemas de Barr sumando nuevas categorías como *Rurbanism*, *Urban Avant*, *Indie Graff*, *Fem Graff* o *Tackers*, todas expresiones de una globalidad progresiva. Este conjunto de imágenes configura, para De Pedro un cimiento fundamental de la cultura visual que atraviesa el siglo XX desde la etapa vanguardista hasta las manifestaciones más contemporáneas.

En torno al eje “Educación, subjetivación y agencia de las imágenes”, Esteban Dipaola se refiere a las estéticas de la subjetivación presentes en la cultura visual abordando las producciones imaginables como prácticas sostenidas en distintas imágenes (artefactos, vestimentas, objetos de consumo) y sus derivas sociales. Gabriela Cruder nos interioriza sobre la elaboración de los libros de textos en relación a sus aspectos ideológicos y didácticos, sostenidos desde el *curriculum* oculto y en la interpretación construida sobre esos saberes. Greta Winckler analiza las estrategias gubernamentales con que se van delineando las infancias, ejemplificando sus hipótesis de trabajo mediante algunos dispositivos publicitarios. En el caso de Noelia García, su escrito expresa los objetivos y los efectos visuales implícitos en la serie de documentales efectuados en el marco de las políticas estatales que procuraron dar inclusión y visibilidad a los sujetos, enfatizando las identidades culturales de nuevas cartografías sociales.

En la sesión “Fotografías: entre el canon, la identidad y las tipologías”, Silvana Berenice Valencia Pulido desarrolla las características fundantes de la fotografía mexicana del siglo XIX para reflexionar sobre los correlatos escritos y visuales que definieron las tipologías estéticas de estas producciones históricas. En el contexto marplatense, Gisela Kaczan se concentra en las estrategias fotoperiodísticas desarrolladas en la prensa de los años 30, registrando los cuerpos femeninos, vestimentas o actitudes corporales mediante un análisis de variables y categorías específicas. Marianela L. Rueda, bordeando también ese tramo temporal, revisa los modos visuales en que las prácticas del ocio se tornaron expresiones gráficas y de difusión popular a través de diarios y revistas. Desde un ángulo más intimista, el texto de María Cecilia Olivari se cimenta en la obra de Milagros de la Torre para subrayar la práctica fotográfica como construcción de identidad e incluyendo tanto el uso de acervos alternativos y/o disciplinarios como el empleo de fotos-carnet o las técnicas de los minutereros peruanos.

En “Experiencias poéticas en el cruce de imágenes y textos”, Adriana

Laurenzi y Nadia Consiglieri proponen la articulación de las imágenes de Xul Solar con la escritura borgeana, apelando a los sentidos múltiples y erráticos que caracterizaron la reformulación de los lenguajes artísticos en la fase vanguardista nacional. Ornela Barisone examina la trayectoria de Lygia Pape a partir de estrategias discursivas y analíticas considerando sus conocidos poemas visuales de los 50 y 60, objetos que reúnen arquitectura, geometría y poesía e invitan al espectador a formar parte del proceso artístico. El cómic *Beja* de Gabriela Cabezón Cámara es el disparador conceptual para la contundente reflexión teórica de Marina Cecilia Ríos, quien despliega una aguda lectura sobre los procedimientos críticos y las connotaciones sociales que se desprenden de las interacciones entre dibujos, palabras, expresiones y visualidad en dicha producción gráfica.

La mesa “Del espacio curatorial institucional a la cultura visual colectiva” incluye el trabajo de Clarisa Appendino, quien recorta espacios de exhibición plasmados en el Museo de Arte Contemporáneo de Rosario a partir de los principios que guiaron las respectivas curadurías, en diálogo con las obras presentadas y con los artistas como interlocutores que retroalimentan esos territorios culturales. Posicionándose en otro medio cultural Leda Maria de Barros Guimarães explora los discursos y las prácticas visuales desde su experiencia docente y en el marco de un proyecto que denominó *visualidades populares*, poniendo a foco las festividades y la tradición popular brasileña. En sintonía con esta mirada y partiendo de la acepción de la palabra “cultura” Irma Sousa describe aspectos formales de la feria de Mataderos, un sitio multicultural que engloba una enorme variedad de productos artesanales y celebraciones folclóricas que recuperan aspectos identitarios del entorno barrial.

En “Imágenes de la resistencia. Perspectivas sobre la memoria visual y la historia política”, Ana Torres examina los murales de la escuela Isidro Burgos pintados en conmemoración de la desaparición y asesinatos de 43 estudiantes el 26 de septiembre de 2014 en Ayotzinapa, México. En este caso las imágenes se van forjando como manifestaciones dialécticas que abren modos de intervención micropolítica con un perfil descolonizador, desafiando el poder estatal instituido desde la hegemonía. César Adrián Reyes Hernández recorre *Buena memoria*, obra de Marcelo Brodsky, donde el fotógrafo restaura la memoria colectiva e individual a la vez que recompone el significado del olvido al convertirlo en un *olvido positivo* como método para abordar el duelo por la pérdida de los seres queridos, en este caso, en la coyuntura de la dictadura militar argentina. Haciendo énfasis en las prácticas artísticas fuera de la metrópoli porteña, Romina Rosciano Fantino rescata la labor de artistas tucumanos que producen desde la poscrisis del 2001 en condiciones de resistencia, apuntalando proyectos emblemáticos que incorporan las fricciones políticas y sociales.

En el marco de “Visualidades contemporáneas y horizontes críticos”,

José Geraldo de Oliveira analiza la interfaz como herramienta de lectura e interacción en sintonía con los desafíos actuales que nos brinda la tecnología, abriendo nuevos espacios de comunicación e interpretación sobre las visualidades que nos rodean. A partir de los Estudios Visuales, Gabriela Piñero recopila autores y posiciones teóricas que coadyuvieron en la construcción de horizontes críticos en relación a la cultura visual latinoamericana, repasando genealogías, exposiciones significativas y acercamientos al significado de “lo latinoamericano” en el arte y postulando sus redefiniciones actuales. Tres jóvenes investigadoras, Lucía Gentile, Marina Panfili y Lucía Savloff examinan los modos en que la noción de arte latinoamericano es redefinido y construido a partir de las decisiones curatoriales e institucionales que caracterizaron a tres exposiciones artísticas contemporáneas arraigadas en la tensión de la dupla centro-periferia.

“Ficciones estéticas, cuerpos y materialidades” incluye entre otros el trabajo de Julia Amarger, donde describe algunos retratos fotográficos plasmados por artistas como David Schäfer, Rosângela Rennó, Christian Boltanski o Alfredo Jaar en la década de los 90 sobre la desaparición física. Para ello parte de dos formatos visuales: la concepción de la obra-monumento donde se alude al rostro del individuo desaparecido y la ausencia o la desaparición progresiva de los rasgos faciales a partir de procesos de desmaterialización. Bajo la impronta de la memoria y la revisión del pasado, Paula Bertúa focaliza abordajes del pensamiento crítico para explorar los desarrollos de tres proyectos fotográficos contemporáneos que instauran alianzas entre los archivos, las cicatrices, las marcas corporales, las presencias silentes o la intervención reparadora de nuevas prácticas artísticas. Victoria Cóccaro recorre la obra *111* de Nuno Ramos y la define como un documento visual de la Masacre de Carandirú perpetrada en un presidio de São Paulo, Brasil donde 111 reclusos fueron asesinados por el poder policial de turno. Su escritura da cuenta de las analogías y sentidos que el mismo Nuno le imprime a la instalación interactiva, donde decide eliminar citas directas y obvias de la tragedia al impregnar los paralelepípedos con asfalto y con brea, logrando texturas peculiares. Junto a estas presentaciones, mi ponencia retoma las nociones de cultura popular y cultura visual para enmarcar los itinerarios de Lygia Pape y Paulo Bruscky en torno a la participación, la intervención en el terreno público y las tramas conceptuales que anudan materialidades, textualidades (como dispositivos que impulsan reacciones sensitivas) y visualidades colectivas.

En “Márgenes, bordes: la crítica social en textos y documentales” las expresiones contestatarias provenientes de conjuntos de rock nacional son analizadas por Valeria Saponara Spinetta a partir de la gráfica característica de los ‘90, donde las imágenes puntualizan concepciones de la resistencia social en contrapunto al neoliberalismo implícito durante aquella época. Maurício Fernando Schneider Kist transita los muros y las márgenes del

entorno urbano uruguayo para decodificar los signos y grafismos estéticos promovidos por diversos grupos sociales en el ámbito público. Regina Cellino plantea un enfoque teórico sobre la presencia del sujeto villero y la marginalidad en la ficción documental, tejiendo distintos conceptos que conllevan el estudio de las textualidades fílmicas, sus ecos culturales y aquello que la autora denomina el *star system* villero.

Finalmente, en la mesa “Cine, videografía y dispositivos audiovisuales” Fabián Luna observa las dinámicas correspondientes a los vínculos entre el *punto de vista* y *punto de escucha*, procesos que definen una situación cinematográfica en tanto establecen estrategias específicas en el área del sonido a lo largo de la postproducción de un relato audiovisual. Carlos Aguirre Aguirre traza un derrotero teórico desde la matriz del colonialismo para abordar el *cinema* brasileño de Glauber Rocha, sus registros y documentos. La violencia que generan la carencia, la pobreza y el dolor sobrevuela manifiestos como *Eztétyka del hambre*, donde fluctúan imágenes que transmiten lo trágico de la experiencia humana y el sesgo hegemónico del imaginario moderno/colonial que impregnó las sociedades latinoamericanas. En el campo de la filmografía del cono sur, María Rita Moreno analiza minuciosamente y desde un ángulo peculiar al documental *Lettre d'un cinéaste ou le retour d'un amateur de bibliothèques*, del chileno Raúl Ruiz de 1983. Por último, Ricardo Loebell recapitula su historia personal de modo autobiográfico generando opiniones íntimas, introspecciones y sentimientos encontrados (unidos a la vulnerabilidad, pero también a la firmeza) que conllevan a la realización del mural *Plaza de las almas*. Dicha instalación consiste en una fotografía de transferencia digital e impresión en tela PVC que el autor emplazó en la estación de metro Plaza de Armas en el centro de Santiago de Chile y se completa con la interacción del público que transita y deja sus huellas estampadas.

La totalidad de estas ponencias ha manifestado las tensiones productivas entre visualidades, objetos, palabras y sonidos, abriendo un espectro magnífico de percepciones y lecturas críticas. Elegimos para la portada de este volumen la fotografía de *The Gift*, perteneciente a Alfredo Jaar (a quien agradezco muy especialmente su autorización para reproducirla), sugestiva, inquietante y potente. La misma proviene de la intervención pública que el artista realizó en la feria internacional *Art Basel* en Suiza durante junio del año 2016: con voluntarios procedentes de diversos países, la obra consistía en entregar una caja azul a los presentes para desarmarla y armarla nuevamente. Como resultado final de esa reconstrucción se observa una playa vacía y desolada, la misma donde fue encontrado el cuerpecito sin vida del pequeño Alan Kurdi, muerto en condiciones penosas al intentar exiliarse, huyendo junto a su familia por el mar, para sobrevivir al conflicto bélico que azota y desangra su país natal, Siria. Posteriormente Jaar efectuó una donación de las contribuciones recolectadas a MOAS (Migrant Offshore

Aid Station), organización no gubernamental que otorga ayuda profesional, asistencia y rescate a quiénes, sin otra opción de vida, se lanzan a las rutas marítimas migratorias más peligrosas del mundo. En consonancia con este relato y sus derivas, es lícito pensar que las visualidades encarnan los efectos promovidos y desplegados por la experiencia perceptiva en relación a representaciones visuales y que es clave pensar, en este caso, que los significados sociales forjados por las imágenes dejan marcas y huellas en nuestra cotidianeidad (adversa pero también creativa).

Ha sido nuestro objetivo reflexionar sobre esos impactos estéticos y adoptar, por ende, posturas fundamentadas y analíticas. Esperamos que estos encuentros prosigan en el devenir del tiempo y resulten un terreno fértil y apto para generar debates intensos y prolíficos.

Antes de cerrar esta introducción: mi reconocimiento especial al Dr. Antonio E. de Pedro por habernos acompañado en esta primera edición del Simposio, y a la Dra. Sandra Contreras, Directora del Instituto de Estudios Críticos en Humanidades, por su mirada atenta y su voluntad de integración al haber elegido a este Centro de Estudios para formar parte de la flamante Unidad Ejecutora Universidad Nacional de Rosario-Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), invitación que nos llena de alegría y orgullo.

## Conferencia inaugural

### UNA APROXIMACIÓN A LAS GENEALOGÍAS DEL ARTE CONTEMPORÁNEO DESDE LOS ESTADOS UNIDOS

Antonio E. de Pedro  
Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia  
(Colombia)  
antonio.depedro@uptc.edu.co

En el periodo de entreguerras del siglo XX aparecen en los Estados Unidos una serie de imágenes de carácter genealógico, destinadas a dar cuenta del nacimiento y desarrollo del arte moderno. Para esta ocasión, he decidido dividir las en tres tipos de imágenes: las denominadas *Imágenes Arbóreas* (hay otras de carácter animalísticas en las que no me voy a detener), las *Imágenes Bélicas* y las más conocidas, sin dudas: las *Imágenes Torpedo* de Alfred Barr; y la *Imagen Red*.

#### LA IMAGEN ARBÓREA

En el año de 1933, el artista gráfico mexicano Miguel Covarrubias (México 1904-1957), conocido como “el Chamaco”, realizó para la revista norteamericana *Vanity Fair* --había empezado a colaborar con ella en el año de 1924-- una ilustración que tuvo cierto impacto (Imagen1). Esta imagen de tipo arbóreo, que podemos denominar orgánica y evolutiva, nos propone una lectura del proceso de configuración del arte moderno desde sus “raíces” hasta su eclosión, representada en la copa del árbol. Es decir, nos obliga a una “lectura ideal” de la imagen en dirección de abajo hacia arriba, en consonancia con el mismo proceso de crecimiento orgánico del árbol. El aspecto direccional no es menor y hay que tenerlo presente ya que, en

imágenes posteriores y con el mismo carácter evolutivo del arte moderno, se recurren a otros esquemas de representación bélica, como el *Torpedo*, perdiéndose esta direccionalidad vertical para dar paso a una direccionalidad horizontal.

La imagen de “el Chamaco” nos ofrece un recorrido por los “hitos historiográficos” que se desarrollan desde una lectura historicista de la modernidad del arte occidental. Un recorrido que es observado –como ya hemos señalado– como proceso orgánico-evolutivo y que se propone como una definición disciplinar de la historia del arte. Este proceso evolutivo está determinado por el accionar de los artistas, concebidos al modo de *demiurgos originales y geniales*.

Siguiendo la lectura de la imagen de “el Chamaco” desde su referente raizal, se despliegan las actividades de los artistas franceses del siglo XIX que terminarán consolidando un sólido tronco impresionista: Monet, Manet, Renoir, Sisley, Degas, Pissarro, etc; para posteriormente surgir dos ramificaciones catalogadas como *post-impresionistas*. En la imagen de “el Chamaco”, los *post* sólo se pueden entender como consecuencia del despliegue desde su “movimiento matriz”. En este sentido, los *post* no se entienden como “procesos revolucionarios”, a modo de rupturas drásticas, sino como procesos determinados por el accionar de lo que se define como Vanguardia; es decir, vanguardias determinadas por artistas que actúan como líderes o cabezas de movimientos.

Precisamente el término vanguardia referencia “al adelantado”: el que va abriendo el camino. El camino del progreso del arte, no el revolucionario capaz de romper con la tradición en todos sus aspectos. Visto desde la perspectiva de la imagen de “el Chamaco”, el arte, en su accionar histórico, es observado como un “organismo vivo” que se nutre y se reproduce a partir de procesos anteriores y que en cada momento histórico responde “adecuadamente” en consonancia con una idea de modernidad evolutiva. Así, el arte, como proceso creativo, cultural y social se ve inmerso –por emplear otra metáfora biológica-evolutiva– dentro de la “gran cadena del ser” de la creatividad humana. Al establecer “un corte” en esa cadena lo que hace el historiador del arte es ir al encuentro de ese momento histórico privilegiado. Acceder, desde los presupuestos teóricos del historicismo, al lugar donde queda reflejada fehacientemente la historia evolutiva del arte desde la antigüedad.

Ese historicismo piensa la relación del presente con el pasado como una “verdad revelada” o una verdad histórica ya escrita, por emplear términos benjaminianos. De tal manera, toda idea de arte, propiciada desde una lectura historicista está ligada al dogma del progreso como un proceso imparable, irresistible e imbatible. Un progreso que caracterizaría a la misma historia de la humanidad como una especie creativa (al parecer esto no es lo que pensaría el *Ángel de la Historia* del filósofo alemán Walter Benjamin).

En íntima relación con la tesis anterior, la imagen de “el Chamaco”

también podemos considerarla como una *imagen cartográfica*. Una especie de mapa que permite ubicarnos dentro de determinadas coordenadas espacio-temporales que provoquen interrogantes sobre ese historiar del arte. Precisamente ese debe ser el momento (el de los interrogantes) que nos plantea la figura masculina recostada a la sombra del árbol que aparece en la imagen de “el Chamaco” y parece interrogarse: ¿y después de esto que vendrá? La respuesta no está en el viento, como en la canción de Bob Dylan, sino en saber ubicarnos en el mapa. Reconocer el progreso historicista como un futuro siempre prometedor y sorprendente.

La imagen de “el Chamaco” se complementa con dos pequeñas esculturas: una pieza africana y una cabeza con características griegas. Primitivismo y clasicismo se convierten en fuerzas ancestrales y antagonistas de la misma creación humana; lo *apolíneo* y *dionisiaco* nietzscheano.

No obstante, y finalmente, los restos del progreso, sus ruinas artísticas y creativas se esparcen por el suelo alrededor del árbol: son los artistas malogrados, aquellos que no pudieron o no supieron acomodarse al paso inexorable del progreso.

## EL TORPEDO: LA IMAGEN BÉLICA

Por el mismo año de 1933 en que “el Chamaco” realiza su encargo para la revista estadounidense, un joven historiador del arte norteamericano Alfred Barr Jr. (1902-1981) proyecta sus primeros diseños de configuración expositiva para el reciente fundado *Museo de Arte Moderno de New York (MoMA)*. Barr (Imagen 2) se aparta del referente organicista y evolutivo de artista mexicano; precisamente porque su interés no era tanto explicar el progreso del arte moderno en el contexto occidental, como el prefiar los fines asignados al joven MoMA para convertirse en referencia fundamental del arte en los Estados Unidos.

Barr y el MoMA le habían declarado la guerra a la tradición artística, tradición que para el público neoyorkino (y extensible al público estadounidense) estaba representada en esos momentos en la propuesta museística del Museo Metropolitano de Nueva York. El *Torpedo* de Barr atraviesa, literalmente, el mar de la tradición que representa el Metropolitano, provisto de una carga explosiva que es una herencia (la Escuela francesa y la Escuela de París) y una novedad a la vez: los “fugados” de la escuela de París, el arte mexicano y un incipiente arte moderno norteamericano.

En la imagen siguiente (Imagen 3), fechada en 1941, el *Torpedo*, se convierte en una metáfora vanguardista del arte moderno, desde la perspectiva del nuevo referente norteamericano, el cual ha desplazado al europeo. Los cortes temporales que se establecen sobre el cuerpo del torpedo son, a su vez, momentos únicos que le permiten al observador entender los orígenes y las herencias de ese paso en el escenario de la modernidad y del

progreso histórico.

Como hemos visto, las imágenes torpedo no tienen los mismos cometidos que la imagen arbórea de “el Chamaco”. Si bien son imágenes que marcan direcciones a modo de línea de tiempo historicista, un torpedo es un objeto que posee un cometido preciso: explotar o destruir algo para construir algo nuevo. En este sentido las imágenes de Barr se podrían considerar -en su concepción teórica- como imágenes que propiciarían una ruptura a modo de revolución. No obstante, esta impresión es falsa y me explicaré.

En la imagen que acabamos de trabajar Barr se presenta como una ruptura con la tradición artística americana del siglo XIX. En el primer torpedo alude a los artistas más célebres de esa tradición americana y en el segundo ya no los menciona, los ha eliminado con el objeto de dotar al MoMA de una imagen de museo rupturista. Pero si Barr ha eliminado de esta imagen a la tradición pictórica americana del siglo anterior, no hace lo mismo con la tradición europea. Barr mantiene esas herencias en ambas imágenes: primero desde 1850 y luego desde 1875. En este sentido, da por hecho que el nuevo arte americano, el que va a explotar en la historia del arte occidental, no puede entenderse sin una imagen que asuma esas herencias europeas, es decir: lejos de desaparecer la idea evolutiva e historicista del arte como progreso humano, ésta sigue presente; aunque en este caso el referente de Barr y el MoMA ya no es local sino mundial. En este sentido, el MoMA se diseña como un museo no para la ciudad de New York, sino desde esta ciudad para el mundo. El MoMA es el museo de New York como “capital del mundo libre” y centro del arte contemporáneo. El arte americano es hijo de la Vanguardia europea, mientras ésta ya es el pasado, el arte americano es el presente. Más adelante, este arte deberá definir el futuro del *arte occidental*.

El diseño de los torpedos para el MoMA representa, según esta lectura, el inicio de la contemporaneidad del arte a escala mundial: en París el arte se hizo moderno; en New York el arte se convirtió en contemporáneo.

## LAS IMÁGENES ESQUEMÁTICAS DE BARR

Alfred Barr también utilizó -por lo menos en una lectura muy esquemática- la metáfora arbórea. Aunque en este caso no hay una dirección orgánica ni naturalista, ni tampoco la verticalidad se expresa como determinante en el sentido orientativo-evolutivo. Es más bien una imagen que va entrelazando, a modo de desplazamientos, una red de relaciones artísticas: movimientos y artistas (Imagen 4). Así, en base a círculos, cuadrados, colores y flechas, Barr aprovecha la ocasión de la primera exposición cubista en el MoMA para ofrecer un cartel a modo de cartografía visual desde donde se desprenden las dos tendencias fundamentales de ese arte contemporáneo: la geométrica y la no geométrica. De la imagen naturalista y orgánica de “el

Chamaco” hemos pasado a un esquema de funcionamiento del arte como un *artefacto* llamado arte contemporáneo.

Dos mundos de influencias también están presentes. El color rojo indica los aportes extraeuropeos desde el japonésimo, pasando por lo negroide, hasta lo que él denomina la “maquina estética” que aparece en 1910. Tendencias que van a influir decididamente sobre el cubismo, el futurismo y todos los abstraccionismos de la década, Bahaus incluida. Llama poderosamente la atención que estas influencias aparecen sin más en el escenario del arte occidental, mientras que los procesos identificados con el color negro siguen una secuencia de desarrollo y relación “más tradicional”, de acuerdo con el modelo arbóreo de “el Chamaco”.

Pensar por un momento que el historicismo como corriente explicativa de la historia del arte contemporáneo occidental ha desaparecido de esta imagen de Barr, sería arriesgado. Yo me aventuro a considerar que está, por el contrario, muy presente; particularmente en el carácter evolutivo que viene marcado por los años que en forma descendente nos van ilustrando cada momento histórico. Lo está también cuando proponemos una lectura consecuencialista de la misma imagen: “esto como consecuencia de aquello”. El progresismo sigue siendo el motor inspirador.

Después de la II Guerra Mundial, como consecuencia de un mundo polarizado y marcado por la Guerra Fría, las dos tendencias referidas por Barr en su esquema (lo geométrico y lo no geométrico) se convertirán en tendencias antagonistas. Incluso formarán parte ideológica de la política de bloques como componentes de una lógica bipolar propia de la Guerra Fría.

Lo geométrico, identificado como *lo abstracto* será fundamental para el buque insignia del arte contemporáneo que es ya el MoMA. Esta institución tendrá entonces dos cometidos, a mi modo de ver, fundamentales: convertir al arte americano, reconvertido ahora en *arte* estadounidense, en vanguardia de la modernidad artística occidental y, en segundo lugar, convertir a la abstracción en el arte referente del *mundo libre* que se enfrenta al figurativismo calificado como anticuado y servil a los intereses políticos e ideológicos de la Unión Soviética.

De este contexto surgirá un fenómeno trascendental para las producciones artísticas que se hacen al sur del Río Grande: la etiquetación de manifestaciones artísticas pertenecientes al arte latinoamericano. La estigmatización del arte mexicano como arte de propaganda política al servicio del discurso bolchevique va a arrastrar a todo el figurativismo del resto del continente. Lo *abstracto*, lo geométrico, es, en este diseño del MoMA, el arte que deben abrazar los países americanos como “símbolo” de su renuncia al marxismo bolchevique. El “arte puro”, el “arte de las sociedades libres”, el arte de las democracias y las civilizaciones que han abrazado al capitalismo como el sistema resistente a la amenaza totalitaria del comunismo. Nace así “una nueva gramática estilística”: el *International Stile*, derivada de este abstraccionismo

subordinado a los valores de los sistemas políticos democráticos, al capitalismo industrial y postindustrial, y a su expansión global.

### LA IMAGEN ARBÓREA DE AD REINHARDT

El progresismo artístico norteamericano tuvo en las metáforas visuales del pintor norteamericano Ad Reinhardt (Búfalo 1913- New York 1967) uno de sus más significativos exponentes.

Nos llevaría unas cuantas conferencias hablar de Reinhardt y aquí solamente tenemos tiempo para centrarnos en un aspecto en relación con la temática que venimos reflexionando.

Ad Reinhardt fue un “militante del abstraccionismo”. Publicó notables imágenes caricaturizadas del arte moderno en periódicos norteamericanos con orientación de izquierdas, como *Las Nuevas Masas* o *PM*, entre los años de 1942 y 1947. Lo que nos interesa ahora resaltar es el uso que hace de una de sus imágenes arbóreas para explicar el desarrollo del arte moderno en Estados Unidos (Imagen 5). Sin duda el referente fue la imagen de “el Chamaco”, a la que aludió de manera irónica, aunque también buscó referencias en los torpedos y el cartel de la exposición cubista del MoMA. Si bien admite los referentes históricos del abstraccionismo americano que había presupuesto Barr y el MoMA, Reinhardt es aún más contundente en su posición en contra del “figurativismo realista”. En la imagen se observa una gruesa rama que se resquebraja por el peso de esas influencias “dañinas”. Entre ellas está satanizado el muralismo mexicano, el cual en un primero momento (véase los diseños de los primeros *Torpedos*) el mismo Barr consideró importante. La rama es frondosa en artistas. Los pesos que la resquebrajan se mueven entre el mercantilismo del arte y la pintura del realismo mexicano: una curiosa combinación.

En otra de sus imágenes simbólicas (Imagen 6), Ad Reinhardt observa al Arte como una niña indefensa paseando abstraída por las vías del tren del progreso. Mientras una potente locomotora cargada de los males que asolan a los artistas norteamericanos amenaza su existencia. En ese momento el héroe, llamado Arte Abstracto, sale en su auxilio y logra salvarla.

### LA PROPUESTA DE DANIEL FERAL

Para finalizar quisiera acercarme a dos imágenes más recientes del artista neoyorkino Daniel Feral. En la primera, *Graffiti and Street Art* (Imagen 7), hay una intencionada alusión a la imagen del cartel sobre la exposición cubista patrocinada por Barr en el MoMA. Feral proyecta su obra como una continuidad cronológica de la imagen de Barr, continuidad cronológica pero también conceptual, al retomar el historicismo y la idea de progreso como referente.

La imagen que alcanza hasta el año 2010 nos introduce en los

referentes artísticos del nuevo siglo XXI, presentando como evolución del abstraccionismo y del arte conceptual hacia distintas manifestaciones muy actuales: el *Rurbanism*, de referencia global; el *Urban Avant*, también global; el *Indie Graff*, global; el *Fem Graff*, global; y el *Tackers*, en este caso ciberespacial. Si bien estos movimientos poseen características de incidencia global, Feral insiste en el origen estadounidense de los mismos y en su denominador común: seguir manejando a la ciudad de New York como centro y capital del arte del siglo XXI.

La segunda imagen es también de Daniel Feral, pero resulta mucho más sugerente (Imagen 8). Basadosé en el esquema del metro de New York, Feral crea una imagen del arte actual a modo de redes interconectadas entre artistas.

La imagen se presentó en el MoMA a modo de imagen interactiva y pretendía romper con los esquemas y genealogías empleadas anteriormente en relación con el arte contemporáneo. Ya no hay en ella ni esquemas organicistas, ni bélicos, ni evolucionistas; tampoco hay una idea clara de vanguardias o de puntos referentes de irradiación (al contrario, son muchos a la vez). El historicismo progresista ha desaparecido y la idea de temporalidad ha quedado establecida en función de puntos de conexión que se producen en un contexto de influencias culturales particularmente urbanas. Así, el panorama se centra en la idea de los artistas-red. Aquellos que influyen sobre otros, pero, a su vez, son influenciados.

### IMÁGENES MENCIONADAS EN EL TEXTO

- Imagen 1. Miguel Covarrubias, *El Árbol de arte moderno - Plantado 60 años atrás*, en *la revista Vanity Fair*, vol. 40, N° 3, mayo (1933): 36.
- Imagen 2. Alfred Barr, *Diagrama II*, 1933, MoMA, Museo de Arte Moderno, Nueva York.
- Imagen 3. Alfred Barr, *Diagrama Torpedo*, 1941, MoMA, Museo de Arte Moderno, Nueva York.
- Imagen 4. Alfred Barr, *Cartel de la Exposición Cubism and Abstract Art*, 1936, MoMA, Museo de Arte Moderno.
- Imagen 5. Ad Reinhardt, *How to look at modern art in America*, publicado en *PM* el 2 de junio de 1946.
- Imagen 6. Ad Reinhardt, *The rescue of art*, 1946, Ad Reinhardt papers, Archives of American Art, Smithsonian Institution.
- Imagen 7. Daniel Feral, *Graffiti and Street Art*, 2010, MoMA, Museo de Arte Moderno, Nueva York.
- Imagen 8. Daniel Feral, *Inventing abstraction 1910 1925*. Se puede consultar esta imagen en su desarrollo interactivo en: <https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2012/inventingabstractionpage=connections>.

# I / Educación, subjetivación y agencia de las imágenes

## Producciones imaginales de lo social: estéticas de subjetivación en la cultura visual global

Esteban Dipaola  
Universidad de Buenos Aires  
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas  
(Argentina)  
estebanmdipaola@gmail.com

### INTRODUCCIÓN

Las sociedades de la globalización se desarrollan actualmente sobre formas dinámicas de una “cultura visual”, que establece sobre la mirada y las imágenes modos de lo social y de individuación. Es la emergencia de una nueva experiencia de vida común sostenida en el despliegue de imágenes. Los artefactos tecnológicos y las redes virtuales, pero también los consumos, las modas, los circuitos de ocio y turismo, los gustos, las vestimentas, delimitan un ethos sustentado sobre estéticas en permanente metamorfosis y las identidades se definen por lo visual, es decir, por su condición de imágenes. Por *producciones imaginales de lo social* se comprende la definición de procesos sociales y de sus prácticas a partir de imágenes, significando aquí imágenes la expresión de múltiples visualidades que destituyen la fundamentación de lo social e indican formas de vinculación y de subjetivación desde flujos de imágenes. Por eso, lo imaginal indica una indiscernibilidad entre las imágenes y lo social, es decir, no hay demarcación entre lo que se define como imagen y la experiencia social. Al contrario, las imágenes son lo social, no porque lo oculten o medien, sino porque se constituyen entre las prácticas de la vida global como desplazamientos normativos del lazo social.

### UN ETHOS IMAGINAL: SUBJETIVACIÓN Y SOCIALIDAD

Los procesos de modernización afectaron el desarrollo económico y modificaron los patrones de acumulación de capital, pasando la centralidad del capital de lo productivo hacia lo financiero (Harvey, 2008), pero también afectaron los modos de organización cultural de la sociedad, iniciando procesos de desinstitucionalización y destradicionalización. En ese contexto,

las identidades se han vuelto flexibles, expresando multiplicidad de sentidos en su constitución (Dipaola, 2013).

El modelo de sociedad institucional es inapropiado para pensar ya no instancias de socialización, sino lo que Ulrich Beck denominó “individualización”, es decir, la crisis de la sociedad industrial y de sus instituciones regulativas, cuya consecuencia es que los individuos se ven afectados en su reposo identitario debiendo producir su vida constantemente para reasegurar su pertenencia a la sociedad. De este modo, “el motor de la individualización está en pleno funcionamiento, y por tanto no hay manera de saber cómo fundar nuevos nexos sociales duraderos” (Beck, 2006: 162).

La consecuencia del desapego identitario con la función social establecida es la *institucionalización de los modelos biográficos* definidos por la incertidumbre que produce la pérdida de los lazos tradicionales:

En lugar de los lazos *tradicionales* y de las formas sociales (clase social, familia nuclear) aparecen instancias *secundarias* e instituciones que configuran el curso de la vida del individuo y que, de manera contraria a la aptitud individual de la que es consciente, le convierten en una pelota de modas, relaciones, coyunturas y mercados (215 -cursivas en original-).

El individuo ya no es la evidencia de la existencia regulativa del lazo social, sino que éste debe producir, de maneras imprecisas e imprevistas, sentidos que lo vinculen con otros:

Con la pérdida de lo tradicional y la creación de redes de comunicación mundiales, la biografía se separa cada vez más del ámbito de la vida inmediata y se abre a una *moral lejana* [...] que sitúa el individuo en una actitud de tomar posición de modo virtualmente perenne (223 -cursiva en original-).

Lo que Beck denomina *sociedades del riesgo*, equivale al modelo articulado en las incertidumbres: “la sociedad contemporánea está sometida a un cambio radical que plantea un reto a la modernidad [...] y abre un ámbito en que las personas *eligen* formas sociales y políticas nuevas e inesperadas” (2002: 1 -cursiva en original-).

La imagen de la sociedad autoevidente sobre la que reflexionó Durkheim se debilita, porque “ese carácter puramente ‘social’ de la sociedad, esa autofundación de la sociedad, manifiestan una creencia ilimitada en la capacidad de esas sociedades para transformarse a sí mismas” (Touraine, 2006: 65).

Ahora bien, ¿cómo se constituye un sujeto entre prácticas que se viven entre imágenes? Son procesos de subjetivación nunca saldados. Cada individuo establece relaciones que no se ajustan en un punto originario y otro final, sino que devienen entre diferentes formas de interacción comunitaria. Por ello, toda identidad y comunidad corresponde con un carácter flexible y

dinámico, y la subjetividad no remite a lo institucional, sino que se expresa sobre formas de diseño y prácticas de sí, delimitando un nuevo modelo ético. Michel Maffesoli (2009) remite esta situación a un “hedonismo colectivo” que funda lo social a partir de un goce del instante; entonces no hay sujeto estable en el mundo de la vida, sino subjetividades pasajeras y conformadas en una práctica inmanente inasible, esto es, desafectada de la norma, y por eso “la anomia funda lo social” (45), desplegando una subjetividad de la contingencia. Una subjetividad contingente implica un sujeto desprendido de anclajes institucionales y que solo puede ser expresado en ese despliegue desnormado.

Frente a esta especificación de una *socialidad* que congrega de manera inmanente sobre una pluralidad de prácticas, es importante afirmar que en su desplazamiento entre multiplicidad de imágenes cada individuo despliega distintas expresividades de subjetividad que no se sustancian, sino que prosiguen su desplazamiento relacional. Así, las producciones imaginales de lo social son modelos de subjetivación inmanentes que no dejan de operar. En el contexto de las producciones imaginales no hay nada en la sociedad que pueda observarse como previo a alguna práctica, sino que es desde las mismas prácticas que hay lazo social y regulaciones normativas.

En síntesis, por producciones imaginales de lo social se comprende dispositivos de subjetivación de las sociedades globales. En estos dispositivos incide la condición del sujeto como alguien público, que obliga al *diseño de sí*, y la constitución estética de cualquier individuo se define como una nueva ética. Según Boris Groys: “en el diseño, la ética se volvió estética; se volvió forma [...] El sujeto moderno tenía ahora una nueva obligación: la del autodiseño, la presentación estética como sujeto ético” (Groys, 2014: 24).

Siguiendo esa idea, es posible argumentar que los individuos se constituyen a sí mismos de acuerdo a experiencias de consumos, modas, usos de tecnologías, etc., que organizan la cultura visual e imaginal contemporánea. En esa dimensión de la exposición pública del sujeto, el dispositivo expresa las constituciones estéticas de producción de una verdad del sujeto como imagen. A su vez, Groys añade: “en un mundo de diseño total, el hombre se vuelve una cosa diseñada, una suerte de objeto de museo [...] Los consumidores modernos presentan ante el mundo la imagen de su personalidad” (2014: 31-32). Entonces, las producciones imaginales de lo social se constituyen como modo organizacional de las estéticas de las sociedades globales, luego de los repliegues institucionales que anteriormente posibilitaban modalidades estables de vida social.

## IMÁGENES Y ESTETIZACIÓN DE LA VIDA

Cuando se propone la idea de producciones imaginales de lo social, se está diciendo por lo menos tres cosas: primero, algo respecto a lo imaginal,

categoría comprendida como una coalescencia o indiscernibilidad entre las imágenes y lo social. En segundo lugar, se menciona una cualidad productiva, es decir, las imágenes no son mera proyección de algo que vemos, sino que producen las visualidades de las que formamos parte. Finalmente, esa producción de imágenes es producción de lo social, es decir, se producen las imágenes de nuestra vida en sociedad. Entonces, producciones imaginales de lo social da cuenta no solamente de una condición descriptiva de las sociedades de la globalización; sino que es a la vez operativa, nos indica de qué maneras producimos los sentidos relacionales que nos permiten la vida en común.

Si lo social se produce como imagen y entre imágenes, es necesario considerar que lo que se define como imagen no se concentra en la idea de un registro indicial de la cosa y, por ello, tampoco en la dimensión representacional de las imágenes.

Las producciones imaginales se especifican en prácticas de consumos, circuito de las modas, publicidades y diseños, prácticas y eventos artísticos, gustos y preferencias, vestimentas y objetos portados, redes virtuales y formas de aparición en los vínculos públicos. Puede decirse que en todo ello se mencionan medios de identificación que el individuo utilizó siempre como exposición social y pública. Sin embargo, sin dejar de ser medios de identificación, se han vuelto regulativos de la práctica de producción de la subjetividad. La sociedad moderna utilizaba esos medios de identificación en perspectiva del reconocimiento social de acuerdo a reglas institucionalizadas: las formas de asistir al trabajo requerían determinadas reglas de producción, las formas de convivir al interior de la familia de otras y así con cada experiencia de sociabilidad. En las sociedades contemporáneas, al ser la producción normativa del lazo social de carácter inmanente, las reglas no se dan previamente y se obtienen en el curso de la práctica; por eso no es el reconocimiento sino la confianza lo que promueve el vínculo. Producir la imagen de sí no es lo definitorio, sino la producción imaginal de toda una vivencia.

Ahora bien, el lazo social tejido entre imágenes es inestable, pero no por ello carente de la posibilidad de coaligar sujetos. Por eso: "La socialidad, la del 'mundo de la vida', no se reduce a un social que pueda deducirse por simple razonamiento. Ésta reposa sobre la repartición de imágenes. Lo que está en juego es del orden de lo *emocional*" (Maffesoli, 2009: 43). Maffesoli llama a ese lazo social *religancia imaginal*, que es formación de un *espíritu común*.

En otro texto, Maffesoli (2005) denomina a esto *lógica del instante*, donde toda emoción, pasión y afecto del sujeto es puesto sobre la relación para extinguirse efímeramente. Esto no significa necesariamente que la relación es fugaz -aunque casi siempre lo sea- pero sí que se debe vivir cada singularidad como una totalidad del vínculo para que el mismo se haga

posible. Así, la relación con lo social es meramente estética, puesto que se concreta en la conformación de una nueva sensibilidad a cada instante.

Entonces, comprender producciones imaginales de lo social, implica atender a las formas estéticas de producción de la experiencia presente y explicar sus modos de acción y funcionamiento cuando se extinguieron los condicionantes representativos que hacían posible un modelo total de sociedad. El lazo social es así una deriva y una diseminación inmanente que produce sus lógicas ficcionales en el curso de las transformaciones imaginales y afectivas de los individuos que anudan sus identidades entre reglas imprecisas que posibilitan, por ello, una interacción dinámica y flexible desde un espacio a otro.

### **LA CULTURA VISUAL: GIRO PICTÓRICO, RÉGIMEN ESCÓPICO Y ACTOS DE VER**

Si la modernidad sostenía su relato racional en la disociación de los sentidos, se evidencia ahora que los sentidos son complejos y se movilizan unos entre otros, analiza Jean-François Lyotard, y con eso advierte que los sentidos se mezclan, relacionan; lo que lo sintetiza con una referencia a Claudel: el ojo escucha, lo cual significa que “lo visible es legible, audible, inteligible” (Lyotard, 2014: 11).

En este punto es pertinente ubicar un trazo entre la propuesta que realizamos y lo que algunos autores expresan como *cultura visual* y que definen mediante los *actos de ver*, de una parte; o la incidencia de un *giro pictórico*, de otra.

Toda práctica social se interpreta en la forma de un *ver*. Comprender lo visual como transformación de experiencias obliga a la reflexión sobre las nuevas sensibilidades y afectos que traman esas relaciones, lo que significa además reflexionar sobre las producciones imaginales de lo social, no a la manera que lo hizo la teoría sobre la espectacularización, es decir, que toda relación social está mediatizada por el espectáculo (Debord, 1999), consignando en eso el lugar de la representación como dispositivo ontológico fundamental; sino como un régimen expresivo donde la relación social se constituye como una organización visual que difumina la frontera con lo real. No se trata de decir que lo real se ha vuelto espectáculo, ni mucho menos que todo es imagen y nos entregaríamos al vacío de la era de las simulaciones; al contrario, se busca comprender los modos por los cuales lo real y lo visual son indiscernibles y se constituyen al experimentarse como una proximidad.

El denominado *giro pictórico* también remite a estas composiciones de lo visible de nuestro presente. Pero en este caso se ubica el énfasis en lo figural y en la imagen como ejercicios de la vida contemporánea. W. J. T. Mitchell (2009), se ocupa de establecer a partir de esa dimensión de

*giro pictorial* las coordenadas para entender que las imágenes no pueden restringirse al lenguaje y remitir a un sencillo análisis semiológico, porque, en realidad, ellas devienen mundo. La cultura visual es aquello que se figura desde las imágenes y por ello cuestiona la representación. Para Mitchell las imágenes hacen de la representación algo agrietado, heterogéneo y expuesto a una asidua alteración, porque las imágenes no son aquello que reponen lo ausente, sino la presencia de una realidad. En esa clave el giro pictorial introduce una matriz de reflexión para las sociedades imaginales y sus experiencias estéticas. Por esto, *giro pictorial* no significa un retorno a la *mímesis* o a la representación, por el contrario: “se trata más bien de un redescubrimiento poslingüístico de la imagen como un complejo juego entre la visualidad, los aparatos, las instituciones, los discursos, los cuerpos y la figuralidad” (Mitchell, 2009: 23).

Ese giro pictórico y, en conjunto, la noción de cultura visual, condensan las formas materiales de aquellas prácticas que referíamos en el apartado precedente, a saber: consumos, modas, publicidades, etc. Y, en definitiva, demarcan el *régimen escópico* donde lo visual se vuelve preeminente para la vida social.

Según José Luis Brea, lo contemporáneo se instituye a partir de una experiencia del *ver* que es siempre compartida, entonces ver es una práctica que realizamos con otros. Lo que vemos es siempre una relación o la constitución de esa relación. Es decir, no hay hechos, objetos ni fenómenos de visualidad puros, sino actos de ver que son siempre complejos, por esto mismo ver es el resultado de una construcción cultural (Brea, 2005). En la *epistemología de la visualidad* se indica que todo acto de ver posee un carácter performático, conformándose *sociedades de la visualidad* consistentes en un sistema extendido de imágenes.

Georges Didi-Huberman entiende el acto de ver como una inquietud del sujeto, como aquello que evidencia una experiencia que no remite únicamente al sentido de la vista, sino que determina la alteración de los sentidos en la producción de lo visible. Analiza en las imágenes del arte minimalista de la primera mitad del siglo XX la formación de lo que denominaré un *orden positivo de la mirada*. Esto es: los artistas minimalistas producían artefactos sobre los cuales ellos mismos decían que no expresaban nada más allá de lo que cualquiera podía ver, *objetos específicos* que fundaban una tautología: *what you see is what you see*. Con esa fundación tautológica se obliga a una transparencia de lo real, pues no hay nada para ver más allá de lo que se ve; lo real lo dice todo, lo muestra todo y, con ello, se desliga a la mirada de una memoria y de una temporalidad. Sin embargo, contra esa tautología que reducía la mirada a un orden positivo de representación, Didi-Huberman opone los *actos de ver*:

El acto de ver no es el acto de una máquina de percibir lo real en tanto que

compuesto por evidencias tautológicas. El acto de dar a ver no es el acto de dar evidencias visibles a unos pares de ojos que se apoderan unilateralmente del “don visual” para satisfacerse unilateralmente con él. Dar a ver es siempre inquietar el ver, en su acto, en su sujeto. Ver es siempre una operación de sujeto, por lo tanto, una operación hendida, inquieta, agitada, abierta (Didi-Huberman, 1997: 47).

Se procura superar el binarismo de lo que vemos y lo que nos mira, para situar el *entre*, el movimiento inquieto de todo mirar. La mirada no funda una representación tautológica de lo real, sino que abre una experiencia de producciones imaginables de lo real. La imagen, entonces, no es representación ni tampoco índice de una ausencia, pues es principio de superficie y exige ser pensada donde se abre la escisión de lo que nos mira en lo que vemos.

Por ello, Didi-Huberman distinguirá la imagen tautológica que remite a “lo que ves es lo que ves”, por la *imagen dialéctica* que nos avisa, entre sus relámpagos, que lo que vemos nos mira. Se trastorna el orden de visualidad cuando la imagen dialéctica es crítica de la positividad de la mirada, de la referencia tautológica a lo real y se proyecta como destitución del origen. El origen es una forma del devenir y por lo tanto es conflicto. Se constituye una imagen crítica que es por sobre todo imagen en crisis y, con precisión, imagen que critica la imagen. Entonces, frente a una lógica del ver como identificación con lo real, la imagen dialéctica preserva el conflicto con lo real y, por esto mismo, puede crear lo real como imagen.

Esa transformación de las perspectivas sobre el mirar es la que promueve la idea de *actos de ver*. Porque es imposible el reposo de la mirada sobre una imagen de verdad, sobre lo verdadero de la imagen. De ahí la pregunta que se realiza Didi-Huberman (2013) en ocasión de presentar los textos de Farocki: “¿Cómo abrir los ojos?” ¿Cómo mirar los que no somos capaces de ver y que por eso mismo nos hace responsables? ¿Cómo mirar lo verdadero? Es en ese umbral y sobre sus líneas difusas que mirar se confirma como una apertura o como un *encuadre* que despliega el ritmo de todas nuestras experiencias sensibles cuando nos volvemos sobre una imagen-al-mundo.

## IMAGINALIDADES: LA DESTITUCIÓN DE LO REAL

En *La guerra de las imágenes* (1994), Serge Gruzinsky determina que las imágenes organizaron las modalidades de vida en toda la historia de las civilizaciones y que desde siempre ha existido una tensión entre las imágenes por la imposición de un orden y una trama de significados. El estudio de Gruzinski permite reconocer que el modo de organización social entre imágenes contiene una historia. Las imágenes ordenaron las imaginalidades de lo social desde hace varios siglos. Así, lo que en el presente defino como lo imaginal tiene antecedentes genealógicos en la consolidación normativa de

distintas formas de organización social.

Por ello, esta indagación sitúa el punto de partida en que lo real es ya visual, y que nada de lo que definimos como *realidad* está por fuera de una mirada. La trampa de la transparencia de lo real dificulta su comprensión: lo real se halla sobre la opacidad. Hay siempre una relación entre lo visible y lo invisible que hace posible a lo real haciéndolo visual.

Según Jean-Louis Comolli (2007), no hay un dato previo a la visualidad de lo real y por eso lo real es *una trampa*. Nos acercarnos a éste mediante la disposición del riesgo, con la posibilidad de que lo real desaparezca. Así, la narración de lo real es siempre un desplazamiento, y sobre eso podemos hallar lo *imagineal*. No hay posibilidad de lo real sin lo visual. Por ello, toda relación se vuelve también visual.

Esa visibilidad generalizada del mundo contemporáneo permite plantear la cuestión del debilitamiento de las representaciones. Por eso, toda idea de *realismo* queda saturada de imágenes:

Cada 'nuevo' realismo sería entonces una operación de deconstrucción de realidades anteriormente puestas en forma y desde ahora desmontadas. Las piezas originadas se pondrían a su vez de manifiesto como los primeros elementos de una nueva representación del mundo, de una nueva narración, de una nueva creencia (Comolli, 2007: 369).

Poner en riesgo lo real es aprehender los modos visuales que encarna. Todas las instituciones de la sociedad, las subjetividades y sus relaciones, los sistemas normativos son puestas en escena, producciones de sentido, imágenes. Entonces, lo que llamamos el riesgo de lo real, significa tener que producirlo, devenir imagen de lo real. Eso es lo *imagineal*.

## BIBLIOGRAFÍA

- Baudrillard, Jean. *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós, 1978.
- Beck, Ulrich. *La sociedad del riesgo global*. Madrid: Siglo XXI, 2002.
- . *La sociedad del riesgo. Hacia una nueva modernidad*. Barcelona: Paidós, 2006.
- Brea, José Luis. *Estudios visuales. Epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Akal, 2005.
- Comolli, Jean-Louis. *Ver y poder*. Buenos Aires: Aurelia Rivera editora, 2007.
- Debord, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-Textos, 1999.
- Didi-Huberman, Georges. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial, 1997.

- . "**Cómo abrir los ojos**", en: Farocki, H. *Desconfiar de las imágenes*. Buenos Aires: Caja negra, 2013, 13-35.
- Dipaola, Esteban. **Comunidad impropia. Estéticas posmodernas del lazo social**. Buenos Aires: Letra viva, 2013.
- Groys, Boris. **Volverse público**. Buenos Aires: Caja negra, 2014.
- Gruzinski, Serge. **La guerra de las imágenes**. México: Fondo de Cultura Económica, 1994.
- Harvey, David. **La condición de la posmodernidad**. Buenos Aires: Amorrortu, 2008.
- Lyotard, Jean-François. **Discurso, figura**. Buenos Aires: La cebra, 2014.
- Maffesoli, Michel. **El instante eterno. El retorno de lo trágico en sociedades posmodernas**. Buenos Aires: Paidós, 2005.
- . **El reencantamiento del mundo**. Buenos Aires: Dedalus, 2009.
- Mitchell, J. W. T. *Teoría de la imagen*. Madrid: Akal, 2009.
- Touraine, Alain. *Un nuevo paradigma para comprender el mundo de hoy*. Buenos Aires: Paidós, 2006.

## Memorias y olvidos: Sobre las periodizaciones utilizadas en el estudio de los libros de texto y una propuesta de (re)consideración de las imágenes

Gabriela Cruder  
Departamento de Educación  
Universidad Nacional de Luján  
(Argentina)  
gcruder@yahoo.com.ar

El campo de los estudios dedicados a los libros de texto destinados a la enseñanza elemental reconoce gran cantidad de investigaciones y abordajes desde distintas vertientes disciplinares. Desde distintos objetivos analíticos, son extendidos los aportes que nutren el campo en torno a los aspectos ideológicos, didácticos, etc. No obstante, el estudio de las imágenes de los libros de texto aún no presenta un desarrollo de similares dimensiones. Se afirma estudiar al libro de texto, pero lo que se pone de manifiesto es solo el estudio de la palabra escrita.

Nuestro posicionamiento en torno del tema implica entender el análisis de las imágenes en el marco de estrategias discursivas, lo que involucra atender a la página y al libro en su totalidad. Parafraseando a Sergio Moyinedo (1995) cabe señalar que no existen imágenes solas y que el intento de un análisis inmanentista mutilaría la percepción de los conjuntos de operaciones presentes, pasando por alto que, funcionando en un determinado régimen discursivo, la imagen es arrastrada por el enunciado verbal hacia una determinada región de significaciones; y, por otro lado, sin dejar de considerar que el texto-imagen también tiene algo que le es propio.

En el campo educativo se advierte que las imágenes participan de un terreno periférico de consideraciones y análisis que sólo por momentos las llevan al centro de la escena, y no es arriesgado afirmar que la superficialidad/ausencia de tratamiento y estudio asegura la permanencia y la perpetuación de condiciones de visibilidad que no se analizan ni se cuestionan: las que se naturalizan y funcionan como parte del curriculum oculto.

Desde muy lejana data se mantiene una relación que vincula a los libros de texto y las imágenes inscriptas en ellos con la enseñanza, particularmente de la lectura y de la escritura. Atendiendo a la correspondencia entre palabra

e imagen, un claro antecedente y ejemplo es el del *Orbis Pictus*, de Comenio. En el caso que aquí presentamos, el corpus recorrido en la investigación realizada a propósito de los libros de texto de inicio a la escolarización, la indagación se centró en dar cuenta del mundo presentado en la enseñanza de la lectura y la escritura: qué, quiénes, dónde, cuándo. Estudiamos más de sesenta ejemplares, los que a lo largo del tiempo permiten ver continuidades y rupturas tanto temáticas como estilísticas en torno de las representaciones que pueblan las páginas escolares. Entre otros objetivos, nos propusimos organizar una periodización que las contemplara, atendiendo a que “el viaje de la mirada no ha tenido tantos caminos transitados como los recorridos por la escritura.”<sup>1</sup>

Entendemos que conocer estas matrices implica atender a las condiciones en las que se desarrolla el proceso de alfabetización, sin privilegiar la enseñanza de un solo tipo de signos: los del lenguaje escrito. Las imágenes, en tanto signos, nos ofrecen una interpretación del mundo, no son su reflejo ascético, sino que llegan a las páginas escolares como producto de una elección y/o producción deliberada. A la vez, y paradójicamente, su persistente presencia y reiteración provocan un efecto de totalidad que disminuye la posibilidad de advertir aquello ausente: lo que queda fuera, invisible a nuestros ojos y a nuestro conocimiento.

El lenguaje articulado permite la manipulación de las abstracciones: al decir *la manzana*, lo que manejamos, lingüísticamente hablando, es [...], *la manzana en sí*. Pero en cuanto tratamos de traducir esta abstracción a una imagen, por muy esquemática que sea, lo que dibujamos es siempre *una determinada manzana* (Barthes, 2002: 90).

Leer la normativa educativa entendiéndola como parte de la gramática de producción de textos escolares en tanto expresión de lo esperado y en este sentido, además marco regulador, implicó también dar cuenta lo más exhaustivamente posible del entramado discursivo del que forma parte la imagen del libro de texto. En este marco, el de los permanentes reenvíos involucrados en la asignación de sentido, observamos que, desde fines del siglo XIX, con la sanción de la Ley 1420 y las sucesivas normativas que le siguieron por un siglo, los libros de texto y las imágenes que portan estuvieron fuertemente vinculados con la palabra generadora –mamá, nene, oso, etc.–, en función del cumplimiento de las condiciones que ligaron a la enseñanza de la lectura y de la escritura con las representaciones. Esta díada se naturalizó estabilizándose las condiciones que enmarcaron las relaciones que pudieran establecerse entre las palabras núcleo de enseñanza, y las situaciones que

---

1 “Estudio de las imágenes de los libros de texto destinados al inicio de la escolarización, desde la conformación del sistema educativo nacional (1884) a la actualidad”, investigación radicada en el Departamento de Educación de la UNLu.

las (re)presentaron a la mirada de los lectores. La denominación *ilustraciones*, que atraviesa un siglo de la historia de la educación, plasmada en la letra de los distintos reglamentos, sintetiza una visión: al reconocimiento del valor de la imagen en la enseñanza de la palabra generadora, destacándose lo predominantemente epistémico, se agrega su regulación desde el punto de vista estético-simbólico a favor del realismo, en tanto que se enuncia la característica de comunicar valores como la alegría, el optimismo y el buen gusto.

La continuidad de intenciones en cuanto a las representaciones que se sugieren y/o esperan ver en los libros de texto de inicio a la escolarización se extiende hasta poco más de la recuperación de la democracia, avanzando la década del 80 del siglo XX, cuando también declina o se extingue la enseñanza mediante el método de la palabra generadora.

La década del 90, con las profundas implicaciones político-económico-sociales que significó la instauración del modelo neoliberal de mercado, marcó un giro en cuanto a la normativa -se sanciona la Ley Federal de Educación (1993)- produciéndose un fuerte cambio en el sistema educativo, aparejado al avance de la industria editorial transnacional en la Argentina y otros países de la región. En ese marco, si bien hay intención de observar el rol que juegan las imágenes en los procesos de enseñanza y el aprendizaje, se establecen como preocupaciones a atender: en la letra de algunos documentos se las entiende sólo como recursos o se las asocia con el área de educación artística; es decir, se las aleja del centro de la enseñanza de la lectura y la escritura, y tampoco se avanza profundizándose en lo que implican las nuevas alfabetizaciones.

La sanción de la Ley de Educación Nacional (2007), actualmente en vigencia, habilitó una nueva reforma de planes y programas de estudio en cada jurisdicción y, como lo observamos en el caso de la provincia de Buenos Aires, se volvió a comprender a la imagen en el marco de la enseñanza y el aprendizaje de la lectura y la escritura, (re)situándola en el marco del proceso histórico-cultural-comunicativo del que forma parte, entendiéndola más allá de la apelación al recurso o a su origen en el campo del Arte. La industria editorial dedicada a este segmento etéreo continúa concentrada.

## CON FOCO EN LAS IMÁGENES: UNA PROPUESTA DE PERIODIZACIÓN

Retomando a Cucuzza (1997), cabe señalar que una periodización no es una simple e inocente cronología: implica concepciones del tiempo y del espacio, visiones del otro y del nosotros y, en definitiva, la construcción de una propuesta teórica por encontrar respuestas al sentido de la historia. En el campo educativo, suelen hallarse periodizaciones que aluden a las décadas históricas y, entre las que encuentran mayor adhesión, cabe mencionar las

## periodizaciones políticas de corte tradicional que imponen:

...una cuadrícula temporal que refleja sobre la educación la historia de las ideas o de las instituciones de los sectores sociales dominantes. [...] Esta historia oficial se construyó excluyendo, negando, eliminando, absorbiendo, subordinando, cambiando el sentido o destruyendo los sujetos, las ideas, las propuestas, las experiencias, los enunciados acabados o interrumpidos de orden pedagógico que se opusieran a su lógica (Puigrós, 1996: 102,105).

Si extrapolamos estas reflexiones para el caso del estudio de los libros de texto, queda expuesta la configuración de un territorio de estudios marcado por la prevalencia de la indagación y el análisis en lo que respecta al texto escrito, en desmedro de la comprensión del aporte de las imágenes a la trama discursiva, comprendiendo la resultante de tal operación como la preeminencia de un texto sobre el otro, en cuanto a su consideración en las distintas materias que se estuvieran abordando: acercamientos para observar aspectos ideológicos, etc. Junto con Steimberg y Traversa, entendemos que la percepción del tiempo histórico no puede realizarse sin la atención al cambio estilístico. Parafraseando a Steimberg (2013), y atendiendo al desarrollo histórico de la noción, puede acordarse que las definiciones de estilo han implicado, en sus distintas acepciones, la descripción de conjuntos de rasgos que, por su repetición y su remisión a modalidades de producción características, permiten asociar entre sí objetos culturales diversos, pertenecientes o no al mismo medio, lenguaje o género.<sup>2</sup>

Las perspectivas de periodización se cuentan entre esas categorías generalmente no explicitadas cuando se define un pasaje entre etapas en un área o serie de la 'cultura visual'. [...] No es frecuente la exposición de los criterios que alimentan cada segmentación temporal; ocurre limitadamente en relación con las 'artes mayores', menos, obviamente, con el cine; mucho menos con la fotografía, mucho menos con la historieta y casi nada – salvo en los pocos textos que logran superar el hábito de condenar a ciertos géneros gráficos al espacio del 'dato de color'– en las narraciones históricas con la ilustración periodística y la publicidad (Steimberg, 2008: 28-31).

Atendiendo a este marco, uno de los objetivos perseguidos por la investigación desarrollada fue el de realizar una revisión de las

---

2 "Ya en Aristóteles, series de invariantes de carácter retórico –como la elección de un cierto nivel del lenguaje, familiar o elevado–, y otras que pueden definirse como temáticas (la referencia a asuntos privados u, opuestamente, a otros relacionados con el destino de los hombres y de la ciudad, por ejemplo) y enunciativas (como el planteo de una determinada relación con el público, distinta en la tragedia y la comedia) permitían oponer lo correcto a lo incorrecto en relación con la estructuración de diferentes tipos de textos. Se trataba, sin embargo, en este caso, de conjuntos de rasgos que podrían definirse como lo *estilístico propio de cada género* (la manera legítima de producir un tipo de obra)" (Steimberg, 2013: 61). Conservamos la bastardilla del original.

periodizaciones utilizadas y la elaboración de una que contemplara a las imágenes, advirtiendo la necesidad de estudiar el conjunto de signos que configura la trama social y la materialidad del libro de texto. En este marco, y para el caso concreto de observación y análisis de las imágenes focalizando en lo estilístico, recurrimos al trabajo realizado por Oscar Steimberg y Oscar Traversa (1981), del que nos valimos para caracterizar las representaciones de los libros de texto estudiados.

Por largo tiempo, observamos la presencia de un diseño ilustrativo romántico-positivista que conservaba parte de los cánones instalados en el Renacimiento; parafraseando a Sandra Szir (2007): donde la expresión de la luz y de los volúmenes, las figuras, las proporciones y los objetos responden a una visión ‘realista’ de la naturaleza, y por tanto tributario de cierto clasicismo<sup>3</sup>. Sin encontrar permeabilidad para las expresiones de las vanguardias ni las renovaciones, más allá de algunas imágenes que recogen rasgos estilísticos del Art Nouveau y, más adelante, hacia la década del 40 de la ilustración americana, caracterizada por los trazos rápidos e inacabados que sugieren, más que describir con detalle, puede asegurarse que, con estas variaciones y licencias, permanecen los rasgos realistas, pero de ya muy atemperado naturalismo hasta entrada la década del 60. Es en ese momento que irrumpe el movimiento Pop, que transforma radicalmente las artes plásticas, reavivando las tensiones del debate entre abstracción y figuración, y experimenta con las texturas y el color, además de las formas.<sup>4</sup> “Crítica a todo realismo, [...] no se trata ya de ‘informar’ sobre la realidad, y menos de reproducirla. Se trata en cambio de informar sobre una información preexistente, o si se quiere, de representar lo representado” (Masotta, 1967: 15-16). Un estilo simplificado en cuanto al trazo, sin embargo, da cuenta de los cambios acaecidos en torno de los modos de representar: el pop irrumpe, la estética Disney se instala y aparece como superflua la fidelidad estricta en términos de copia, los trazos apuntan a brindar imágenes que son la *reescritura* del mundo y su modelización es asimilada a los modos de visualización enmarcados y que promueve la época. Siguiendo en parte lo que sostiene Cruz Revueltas (2009), Disneylandia se establece como modelo

---

3 Con otras palabras, la definición de realismo implica “captar la realidad de la verdadera impresión de lo verdadero. (Y a propósito del naturalismo) puede incluso producirnos la impresión de que el artista hubiera deseado poder enseñarle a la naturaleza la manera como ésta hubiera debido realizar su evolución para ser perfecta.” (De Micheli, 2011: 23; Areán, 2011: 24). La bastardilla se encuentra en el original.

4 En cuanto a la ilustración americana, se caracteriza “... por un particular tratamiento de la línea en el dibujo de pluma, y por un especial cultivo de las esfumaturas y los sombreados. Por todos lados se enseñoreaba una aparente libertad de trazo que ponía a la vista el oficio del dibujante o diseñador en figuras que se mostraban como rápidas e inacabadas, [...] un realismo de las redondeces, y de la representación o alusión, en términos de valoración de la figura humana, de un cierto goce de los sentimientos más previsibles y más genéricos” (Steimberg y Traversa, 1981: 9, 20).

de sociedad, lo que aparece conjugado con una atmósfera familiar y banal. Una vez instalado socialmente el pop, las imágenes de los libros de texto manifiestan, una y otra vez, *reescrituras* estilísticamente enmarcadas en el avance de la imaginería infantil, el animismo y la ficcionalización, las que han sido naturalizadas como parte inherente de la figuración, un modo de representar el mundo que da cuenta y configura cierto nuevo naturalismo.

En cuanto a las imágenes fotográficas -icónico-indiciales-, ingresan a las páginas escolares de lleno muy tardíamente, si se consideran las posibilidades técnicas que se encontraban disponibles para el uso de las fotografías desde fines de S. XIX. En la tensión que plantean las imágenes con respecto a entenderlas en tanto reflejo o modelo, en el caso de la fotografía, las páginas escolares no dan cuenta de su extensión social en cuanto al uso, ni se valen de su posibilidad de copia o testimonio, la que es prácticamente invisibilizada hasta entrados los años 90 del siglo XX, cuando el desarrollo de la técnica digital marca profundamente a la ilustración y también introduce nuevos rasgos estéticos valiéndose de la fotografía en tanto espacio a intervenir, etc. La fotografía se vuelve la textura, el escenario, la trama donde se soporta la ilustración. En ese momento, y frente a la reescritura permanente que practica la ilustración, paradójicamente, queda asegurado su estatuto fundacional: el de ser la copia veraz y testimonio del mundo.<sup>5</sup>

Esto nos insta a repensar al libro de texto entendiendo que, progresivamente, deja de pertenecer a una etapa marcada por la lógica quirográfica, aunque largamente participante de la era de la imprenta y luego de la electrónica, para dar sus pasos o, mejor dicho, brindar sus trazos en un nuevo marco, condición de producción que, a la vez, impacta, está presente en la lectura, en la recepción. La imagen icónica indicial ingresa con mayor presencia y se estabiliza en el libro de inicio a la escolarización cuando las operaciones digitales brindan imágenes (hiper)reales provocando, al menos, inquietantes experiencias de visualización y asignación de sentido. En otros términos: la fotografía se estabiliza en las páginas escolares como parte de lo *real, captado directamente* del mundo, tomando los actantes de referencia sin intervención de la mano humana cuando, e insistimos en la paradoja, “las

---

5 “Definitivamente la década de los noventa [...], constituyó la época de los grandes cambios en materia de medios para el diseño y la ilustración. [...] En algún momento y en muchos lugares el computador se usó como herramienta asistente del ilustrador, surgió entonces la llamada *ilustración digital*, expresión que llama la atención porque quizás ella encierra la necesidad de evidenciar una cualidad que en principio proviene de la herramienta de uso. Pero tal vez la expresión también quiso decir que es una herramienta importante tan sofisticada que hay que mencionarla, y de ser así es como si se tratara de definir una nueva categoría de la ilustración desde la técnica. [...] Entiendo que las ilustraciones digitales ofrecen dos cambios esenciales, uno definido por las formas de construcción y organización de la forma: color, textura, composición y otro en los imaginarios que promueven, ya que más que ofrecer imágenes distintas lo que establecen son modos de aproximación, interpretación e interacción diferentes.” (Riaño Moncada, 2010: 42, 43, 47).

herramientas digitales pueden ayudar a obtener resultados de simulacros de realidad, pero prescindiendo del objeto en referencia [...] Aportan modos de visualización basados en una óptica numérica” (Riaño Moncada, 2010: 74).<sup>6</sup>

Atendiendo a lo observado, organizamos una periodización:

- Impronta Icónica (fines del S.XIX-mediados de los 90. Diseño Romántico-positivista // Destellos del Nouveau, Ilustracionismo americano e icónico-indicial // Arte Pop);

- Irrupción Numérica (Década del 90-hoy. Consolidación Imagen Icónico- indicial / Ilustración Digital).

La cámara oscura da cuenta del artificio de la luz que atrapa la imagen. Pero para mostrarla como la vemos, necesita invertirla, transformarla, apartarla del mundo cotidiano que los sentidos nos permiten aprehender. El artificio está siempre presente, pero, y paradójicamente, es invisible a los ojos. Para el caso de los libros de texto y de sus imágenes, puede pensarse que, al igual que sucede con la cámara oscura, el marco técnico y estilístico se vuelve invisible a la vez que opera como condición insoslayable en la acción de enseñanza de la lectura y la escritura, y en ese sentido quedan planteados los límites de las posibilidades de representación y de los elementos que participan. Es imposible negar que las imágenes son parte del complejo de estrategias discursivas que configuran la comunicación, y contribuyen con la elaboración cultural y construcción social. Sin sostener la univocidad en la asignación de sentido, pero sin desconocer que no es posible, tampoco, asignar cualquier sentido a lo que vemos, recorrer la aparente heterogeneidad que plantea el corpus, permitió advertir la configuración de repertorios –escenarios y actantes, técnicas y estilos, etc-, los que –paradójicamente- y a modo de curriculum oculto, han colaborado en acotar el entramado mundo que se ofrece a la mirada.

Develar, estudiar y dar cuenta de ciertas organizaciones de sentido, desnaturalizar la matriz de (re)producción de nuestra mirada, exponer continuidades y rupturas en cuanto a lo estilístico, también permite observar cómo, y con otros afanes, se establecen y estabilizan condiciones simbólicas y estéticas, cómo se modela el gusto cuando, en realidad, lo que se enuncia que se hace es enseñar (y aprender) a leer y a escribir, y cuánto contribuye con ello el libro de texto. Parafraseando a Barthes, diremos que se trata de observar cómo se nos hace tan familiar *esa determinada manzana*.

---

<sup>6</sup> A continuación, transcribimos algunas líneas que Riaño Moncada cita del texto *La esquemática*, escrito por Joan Costa. “Visualizar, por tanto, no es un resultado implícito del acto de ver [...] sino el trabajo del visualista, el diseñador gráfico, el ilustrador, el esquematista, el comunicador visual. Este trabajo consiste en *transformar datos abstractos y fenómenos complejos de la realidad, en mensajes visibles*, haciendo así posible a los individuos ver ‘con sus propios ojos’ tales datos y fenómenos...” (2010: 74).

## BIBLIOGRAFÍA

- Barthes, Roland. *La torre Eiffel. Textos sobre la imagen*. Buenos Aires: Paidós, 2002.
- Carlón, Mario. *Imagen de arte, imagen de información. Problemas actuales de la relación entre el arte y los medios*. Buenos Aires: Atuel, 1994.
- Cruder, Gabriela. *La educación de la mirada. Sobre los sentidos de la imagen en los libros de texto*. Buenos Aires: La Crujía, 2008.
- Cruz Revueltas, Juan Cristóbal. *Imagen: ¿signo, icono o ídolo?: de la imagen a la representación política*. México: Siglo XXI editores, 2009.
- Cucuzza, Rubén Héctor. "De continuidades y Rupturas: el problema de las periodizaciones". *Anuario de Historia de la Educación*, SAHE, Universidad Nacional de San Juan, Argentina. N° 1 (1997): 59-84.
- Masotta, Oscar. *El "pop-art"*. Buenos Aires: Editorial Columbia, 1967.
- Moyinedo, Sergio. "Construcción discursiva de un imaginario mediático acerca del tema 'Buenos Aires colonial' a partir de las ilustraciones de los manuales escolares, libros de lectura y revistas dedicadas al público infantil". *Informe final de beca de Iniciación*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 1995.1-52.
- Puiggrós, Adriana. "Presencias y ausencias en la historiografía pedagógica latinoamericana". *Historia de la Educación en debate*. Héctor Rubén Cucuzza (Ed.). Buenos Aires: Miño y Dávila, 1996. 91-126.
- Riaño Moncada, Carlos Martín. *La ilustración desde la perspectiva de lo digital*. Colombia: Universidad Nacional de Colombia - Punto Aparte, 2010.
- Steimberg, Oscar y Traversa, Oscar. "Para una pequeña historia del lenguaje gráfico argentino". *2as Jornadas sobre arte impreso. El lenguaje gráfico en la Argentina 1900-1950*. Buenos Aires: Fundación Argentina y la Escuela Panamericana de Arte, 1981.
- Steimberg, Oscar. "Periodización y deshistorización en las historias de los 'géneros de la imagen'". *El volver de las imágenes. Mirar, guardar, perder*. Steimberg, Oscar, et al (Eds.). Buenos Aires: La Crujía, 2008, 27-36.
- Steimberg, Oscar y Traversa, Oscar. "Sobre los procedimientos constructivos de la memoria visual y audiovisual de Buenos Aires". *El volver de las imágenes. Mirar, guardar, perder*. Steimberg, Oscar, et al (Eds.). Buenos Aires: La Crujía, 2008, 15-26.
- Steimberg, Oscar. *Semióticas. Las semióticas de los géneros, de los estilos, de la transposición*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2013.
- Szir, Sandra. *Infancia y cultura visual. Los periódicos ilustrados para niños (1880-1910)*. Buenos Aires: Miño y Dávila editores, 2007.

# Imagen e infancia: una configuración visual de la niñez

Greta Winckler  
Área de Antropología Visual  
Facultad de Filosofía y Letras  
Universidad de Buenos Aires  
(Argentina)  
gretawinckler@gmail.com

## INTRODUCCIÓN

W. T. J. Mitchell propone pensar en los complejos “[...] procesos cotidianos de mirar a otros y ser mirado” para comprender que dicha reciprocidad visual no es un subproducto derivado de una realidad social determinada, sino que es un constituyente activo de la misma (2014: 22). Esto es, “la cultura visual es la construcción visual de lo social, no únicamente la construcción social de la visión” (Mitchell, 2003: 26). Es a partir de esta premisa que se erige el presente escrito, con el objeto de intentar comprender cómo se articula una determinada experiencia estética de la niñez en la producción visual de *Cambiamos*, coalición actual de gobierno en nuestro país a nivel nacional. Como señalaba José Luis Brea hace más de una década, en una sociedad en constante transformación como la actual, es necesario preguntarse por una determinada comunicación visual y el desarrollo de nuevos dispositivos mediales de distribución (2002: 11). En particular, se tomará en cuenta el aparato propagandístico que se ha montado durante las elecciones presidenciales de 2015 y su posterior uso una vez ganadas las elecciones. Por lo tanto, se hará foco inicialmente en lo que D. Holmes refiere como “*broadcast communication*”, es decir, un modelo comunicativo unidireccional y centralizado (“comunicación de masas”) –a diferencia del modelo propio de las redes sociales, horizontal y distribuido (Ardévol y San Cornelio, 2012: 4)–. Estos modelos convergen (la lógica del mercado y la lógica de internet) y es en ese punto que debe pensarse la visualidad de la campaña y difusión políticas.

## PROBLEMATIZANDO LA INFANCIA

A partir de la década del 80, se comenzó a analizar desde las Ciencias

Sociales el lugar que ocupó la problemática de la niñez en la agenda política a nivel institucional (Eberhardt, 2006: 57). Desde los albores del estado nacional, atravesando un periodo de grandes cambios en la forma de pensar la niñez como fue el peronismo, se han dado múltiples cambios en relación al concepto de infancia. Ya desde la década del 2000, no obstante, como propone S. Carli, resulta complejo hablar de una sola forma de “representar” a la niñez:

La sociedad infantil sería hoy menos representable desde un discurso unívoco debido a su mayor fragmentación y heterogeneización, lo que dificulta pensar en un sujeto “niño” único en un sentido homogéneo. Asimismo, se asiste en la actualidad a una multiplicación de las representaciones de la infancia de tipo estético: ‘[...] (existe) una producción de representaciones visuales que ofrecen signos universales que hibridizan o neutralizan las experiencias históricas de sectores de la población infantil (Eberhardt, 2006: 66).

Es fundamental comprender en este proceso el rol que juega la publicidad. V. Minzi sostiene que el proceso de socialización infantil comprende muchos actores y por lo tanto la idea de “niño consumidor” que delimita la lógica del mercado convive con las de “niño ciudadano”, “alumno”, “menor”, “hijo” o “feligrés” (2006: 212). No obstante, algunos elementos que delinear un concepto de niñez dentro de la visualidad y del lenguaje instrumentales de la publicidad son importantes para comparar la construcción operada desde la propaganda política. Generalmente, propone Minzi, los niños y niñas en la publicidad aparecen jugando en espacios privados, deslocalizados, a menudo cerrados, apuntando a *chicos jugando en cualquier momento y en cualquier lugar*. Por otro lado, son los chicos los protagonistas de dichos comerciales: existe una apelación directa a los destinatarios. Son tanto sujeto como objeto (actores y espectadores). Este mundo de diversión e igualdad acalla e invisibiliza las múltiples vivencias que los niños y niñas atraviesan invisibilizando desigualdades sociales. Se instaura, a su vez, el “derecho al consumo”, ligado además a la idea de felicidad. De alguna manera, estos elementos van cumpliendo una “función pedagógica y didáctica, eminentemente *inculturativa*”<sup>1</sup>, como propone A. Baldi (2014: 8), es decir, las imágenes vienen a encuadrar sentidos y el propio mundo (Dias, 2014: 47), tornándose un esquema estético e instrumental. Es necesario pensar cómo estos elementos se presentan o no en la propaganda de la Coalición Cambiemos. A su vez, es necesario comprender desde qué perspectiva se encabezar el análisis de dichos elementos en este trabajo. Una definición antropológica de las imágenes nos propone recuperar la condición existencial de éstas, explorándolas como formas de *presentación*, es decir,

---

1 Término original del italiano

como objeto dotado de ser y por lo tanto como fuente de poder (Moxey, 2009: 10), y ya no como una forma de representación. Un elemento importante a destacar (dado que será útil *a posteriori*) es la relación entre imagen y cuerpo. A partir de los aportes de Hans Belting, proponemos pensar que la imagen ya no se encuentra en un lienzo (para el caso del arte) o en el papel o en la fotografía, sino en la interacción con el cuerpo, fundamentalmente a través de la mirada (2007: 193). Es a partir de esta interacción que la imagen cobra vida: una suerte de *animación* que propone tener fe en la imagen (a la que creemos viva) y por lo tanto le otorga poder. La imagen se corporeiza en el cuerpo, así como también el cuerpo es productor de imágenes, contando con un repertorio propio. Entre las imágenes que tenemos en el cuerpo y lo que percibimos en el mundo externo creamos una síntesis, y es a partir de ella que podemos vivir y entender el mundo (Belting, 2011: 183). Este punto será clave en el siguiente apartado.

### INFANCIA COMO POLÍTICA VISUAL

Si observamos la propaganda de Cambiemos, encontramos que los chicos importan en tanto se vinculen con el dirigente que se está “promocionando” (podemos decir que es una “promoción” de “venta”, una necesidad de *seducir* a un electorado). Es decir, en la mayoría de las imágenes el niño es *objeto* y es necesario para la campaña porque está *en contacto* con el dirigente. Un juego de distancias y cercanías entre los cuerpos también se impone en las imágenes.

En la campaña de 2015, Cambiemos puso en juego la participación de niños en los *spots*, en contacto directo con los dirigentes (Imagen 1), aunque los anuncios se dirigían a los votantes –no a los chicos en sí–. Por otro lado, se había propuesto que en las publicidades comerciales los niños se ven homogeneizados, sin ser evidentes las diferencias sociales que existen en la vida real, apareciendo deslocalizados, en contextos homogeneizados. Pero si observamos la propaganda política se observa que la mayoría de las fotografías con niños y niñas ocurren en contextos que sí podemos recortar: barrios de escasos recursos económicos, donde es posible observar basura por detrás de las personas, rodeándolas, como elemento del paisaje. Las casas y espacios cerrados claramente muestran paredes sin terminar, hogares humildes, asociados a ciertos sectores sociales. Y por supuesto, la aparición de determinadas corporalidades. En todo caso, existe una homogeneización, pero de la pobreza.

Un curioso *spot* que mencionaremos con especial atención es uno que fue realizado durante la campaña electoral (video 1). El actual presidente se encuentra dialogando con una niña, de quien inicialmente sólo vemos la espalda. Por la expresión corporal de la niña podemos percibir una cierta incomodidad y un rechazo de la relación cuerpo-a-cuerpo promovida por

el dirigente -adulto-. Todo ocurre ante la presencia de la madre que alienta a la niña a responder las preguntas del candidato. ¿Qué más se *presenta* en este video/spot, además de lo pretendido por los que lo han montado? Podemos pensar, siguiendo a Gabriel Cabello, en un doble sentido: aquello que es visible, lo figurativo, lo representable y legible; y, por otro lado, lo propiamente visual, es decir, el *inconsciente de lo visible* (2013: 8). En este segundo caso, estamos pensando en una matriz fantasmática, es decir, el punto en el que se libera un valor expresivo que va más allá de lo *significado* (Didi-Huberman, 2010: 23). Ese “*ghostly power*” de las imágenes nos exige que rastreemos aquellos gestos que Didi Huberman propone pensar como sintomáticos, es decir, la verdad traumática que pareciera ocultarse en las imágenes, aunque esté allí, expuesta y no invisibilizada.

Estamos ante un gesto que es y no es al mismo tiempo, que se contradice con lo visible/pretendido. La propaganda, podemos suponer, intenta exhibir un candidato tierno, que escucha, cercano a “la gente” y en este caso, a los niños (pobres). Pero en el gesto de la nena, en el rechazo hacia el cuerpo adulto yace ese “síntoma” que menciona el autor francés que nos retrotrae a otros gestos, a otra constelación de sentidos (por ejemplo, la violencia que ejercen los adultos que abusan de los niños y el rechazo por parte de éstos últimos).

Existe una proliferación de nuevos sentidos posibles, que se contradicen con la intención original de los publicistas. Esto nos lleva a diferenciar el deseo del publicista del deseo de la imagen, que parece hacer surgir una fórmula emotiva negativa (el niño abusado) contraria a la intención de seducción que busca toda propaganda (video 2). Estamos ante el interrogante que propone pensar Mitchell: qué quieren realmente las imágenes (2014: 13).

¿Por qué podemos pensar entonces en otros sentidos posibles? Porque, como propone Mitchell, sabremos qué quieren las imágenes sólo si las ponemos en diálogo con otras imágenes, otros medios y otros tiempos (2014: 21). En muchos casos, se tuvo en cuenta la denuncia realizada contra Cheeky, la empresa de ropa para niños que pertenece a la familia de Juliana Awada, la primera dama, por trabajo esclavo, incluyendo la situación irregular de niños y niñas dentro del taller clandestino (imagen 2). Esa obvia contradicción entre las intenciones del aparato propagandístico y la denuncia conllevó una proliferación de *memes* y otras imágenes que circularon por la web (imagen 3).

Se va generando entonces una red de imágenes que surgen producto de una reapropiación por parte de un público anónimo. Como propone Hito Steyerl,

En la era de los archivos compartidos, incluso el material descartado circula de nuevo y vuelve a conectar públicos mundialmente dispersos. La imagen

pobre construye así redes globales anónimas igual que crea una historia compartida. Construye alianzas al viajar, provoca traducciones acertadas o erróneas, y produce nuevos públicos y debates. Al perder su sustancia visual [por la baja resolución] recupera algo de su impacto político (2014: 45).

Esto nos sirve para comprender las visualidades alternativas que de alguna manera buscan generar una resistencia a imágenes “oficiales”. Sin embargo, las imágenes que Cambiemos o el PRO eligen difundir y que parecen darse en escenas controladas y/o montadas, también dan lugar a actos de resistencia, sobre todo por parte de los niños y niñas, como es el caso de la reacción corporal de la nena en las fotos que ya analizamos o incluso nuevas fotografías que en general involucran actos oficiales (imagen 4). En estos casos, los niños eligen cómo reaccionar y se vuelven *sujeto* de sus acciones, contradiciendo la “objetivización” que inicialmente les había sido impuesta/asignada. A su vez, dichos actos generan nuevos circuitos y flujos de imágenes que retoman –en esta lógica de la reapropiación– los hechos (imagen 5).

La asociación entre el presidente y el famoso personaje de *Los Simpsons*, el señor Burns, no es casual, sino una definición política: el señor Burns es un multimillonario cruel que es temido y odiado por el pueblo, así como por los trabajadores de la planta nuclear de la que es dueño. Estas apropiaciones son posibles en parte porque las imágenes tienen una capacidad de evocación polisémica que trae al presente gestos que acontecieron en otros momentos y lugares, pero con los que comparten una afinidad emocional o afectiva que permite trazar líneas que los conecten.

Es decir, como ya proponía Aby Warburg, “se induce un campo afectivo donde se desenvuelven las emociones precisas y bipolares que una cultura subraya como experiencia básica de la vida social” (Burucúa, 2007: 15). Didi Huberman sostiene que la imagen es un “gesto superviviente” siempre activado desde la mirada del presente (en este caso, además, en un determinado presente político a nivel nacional), que retrotrae al tiempo actual un elemento de otro tiempo lejano o distinto (2008: 88). En este caso, los gestos elegidos revisten una forma de resistencia y denuncia, apelando a elementos clásicos de la sátira como ser la transformación de las imágenes y su ridiculización para de alguna manera socavar a “los poderosos” y sus discursos –o, como en esta ocasión, sus visualidades– (Burucúa, 2007: 66).

## ANTONIA

Es necesario pensar un elemento más de esta visualidad de la infancia en tanto política visual del gobierno: la aparición de Antonia, la hija menor de Mauricio Macri y Juliana Awada. Comenzó su escolarización hace poco tiempo y su seguimiento en los medios es asiduo, desde notas dedicadas a cómo se viste o cómo es su colegio (Imagen 6), hasta entrevistas

en la televisión a donde la “pareja presidencial” asiste con su hija (Video 3). La utilización de la imagen de Antonia Macri es deliberada y es parte de una estrategia de propaganda política (Imagen 7). Antonia ha sido seguida y fotografiada, así como “llevada” a diversos actos (imagen 8). La imagen de Antonia por otro lado es relacionada, como se vio en una de las notas, con la idea de *IT Girl*. Este concepto del inglés denota una visión centrada en el físico y la apariencia que cosifica a la mujer. La exhibición de Antonia en tanto “niña” se inscribe en un plan que no sólo se reduce al ámbito de la vida privada del presidente: este año en Tecnópolis, un parque temático científico estatal situado en Villa Martelli (Provincia de Buenos Aires), se inauguró un Club de Estilo para nenas exclusivamente (imagen 9). La imagen de Antonia Macri es una imagen pedagógica, como lo son las imágenes publicitarias comerciales y políticas. Cabe mencionar al respecto que el actual gobierno ha cerrado secretarías relacionadas a la temática género, así como ha desfinanciado el programa de Educación Sexual Integral (iniciado en 2006, Ley 26.150) (Imagen 8)<sup>2</sup>. Por lo tanto, es necesario comprender que el campo de lo visual y el campo social están indisolublemente unidos.

## UNA REFLEXIÓN FINAL

Atravesar el mundo visual de la propaganda de Cambiemos de la que los niños son parte implica además sumergirse en un diálogo con el mundo mediático, el escenario social y el institucional. Encontramos una constelación de sentidos que se presentan contradictorios entre ellos. La intención de aproximar al mandatario con el “pueblo” encarnado en los niños “pobres” se ve opacada a su vez por la distancia que esos mismos niños generan. Ese distanciamiento, desde ya no deseado por los que montan la escena de la propaganda, no está representado, sino que está *visualizado*: se presenta, pero no se representa. Y es por ello que parece que las imágenes pueden decirnos *algo* más allá de la intención de los creadores: en la idea de *presencia* o *presentación* reside el poder de las imágenes, que se lo otorgamos a partir de tener fe en ellas (Belting, 2007: 183). Ese poder que le atribuimos quizá explique el por qué de la proliferación de imágenes contestatarias en las redes sociales, como respuesta y resistencia a las imágenes oficiales. ¿Cómo se presenta esa resistencia? ¿Qué alcance tiene? Tanto dentro de las fotos como en ese “afuera” que se crea por el diálogo constante entre imágenes que circulan en la web, es necesario construir una fenomenología de la mirada, como propone Didi Huberman (2010: 43) o en términos de Mitchell, una epistemología del ver y del ser visto (2003: 19). Las relaciones tensas dentro de las fotos de las propagandas o de los videos deben ser analizadas como algo más que un juego de niños o una reacción infantil: tenemos que volver

---

2 Casos donde los programas de atención a víctimas de violencia de género se ven o bien desfinanciados o bien cerrados directamente fueron denunciados en varias provincias.

a las políticas públicas de y para la niñez del gobierno. Algunas han sido referidas en apartados anteriores, pero quedan por fuera de este escrito otras de igual importancia, como ser el desmantelamiento del Programa Qunita y la “amenaza” de la destrucción de las cunas por parte de un juez federal; y la rotura de imágenes infantiles pertenecientes al programa que emitía la televisión pública (“El asombroso mundo de Zamba”) en Tecnópolis. Ambos proyectos fueron en su momento vinculados con la “Infancia carenciada” y a su vez emblemas del gobierno anterior, constituyéndose la destrucción de dichas imágenes en un gesto iconoclasta (Gamboni, 2014: 38) que no hace más que revelar el poder que el actual gobierno le otorgaba a dichos símbolos: la cuna y el niño Zamba (Imagen 11). Es decir, se evidencia la urgencia de destruirlas como una conquista ritual (Nielsen y Walker, 1999: 153) que apuntala la victoria electoral. Más allá del intento por parte del gobierno de regular “el orden imaginario”, pudimos ver circuitos de resistencia. Queda entonces por hacer un análisis de los impactos políticos concretos que estos flujos visuales puedan acarrear.

## BIBLIOGRAFÍA

- Ardevol, Elisenda; Gemma, San Cornelio. “Si quieren vernos en acción: YouTube.com. Prácticas mediáticas y autoproducción en Internet”. *Revista Chilena de Antropología Visual*, N°10 (2007): 1-29.
- Baldi, Alberto. “Molto maschi, poco bambini, comunque in salute. La costruzione dell’immagine dell’infanzia dagli álbum di familia a Facebook”. *Revista Sans Soleil. Estudios de la Imagen*, Vol. 6 (2014): 6-19. En: [www.revista-sanssoleil.com](http://www.revista-sanssoleil.com) (Consultado el 2/10/2016).
- Belting, Hans. “Imagen, medio, cuerpo”. *Antropología de la imagen*, Madrid: Katz Editores, 2007.
- . “Cruce de miradas con las imágenes. La pregunta por la imagen como pregunta por el cuerpo”. *Filosofía de la imagen*. Ana García Varas (Ed.). Salamanca: Universidad de Salamanca, 2011.
- Brea, José Luis. “Transformaciones contemporáneas de la imagen-movimiento: postfoto, postcine, postmedia”. *La Era Postmedia. Acción comunicativa, prácticas (post)artística y dispositivos neomediales*. Salamanca: CASA, 2002.
- Burucúa, José Emilio. *La imagen y la risa*. Mérida: Editorial Periférica, 2007.
- Cabello, Gabriel “Figura. Para acercar la historia del arte a la antropología”. *Revista Estudios de la Imagen Vol. 5* (2013). En: <http://revista-sanssoleil.com/wp-content/uploads/2013/03/Art-cabello.pdf>

- (Consultado el 28/9/2016).
- Dias, Carla. "A imagen do mundo, a natureza e as coisas". *Revista Sans Soleil. Estudios de la Imagen*, Vol. 6 (2014): 37-47. En: [www.revista-sansoleil.com](http://www.revista-sansoleil.com) (Consultado el 3/10/2016).
- Didi-Huberman, Georges. *Ante la imagen: pregunta formulada a los fines de una historia del arte*. Murcia: Cendeac, 2010.
- Eberhardt, María Laura. "Enfoques políticos sobre la niñez en la Argentina en los años ochenta y noventa". *La cuestión de la infancia. Entre la escuela, la calle y el shopping*. Carli, Sandra (comp.). Buenos Aires: Paidós, 2006.
- Gamboni, Darío. *La destrucción del arte*. Madrid: Cátedra, 2014.
- Hine, Christine. *Etnografía Virtual*. Barcelona: UOC, 2004.
- Minzi, Viviana. "Los chicos según la publicidad. Representaciones de infancia en el discurso del mercado de productos para niños". *La cuestión de la infancia. Entre la escuela, la calle y el shopping*. Carli, Sandra (comp.). Buenos Aires: Paidós, 2006.
- Mitchell, W.J.T. *¿Qué quieren realmente las imágenes?* México: COCOM, 2014.
- . "Mostrando el ver: una crítica de la cultura visual", *Estudios Visuales 1* (2003): 7-40.
- Moxey, Keith. "Los estudios visuales y el giro icónico", en revista *Estudios Visuales N° 1*, (2009). En: [http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num6/moxey\\_EV6.pdf](http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num6/moxey_EV6.pdf) (Consultado el 1/10/2016).
- Nielsen, Alex y Walker, W. "Conquista ritual y dominación política en el Tawantinsuyu. El caso de los Amarillos (Jujuy, Argentina)". *Sed non satiata. Teoría social en la Arqueología Latinoamericana Contemporánea*. A. Zarankin y F. Acuto (Eds.). Buenos Aires: 1999.
- Steyerl, Hito. "En defensa de la imagen pobre". *Los condenados de la pantalla*. Buenos Aires: Caja Negra, 2014.

## RECURSOS VISUALES ELECTRÓNICOS

Imagen 1: <http://cdn01.ib.infobae.com/adjuntos/162/imagenes/004/354+0004354647.jpg>

Video 1: <https://www.youtube.com/watch?v=Qhk2rHeP54s&t=2s>

Video 2: <https://pbs.twimg.com/media/CpKB7eVXYAAQMds.jpg>

Imagen 2: <https://laalameda.wordpress.com/2012/07/11/una-vez-mas-juliana-awada-y-cheeky-filmados-y-denunciados-por-trabajo-esclavo/>

Imagen 3: <http://www.pagina12.com.ar/fotos/20150802/notas/na15fo03.jpg>  
/ <https://lh3.googleusercontent.com/LSM7SAj-cUgcGtlmnXuhdA6s>

cVr47cGQZiZvYuOHf26IQqhfpXNAnvUsFNFV277KrGeH=s152 /  
<https://lh3.googleusercontent.com/VmCY-pOeUcC2mQkkjDtE4IBn3TbvNHixNtv2wN6AtFdSANcJMAjdIMUfoxhsbh5pP-VJzw=s85>

Imagen 4: <http://bucket.glanacion.com/anexos/fotos/05/2156705.jpg> <https://pbs.twimg.com/media/BLnjOhwCYAEyHRa.png>

Imagen 5: [http://40.media.tumblr.com/tumblr\\_mdtdcmrG6BS1r4k5f5o1\\_1280.jpg](http://40.media.tumblr.com/tumblr_mdtdcmrG6BS1r4k5f5o1_1280.jpg) / [http://www.diariochaco.com/sites/diariochaco.com/files/nota\\_foto\\_tapa/0000194146.jpg](http://www.diariochaco.com/sites/diariochaco.com/files/nota_foto_tapa/0000194146.jpg)

Imagen 6: [http://fashiontvla.com/fashion/little-it-girl-el-look-de-antonia-macri-para-su-primer-dia-de-jardin\\_8712](http://fashiontvla.com/fashion/little-it-girl-el-look-de-antonia-macri-para-su-primer-dia-de-jardin_8712)

Video 3: En el programa de Susana Giménez, en Canal 11 Telefé: <https://www.youtube.com/watch?v=weLfQWWjag8>

Imagen 7: <http://cdn01.ib.infobae.com/adjuntos/162/imagenes/013/908/0013908303.jpg?0000-00-00-00-00-00>

Imagen 8:

[http://www.bigbangnews.com/export/sites/bigbang/img/actualidad/2016/01/26/antonia\\_en\\_campaxa.jpg\\_1577963591.jpg](http://www.bigbangnews.com/export/sites/bigbang/img/actualidad/2016/01/26/antonia_en_campaxa.jpg_1577963591.jpg)

Imagen 9: <https://pbs.twimg.com/media/CnwHOceWcAAXuta.jpg>

Imagen 10: <http://www.eldestapeweb.com/a-un-ano-del-ni-una-menos-el-macrismo-vacio-programas-atencion-victimas-n17755>, <http://www.enorsai.com.ar/politica/7301-macri-nos-rajo-y-cerro-el-programa-de-asistencia-a-victimas.html>, que contradicen el plan que el presidente mismo habría anunciado en julio de 2016 para implementar a partir del año 2017: <http://www.pagina12.com.ar/diario/sociedad/3-305323-2016-07-27.html>

Imagen 11: [https://scontent.fgru3-2.fna.fbcdn.net/v/t1.0-0/q84/p480x480/14224716\\_1282640171767241\\_8544659105755027383\\_n.jpg?oh=6330386539d3cc2275128bef14f0fe31&oe=58F95CC6](https://scontent.fgru3-2.fna.fbcdn.net/v/t1.0-0/q84/p480x480/14224716_1282640171767241_8544659105755027383_n.jpg?oh=6330386539d3cc2275128bef14f0fe31&oe=58F95CC6)

## Políticas de las imágenes en las series federales: una búsqueda cartográfica de mecanismos sociales de la diferencia

Noelia García  
Universidad Nacional de Villa María  
Comisión Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas  
(Argentina)  
garciafnoelia@gmail.com

### INTRODUCCIÓN LA POLÍTICA CULTURAL COMO VISIBILIDAD E INVISIBILIDAD

Los incentivos a la producción audiovisual parten del marco político-institucional resultante de la Ley n° 26.522 de Servicios de Comunicación Audiovisual (LSCA)<sup>1</sup>. Éstos pusieron en marcha en el año 2010 inversiones a *industria audiovisual* como política estatal. Abrieron el juego de las políticas culturales haciendo un fuerte hincapié en el territorio de pertenencia con sus características socio-culturales como fuente de producción simbólica. Entre los financiamientos que se dispusieron encontramos el Plan Operativo de Fomento y Promoción de Contenidos Audiovisuales Digitales para TV, marco bajo el cual se desarrollaron las *series federales*.

La convocatoria de *series de ficciones* y documentales que entraban dentro de la categoría federal se caracterizó en sus primeros años por ser una llamada a productoras locales sin antecedentes para formarse y financiarse en el rubro. De esta manera las políticas de la cultura visual buscaban fomentar la industria audiovisual a lo largo de todo el territorio nacional, es decir, desplegar el potencial de las condiciones materiales de producción y formación de los recursos humanos de cada región. Federalizando la industria se intentaba poner en discusión monopolios de producción simbólica y material que siempre concentró la ciudad autónoma de Buenos Aires. El gran centro de producción de imágenes cedió un lugar a nuevas miradas subalternas en el campo de producción y realización.

---

1 La Ley N° 26.522 de Servicios de Comunicación Audiovisual manifiesta una ampliación del campo de lo decible vinculado a diversas construcciones dentro del campo de lo cultural y a la expresión de localismos en función de una reivindicación federal de la producción audiovisual.

Estos planes de fomento federales pusieron en movimiento imágenes audiovisuales con fuertes características disruptivas. Como el plan mismo lo sugiere se buscaron financiar nuevos contenidos audiovisuales de promoción y fomento de las regiones que se caractericen por una tecnología digital de calidad. Todo ello impulsaba la implementación del sistema Argentino de Televisión Digital Abierta (TDA). El audiovisual que fue financiado introducía el formato seriado. Esto fue pensando no solo para la plataforma de la televisión pública y la exportación a mercados internacionales, sino para asegurar el libre acceso por medio de nuevas formas de consumo de los ciudadanos a través de internet. Las producciones superan ampliamente las mil horas de audiovisual disponibles en internet<sup>2</sup>.

El período abordado para la realización de este trabajo son las dos primeras convocatorias: la primera que funcionó como piloto lanzada el año 2010, donde se incluían clínicas para las productoras locales sin antecedentes previos de financiación de las regiones ganadoras; y la convocatoria siguiente del año 2011-2012, que seguía incorporando a productoras sin antecedentes y también propició la continuidad de trabajo de las que ganaron en la convocatoria anterior. Las *series federales* abordan tanto el género ficcional como el documental, generando un total de ochenta producciones de un promedio de seis capítulos de 25 minutos cada uno. Cada una de las seis regiones de las cuales se dividió el territorio nacional –Centro Norte, Noroeste, Noreste, Nuevo Cuyo, Patagonia y Centro Metropolitano- tuvo su producción, su contenido y sus ganadores. El plan de fomento a la producción generó un nuevo mapa audiovisual que visibilizaba nuevas identidades y enriquecía la cultura visual nacional, disputando una arena histórica marcada por la concentración y el monopolio, territorial y empresarial.

Más arriba mencionamos el carácter disruptivo de estos contenidos, principalmente por su origen territorial, dando lugar a una vinculación entre el espacio social y el vivencial muy fuerte en el audiovisual. En este trabajo abordamos estas nuevas cartografías sociales como parte de una nueva política de las imágenes que juegan en el reparto de lo sensible (Rancière, 2010) a la hora de pensar la cultura visual de todo el territorio nacional. Observamos en este devenir de las producciones diferentes mecanismos sociales que abordan la diferencia y la alteridad en la frontera audiovisual. Surgen de estos nuevos territorios imaginales, alteridades de frontera.

En las siguientes páginas presentaremos estos nuevos mecanismos sociales de presentar las alteridades y la diferencia en las producciones audiovisuales resultantes de los planes de fomento federal. Buscaremos ubicar estas series federales en una cartografía social que ordene y coordine

---

2 Todas las producciones están disponibles en [www.cda.gov.ar](http://www.cda.gov.ar), series de calidad broadcasting, en HD ganadoras de los planes fomentos a la producción federal entre otros concursos, como series de animación, web y Televisión de calidad.

estos paisajes sociales. Propiciamos un diálogo metodológico en la búsqueda de la comprensión de estas nuevas configuraciones contemporáneas de nuestro objeto en movimiento. Tal como lo proponen los Estudios Visuales, este trabajo es de características multi-método y transdisciplinario, construyendo el objeto en el devenir de la investigación (Bal, 2004).

Al mapear las producciones audiovisuales no se toman a las imágenes como meros soportes, sino como un catalizador de agencias. Estos planes de fomento abren una brecha en las producciones audiovisuales seriadas de todo el territorio nacional dando lugar a diversos puntos de fuga y agenciamientos subalternos. Construyen sus propias fronteras simbólicas y delimitan su agencia, visibilizan e invisibilizan. Son prácticas visuales que se aprovechan del devenir expresivo de las comunidades para construirse en imágenes.

Las sociedades contemporáneas regulan sus modalidades de acción y comunicación mediante imágenes. De esta manera las experiencias subjetivas y las imágenes son indiscernibles de lo social, mostrándose siempre como un quiasmo-plegue que penetra el cuerpo (Belting, 2007). En nuestro devenir cotidiano vivimos en *sociedades imaginales* (Dipaola, 2011), donde las prácticas sociales se hacen experiencias expresivas, dinámicas y flexibles. Tanto las ficciones como los documentales que abordamos hablan de estas prácticas como producciones imaginales, actos de ver lo real al mismo tiempo que lo produce, dando forma a nuevas cartografías imaginales en los audiovisuales del período pos Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual. Irrumpen el dispositivo audiovisual forzando nuevas relaciones de poder, tensionando los límites de la visibilidad de la cultura visual. Frente a un ojo acostumbrado y relajado, mirando al centro productivo y hegemónico, las *series federales* desmarcan territorios de una manera imaginal. Igualmente sostenemos la crítica de W. J. T. Mitchell al poder real de las imágenes: muchas veces “los regímenes escópicos pueden ser subvertidos repetidamente sin que ello provoque efecto alguno sobre la cultura política o visual” (Mitchell, 2002).

La tarea verdaderamente importante para este trabajo es describir las relaciones de la producción audiovisual con las prácticas culturales en los territorios sociales, sus fronteras, sus distinciones y sus alteridades. El objetivo académico de estudio de las imágenes es el reconocimiento de su heterogeneidad (Moxey, 2002), de las diferentes circunstancias de su producción y de la variedad de funciones culturales y sociales a las que sirven.

## **CUERPO VISUAL: IMÁGENES E IDENTIDADES DISIDENTES**

Como bien sabemos las políticas de la representación de las identidades sugiere fuertes ataduras entre poder y discurso. Las imágenes intervienen en estos procesos de producción de las diferencias a la vez de la producción

de las visualidades, de las presencias y las ausencias. Las identidades son aquellos nombres que les damos a las diferencias, a los posicionamientos y las localizaciones de las narrativas. Estos procesos de identificaciones hacen intervenir continuidades y discontinuidades en las identidades culturales, como devenir o como experiencia histórica. Todas las identidades están situadas en un tiempo y en un espacio simbólico. Es así que, en las posiciones de sujeto, junto a las identificaciones –provisorias e inestables– intervienen juegos continuos y complejos entre el espacio, la cultura, la historia y el poder. Todo ese proceso se cristaliza en determinado momento, para luego continuar en su devenir. De esta manera las *series federales*, como devenir expresión de las comunidades, produce puntos o suturas de identificaciones como articulaciones provisorias de la visualidad. Keith Moxey (2002) resalta el carácter de los estudios visuales al interesarse en “cómo las imágenes son prácticas culturales cuya importancia delata los valores de quienes las crearon, manipularon y consumieron”.

Las producciones imaginales (Dipaola, 2011) son aquellas experiencias de sentido de la vida presente que dan cuenta del pensarse de la sociedad como expresión, dejando en las superficies de las prácticas la estetización de lo social. Las imágenes, como producciones imaginales, constituyen las identidades dando lugar a identificaciones difusas, en continuo devenir (Dipaola, 2013). La identidad no sería, entonces, un conjunto de cualidades predeterminadas sino “una construcción nunca acabada, abierta a la temporalidad, la contingencia, una posicionalidad relacional sólo temporariamente fijada en el juego de las diferencias” (Arfuch, 2002: 21).

Las cartografías sociales están mapeadas desde lo otro, la frontera que se instala en lo material y en lo simbólico. El primer espacio social que vemos son las sexualidades y sus cuerpos, como por ejemplo aquellos audiovisuales seriados ligados al reconocimiento de la identidad de género: *Caleidoscopio*, (2010, documental federal, región Centro-Norte); *El jardín de las delicias*, (2011, documental federal, región NEA); *Tacos altos en el barro*, (2011, documental federal, región NOA); *Aquellos días felices*, (2011, Ficción Federal, región NEA); *Las viajadas*, (2011, Ficción Federal, región Nuevo Cuyo). Todas estas series despliegan la preocupación por el cuerpo desde una perspectiva de género. El nudo problemático que limitan y cuestionan la normalidad del cuerpo y la norma del binarismo sexual.

El cuerpo es el primer límite, la primera frontera que se marca, desde el ojo que mira hasta el que está viendo. Las sexualidades disidentes y sus formas de mostrarse en las series federales es una manera de entender como nos sugiere W. T. Mitchell a las imágenes como subalternas (2014). Las imágenes quieren que las miren, al igual que los cuerpos quieren que se los mire y reconozca. Los cuerpos disidentes, los géneros disidentes, se muestran de manera cruda y barroca. Un ejemplo, trabajado anteriormente en otra publicación nuestra, es la serie mendocina *Las viajadas* (2011), donde vemos que:

Las marcas de las disidencias no solo están en los cuerpos sino en toda la construcción simbólica y material trazada por la imagen. El dispositivo en este caso actualiza las narrativas, dando lugar a lo imagético como intersubjetivo que deja huella como propuesta *Queer*. La producción imaginal de lo social nos obliga a experimentar las narrativas que hacen mundos. Las huellas que encontramos en es desfasaje, la fractura, el fragmento, lo desequilibrado y el devenir de las categorías imagéticas se corresponden con estas identidades difusas, inconclusas y fragmentarias actualizadas en cada una de las narrativas imaginables (García, 2015b: 9).

## TERRITORIOS IMAGINALES: PAISAJES DE LA DIFERENCIA

El territorio se expresa como una relación que es de poder y de pertenencia, en una constante tensión histórica-cultural y, simbólica y material. Los paisajes son resultantes de su interacción con el cuerpo, con el sujeto y su mirada. Son contruidos a partir de tensiones dejando entrever modos de presentar la relación cultura-cuerpo-naturaleza de manera dinámica.

La comunidad es performativa, se hace en el momento en que se dice, en el que se habla, al igual que las identidades se despliegan en el devenir de las experiencias. El paisaje audiovisual se despliega en forma de experiencia de comunidad. De esta manera vemos comunidades que constituyen sus lazos con el paisaje y su territorio de manera afectiva a la vez que perceptiva, ya que el sujeto mismo y la comunidad son un estar-ahí involucrado en esta geografía (Dipaola, 2013). Esta comunión entre comunidad, territorio y paisaje lo vemos en: *Luz Mediterránea* (2011, Documental Federal, Centro-Norte); *Sustancias Elementales* (2010, Documental Federal, Centro-Norte); *Paraná, Historias de un río* (2010, Documental Federal, NEA); *La Ruta del Documentalista* (2011, Documental Federal, NOA); *Pasajes* (2011, Documental Federal, Nuevo Cuyo); *Piratas, Pastores e Inventores* (2010, Documental Federal, Patagonia); *El viaje, nueve días buscando norte* (2010, Ficción Federal, NOA).

El paisaje se convierte así en un modelo epistemológico y político para ordenar y enmarcar, por montaje, el territorio. Las cartografías sociales mapean estas series de tensiones históricas configuradas en una relación estrecha con el poder económico y político. Los paisajes son modos de ver, de comprender y hacer ver las paradojas de la cultura-naturaleza que han configurado la totalidad del territorio nacional.

Las políticas de la identidad entonces funcionan como “políticas de la posición” (Hall, 2010: 352); un juego de diferencias materiales y simbólicas que marcan fronteras, desde la significación o como parte de un imaginario; desde la materialidad del territorio y la estructura del poder cultural.

Las imágenes recorren y atraviesan múltiples identidades (Mitchell, 2014), cercan y limitan espacios, abren y encausan, afectan y se experimentan, se generan disposiciones en los cuerpos próximos o distantes, en un adentro o afuera. El espacio geográfico se vuelve espacio simbólico como resultado de una trasposición de múltiples recorridos, de praxis y de expresión. Esta

intervención estética sobre el país es una relación inventiva que hacen entrar en composición los elementos visibles. Ello explica la insistencia cartográfica de las experiencias sociales visuales, que son culturales, afectivas y colectivas (Dipaola, 2013a).

La relación con *lo otro* es fundamental en la constitución de una cartografía imaginal en la que intervienen recorridos de identidades considerando la imagen misma como subalterna (Mitchell, 1996) buscando en sus fronteras y entremedios de los lazos sociales.

## CARTOGRAFÍAS SOCIALES: EL AUDIOVISUAL COMO PRÁCTICA CULTURAL PERFORMATIVA

Las *cartografías sociales* se disponen como una estética de mapas cognitivos, es decir, son aquellas configuraciones espaciales dadas tanto por los sentidos de la orientación, como por las relaciones imaginales del sujeto deseante con las materialidades de la existencia en forma de experiencia. En estas cartografías sociales, entonces, intervienen los datos vivenciales de su experiencia de vida. Confluyen sus concepciones abstractas y simbólicas de la totalidad geográfica como producción social, dando lugar a una distribución de espacios y fronteras, parte del reparto de lo sensible.

Jaques Rancière (2011; 2009) atribuye a ciertos contextos y prácticas nuevos modos de repartición de lo sensible. Los nuevos órdenes visuales parecieran que abren el juego de lo visto, lo verse y lo hacerse ver, mediante un sistema de evidencias sensibles. Esto pone al descubierto la existencia de un común desde donde se reparten modos de ser, de hacer, del decir y de aparecer -de hacerse visible, o no-. Esta conformación de lo común implica partes excluidas, donde en el campo de la visualidad implica la invisibilidad. Rancière invita a pensar las prácticas estéticas como formas de reparto de lo sensible, incluso como nuevas formas de agenciamientos de los sujetos (Rancière, 2011; 2009). De esta manera entendemos que los medios de comunicación en general, y todo dispositivo de producción de imágenes audiovisuales, configuran nuestros modos de ver y de ser en el mundo participando activamente en el reparto de lo sensible.

Esta capacidad de agenciamiento de los sujetos por medio y a través de las imágenes de las que se valen para visibilizarse podemos ejemplificarlos con las siguientes *series federales* que lo muestran de manera más evidente: *Nosotros Campesinos* (2010, Documental Federal, Centro Norte); *Nosotros Campesinos 2* (2012, Documental Federal, Centro Norte); *Tierra Animada* (2011, Documental Federal, NOA); *Pinta tu aldea* (2010, Documental federal, Nuevo Cuyo); *Las Viajadas* (2010, Ficción Federal, Nuevo Cuyo).

En *Nosotros Campesinos* vemos principalmente la colectividad y sus acciones. El nosotros compone una postura social y existencial, que se expresa y materializa en las imágenes. Parte de una propuesta de realización

de un video por parte de los protagonistas de los documentales –esta doble imagen de los presentados y expresados- viene a recomponer este doble vínculo histórico que les fue negados: invisibilizados y no reconocidos –socialmente y estatalmente-. La visibilidad se construye en la serie desde un doble espacio: el nuestro como espectadores donde miramos, y el de los protagonistas que son mirados y a su vez se miran, para construirse y reconstruirse a partir de su propia definición y montaje –en imágenes y sonidos, en palabras y espacios–.

Los que fueron alguna vez los otros hoy encuentran un lugar de auto-representación, presentación y puesta en relación, se convierten en agentes de una práctica colectiva (Rancière, 2010). Los sujetos en estas series se vuelven productores de significado cultural a través de la visualidad un camino entre ‘actos de ver’ –resultados de una construcción cultural específica-, y ‘modos de hacer’ políticamente connotados –relacionados con el ver y el ser visto, el mirar y el ser mirado- (Brea, 2005). Las imágenes en sí mismas conllevan la fuerza performativa de producir realidad, generando efectos de subjetivación y socialización, distanciándose o identificándose con los imaginarios circulantes.

Las identidades se reescriben en lo individual y en lo colectivo, en lo común y en la alteridad, se movilizan desde lo simbólico y lo cultural, se des-territorializan y se re-territorializan, circulan en el espacio y en los imaginarios, promueven prácticas. Se construyen a través de la memoria de la fantasía, del mito y de la narrativa (Anderson, 1993). Estos planes de fomento han puesto al día ciertas formas de reparto de lo sensible, como producción de sentido en cuanto a una nueva gestión de la diversidad. En el devenir social de las prácticas audiovisuales se cuelan las identidades constituyendo identificaciones con territorios imaginales: el cuerpo, la comunidad y el pasaje. Estas superficies de emergencias visibilizan las imágenes y las identidades subalternas. Las narrativas imaginales como uno de los mecanismos cardinales de las relaciones sociales de ordenamiento simbólico colectivo y, por tanto, de la estructura de conocimiento contemporánea para acceder y crear conocimiento en y para lo social, las encontramos en los intersticios de las imágenes de las *series federales*. Estas producciones imaginales resultan de expresiones, y en experiencias de lo social ligadas a las regiones de producción.

Los correlatos estéticos de las políticas de la cultura y las políticas de la imagen hacen intervenir directamente las políticas de las identidades, que no es más que hacer intervenir en los discursos el relato del otro, de la diferencia, de la diversidad. El correlato ético, siguiendo con la propuesta de Judith Butler, acerca una posibilidad de agenciarse. El campo audiovisual federal como una política cultural que da posibilidades de desarrollo de las condiciones materiales de producción. Las condiciones del dispositivo parecen abrir una puerta a la federalización del audiovisual, donde la

diferencia hace brecha entre diversas posiciones del sujeto, desde una perspectiva de identidades culturales y territorios, estas producciones imaginales devienen en paisajes sociales, en una cartografía que muestra más que un centro productor y concentrador, múltiples nudos de una red alternativa, casi al estilo deleuziano de rizoma.

## BIBLIOGRAFÍA

- Arfuch, Leonor. *Identidades, sujetos y subjetividades*. Buenos Aires: Ed. Prometeo, 2002.
- Bal, Mieke. "Esencialismo Visual y el Objeto de los estudios Visuales". *Estudios visuales* N° 2 (2004): 11-50.
- Brea, José Luis. *Estudios Visuales, la epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: AKAL, 2005.
- Briones, Claudia. "Teorías performativas de la identidad y performatividad de las teorías". *Tabula Rasa*, N° 6 (2007): 55-83.
- Depetris Chauvín, Irene "Paisajes Interiores: espacio y afectividad en un documental sobre Malvinas", *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, N° 18 (2014): 47-57.
- Didi-Huberman, George. *Cuando las imágenes toman posición*. Barcelona: Antonio Machado, 2008.
- Dipaola, Esteban. Marcos *Comunidad Impropia. Estéticas posmodernas del lazo social*. Buenos Aires: Letra Viva, 2013.
- García, Noelia "La serialidad televisiva Nacional, cruces imaginales y construcciones Queer en Las Viajadas". *Revista Lindes, estudios sociales del arte y la cultura*, N° 10. En: [http://www.revistalindes.com.ar/contenido/numero10/nro10\\_art\\_GARCIA.pdf](http://www.revistalindes.com.ar/contenido/numero10/nro10_art_GARCIA.pdf) (Consultado el 29/5/2017).
- . "Una apertura a lo real desde la visualidad. La serialidad televisiva nacional en su formato documental". *Actas del Congreso Latinoamericano de comunicación*, (2015c): 84-88.
- Hall, Stuart. *Sin Garantías. Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Colombia: Universidad Javeriana, 2010.
- Hall, Stuart; Paul du Gay. *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires: Amorrortu, 2003.
- Mitchell, William J. T. "Mostrando el Ver, una crítica de la cultura visual". *Estudios visuales*, N° 1 (2002): 17-40.
- . *¿Qué quieren realmente las imágenes?* México: COCOM. 2014.
- Moxey, Keith. "Nostalgia de lo real". *Estudios visuales*. N° 1 (2002): 41-59
- Rancière, Jaques. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial, 2010.
- . *El destino de las imágenes*. Buenos Aires: Prometeo, 2011.
- . *El reparto de lo sensible*. Santiago: LOM, 2009.
- Vaunday, Patrick. *La invención de lo visible*. Buenos Aires: Letranómada, 2009.

## **II** / Fotografías: entre el canon, la identidad y las tipologías

## Imágenes fotográficas y literarias del siglo XIX en México

Silvana Berenice Valencia Pulido  
Fototeca Nacional  
Instituto Nacional de Antropología e Historia  
(México)  
berenice\_valencia@inah.gob.mx

### INTRODUCCIÓN

Diversos autores afirman que las vistas fotográficas del siglo XIX en México son estereotipadas y repetitivas (Córdova, 2000: 27). Se ha atribuido dicha repetición a una incapacidad de generar propuestas novedosas, a las limitaciones tecnológicas y a las formas de ver aprendidas en la época (Aguayo y Padilla, 2013: 50). Se ha estudiado, principalmente, la influencia de la pintura académica en la composición de las vistas decimonónicas; esto probablemente se deba al hecho de que la mayoría de los primeros fotógrafos tenían algún tipo de formación artística (Casanova, 2005: 8). Esta aparente uniformidad ha generado confusiones en estudios sobre la fotografía que parten de la historia del arte e intentan reconocer el estilo propio de un fotógrafo, con el propósito de hacer atribuciones a ciertas imágenes que en ocasiones resultan erróneas (Aguayo, 2003: 10). Generalmente, no se ha considerado la estructura de las imágenes fotográficas para determinar los objetivos de cada fotógrafo al seleccionar el encuadre y la distribución de los elementos en cada toma. Este enfoque de análisis permitirá diferenciar las preocupaciones de cada fotógrafo al generar una determinada imagen en su contexto de producción y difusión, es decir, dentro de su espacio discursivo (Krauss, 1985: 145-163).

El presente texto afirma que las diferentes firmas fotográficas decimonónicas que realizaron vistas tenían diversos intereses al efectuar sus tomas, influenciados muchas veces por los textos de la época. Como ejemplo, se han tomado las imágenes y las descripciones del Tajo de Nochistongo<sup>1</sup> del

---

1 Desagüe abierto construido en el siglo XVII para evitar las continuas inundaciones en la ciudad de México, iniciadas por las modificaciones implementadas desde la Llegada de Hernán

siglo XIX.

## IMÁGENES LITERARIAS Y VISUALES EN EL SIGLO XIX

Gran parte de las descripciones de distintos lugares del mundo se encuentran en las guías de viaje. Este tipo de textos surge gracias al trabajo de Humboldt, quien influyó notablemente en las ideas del siglo XIX. Una de las principales aportaciones de su visión y sus exploraciones son sus narraciones y registros, los cuales propiciaron posteriores viajes a las regiones alejadas de Europa. La tradición de los exploradores y viajeros conduciría a la producción de múltiples libros sobre las experiencias en territorios distantes.

Las guías de viaje fueron bien recibidas por un amplio sector para quienes satisfacían su curiosidad y gusto por lo exótico y desconocido. En ocasiones, los datos que incluyen sus autores revelan el conocimiento de los textos de Humboldt. Asimismo, es posible advertir la influencia e ideas de este explorador en ciertas noticias publicadas en los periódicos decimonónicos.

Por otro lado, en el siglo XIX se generan una gran cantidad de imágenes visuales. La aparición de la fotografía en 1839 se suma a la producción de grabados, dibujos y pinturas. El carácter “científico y objetivo” que se le atribuía a esta técnica en dicha época propició que su uso fuera bien aceptado en círculos científicos y se extendiera su aplicación a diversas áreas del conocimiento (Matabuena, 1991: 155-156). La práctica fotográfica destacó porque permitió la observación de cosas lejanas en tiempo y espacio gracias a su reproductibilidad. Es en este marco cultural surge un producto denominado *vista* (Krauss, 1985: 154-155); por lo general, los temas reconocidos en las vistas buscaban representar la cultura de un lugar, registrando espacios con significado o aspectos icónicos de la sociedad.

Como se mencionó, se analizarán las imágenes literarias y visuales del Tajo de Nochistongo realizadas a finales del siglo XIX. Para el estudio propuesto en este trabajo se conformó una serie de nueve imágenes visuales y se seleccionaron cinco guías de viaje que contienen descripciones sobre el sitio, incluida la de Humboldt; asimismo, se ubicaron diferentes noticias que aparecieron en diversos periódicos nacionales publicados entre 1878 y 1887 que tratan el paso del ferrocarril al lado del Tajo de Nochistongo.

## IMÁGENES LITERARIAS DEL TAJO DE NOCHISTONGO

El texto de Humboldt es el primero que describe este sitio, quien visitó el Tajo de Nochistongo durante una expedición que realizó entre el 23 de febrero de 1803 y el 7 de marzo de 1804 (Uribe, 2008: 116). En su

---

Cortés. El “Desagüe de Huehuetoca” fue planeado por el ingeniero Enrico Martínez como un canal subterráneo destinado a desviar las aguas del río Cuautitlán y del lago de Texcoco fuera del valle. Posteriormente se decide convertir el ducto en un tajo abierto, a raíz de los constantes derrumbes y una gran inundación que duró cinco años (Humboldt, 1827: 380-396).

reporte de viaje, hace una reseña histórica sobre este sitio y la reconoce como “una de las obras hidráulicas más gigantescas que han ejecutado los hombres” (Humboldt, 1827: 397). Sin embargo, afirma que el trabajo de abrir por completo el canal fue innecesario y excesivo, explica que a su parecer hubiera sido más efectivo un túnel subterráneo de mayor profundidad y pendiente por el tipo de material del terreno donde se realizó el desagüe (Humboldt, 1827: 397-399).

Posteriormente, cuando en 1880 inicia la construcción del Ferrocarril Central Mexicano (FCM), se decide que entre la ciudad de México y Tula las vías de este tren irían sobre uno de los cortes del Tajo de Nochistongo; el 15 de septiembre de 1881, se puso en explotación de dicho tramo (De la Torre, 1888: 6).

El conocimiento del recorrido de Humboldt al Tajo se aprecia en diversos medios impresos del siglo XIX. En primer lugar, se encuentran las noticias periodísticas acerca de las preocupaciones sobre la seguridad del viaje del FCM sobre uno de los cortes de Tajo de Nochistongo. A partir de que comenzaron los trabajos del ferrocarril en este punto, en diferentes periódicos de la época aparecen varias notas relativas a la inquietud sobre las condiciones del terreno en dicho tramo del camino ferroviario, discutiendo respecto a la seguridad del transporte en este lugar, presentándose argumentos tanto a favor como en contra. Algunos de los casos encontrados se presentan a continuación.

Cuatro meses después del anuncio del inicio de las obras del FCM sobre el Tajo, en diferentes diarios se reporta que la vía del tren ha quedado a una distancia muy corta del borde del precipicio y sobre un terreno inestable debido a los derrumbes y se pide al Gobierno que pida a la empresa del ferrocarril escoger “otro paso menos peligroso”. Dentro de esta misma nota se incluye la repuesta de la Secretaria de Fomento que informa sobre la constante vigilancia de los avances de dicha obra sin mencionar ningún peligro (*El Monitor Republicano*, 23 de enero de 1881: 4; *La Voz de México*, 23 de enero de 1881: 3 y *El Siglo Diez y Nueve*, 29 de enero de 1881: 2).

Posteriormente, *La Voz de México* (20 de mayo de 1881: 2) informa acerca de un gran derrumbe sufrido en el Tajo de Nochistongo que afectó la construcción del ferrocarril. Otras crónicas al respecto son divulgadas en los días subsecuentes al incidente (*La Voz de México*, 28 de mayo de 1881, 2 y 10 de junio de 1881: 3). Todo esto conduce a la publicación de un extenso comunicado de la empresa constructora del FCM donde explican y justifican ampliamente las razones del paso del tren por el Tajo, concluyendo con certeza que dicho tramo es totalmente seguro para el trayecto (*El Siglo Diez y Nueve*, 6 de junio de 1881: 2).

Las discusiones en ambos sentidos se extienden en la prensa a lo largo 1881, incluso después de la inauguración del trayecto del FCM desde la ciudad de México hasta Marqués, anunciado el 11 de septiembre de 1881

(*The Two Republics*: 5), donde se enfatiza que el viaje a través del Tajo de Nochistongo es seguro. Por su parte, la prensa en inglés apoya totalmente a la compañía ferroviaria de origen estadounidense (*The Two Republics*, 11 de septiembre de 1881, 5 y 9 de octubre de 1881: 4).

Por otra parte, sobre este lugar destacan cuatro guías de viaje que tratan el recorrido del FCM, ya sea como único interés (De la Torre, 1888 y Rogers, 1894) o como parte de viajes más extensos (Bishop, 1883 y Chambers, 1887). Todos ellos contienen descripciones del tajo, por lo que se aprecia que este sitio era considerado como un punto importante; por consiguiente, era necesario incluirlo dentro de los viajes que se narran debido a las expectativas que se tenían de él. De forma general, las cuatro guías describen este canal abierto para drenaje de la ciudad de México comenzado desde la colonia, consideran esta obra como una empresa destacada a nivel mundial por su construcción desde una época antigua, además de subrayar sus impresionantes dimensiones; al mismo tiempo, encuentran significativo el paso del tren sobre uno de sus bordes.

El conocimiento previo de los libros de Humboldt es evidente en las tres guías editadas en Estados Unidos; el texto impreso en México cita fuentes locales para su relato sobre el sitio en cuestión. A continuación, se comparan algunos de los datos encontrados en dichas guías de viaje con el texto de Humboldt.

Los libros de Bishop (1883: 83), Chambers (1887: 150) y Rogers (1894: 115) coinciden con Humboldt (1827: 397) al considerar la construcción del Tajo de Nochistongo como una obra hidráulica sobresaliente. De igual forma, llaman la atención sobre el extenuante trabajo al que fueron sometidos los indígenas por parte del gobierno colonial (Bishop, 1883: 83; Chambers, 1887: 150 y Rogers, 1894: 115), exactamente como lo hizo Humboldt (1827: 410). Finalmente, Rogers (1894: 116) repite la información de Humboldt (1827: 388) sobre la inundación que él consideró la más importante del valle de México.

En este contexto de debate por el paso del Ferrocarril Central Mexicano a un costado del Tajo de Nochistongo y del interés por el viaje en tren sobre el mismo punto, se produjeron diferentes imágenes del lugar que registran el trayecto del tren a través del sitio.

## IMÁGENES VISUALES DEL TAJO DE NOCHISTONGO

Uno de los temas recurrentes en las vistas fotográficas en México es el ferrocarril. En primer lugar, se generaron imágenes del ferrocarril por encargo de las mismas compañías ferrocarrileras, quienes concesionaron el registro su medio de transporte y sus instalaciones, así como la elaboración y venta de sus fotografías con dos intereses principales: para exhibir sus vistas en las mismas estaciones de ferrocarril y para vender las fotografías como recuerdo de viaje (Hales, 1988: 173). Además, existieron casas fotográficas

que realizaron series de vistas mexicanas de forma independiente, donde se incluía entre otros temas, el registro del ferrocarril.

El Tajo de Nochistongo fue un lugar sobresaliente para el registro de vistas. El presente texto parte del análisis de una serie conformada por nueve imágenes de este sitio realizadas en la década de 1880: siete fotografías, una litografía y un fotograbado; los dos últimos, incluidos en dos libros de la época. De las imágenes fotográficas, una fue realizada por Alfred Briquet<sup>2</sup>, tres por la firma Gove & North<sup>3</sup> y tres pertenecen a la empresa William Henry Jackson & Co<sup>4</sup>. La litografía aparece publicada en la página 85 del libro de Bishop (1883)<sup>5</sup>; el fotograbado se encuentra entre las páginas 116 y 117 del texto de Rogers (1894)<sup>6</sup>.

En la serie de estudio, se diferenciaron cinco motivaciones para la realización de las vistas del Tajo de Nochistongo. La tendencia que prevaleció fue el interés por la impresionante vista del Tajo de Nochistongo que se puede contemplar durante el viaje realizado a bordo del FCM, así lo muestra la composición de las imágenes 4, 5, 6 y 9. Los puntos desde donde se realizó cada registro fotográfico, producen una toma abierta que privilegia una visión amplia que permite reconocer las dimensiones del lugar, las cuales se pueden contrastar con el tamaño del tren que aparece en las imágenes. Esta estructura se relaciona al interés por el Tajo de Nochistongo como una

2 Imagen 1. Impresión fotográfica en albúmina que registra un segmento del recorrido del Ferrocarril Central Mexicano en su trayecto al lado del Tajo de Nochistongo; inscripción en la esquina inferior izquierda: 114 A. Briquet. Perteneció al Sistema Nacional de Fototecas. México (SINAFO).

3 Imagen 2. Impresión fotográfica en albúmina que registra un tren del Ferrocarril Central Mexicano a su paso por el Tajo de Nochistongo; inscripción en la parte inferior: 340. Tajo de Nochistongo. Perteneció a la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia. México (BNAH). Imagen 3. Impresión fotográfica en albúmina donde se aprecia el desagüe que cruza las montañas de Nochistongo; inscripción en la parte inferior izquierda: 728. Tajo de Nochistongo. Perteneció al SINAFO. Imagen 4. Impresión fotográfica en albúmina de un segmento del recorrido del Ferrocarril Central Mexicano en su trayecto al lado del Tajo de Nochistongo; inscripción en la parte inferior: 729. Tajo de Nochistongo. Perteneció al SINAFO.

4 Imagen 5. Negativo de vidrio de un tramo del recorrido del Ferrocarril Central Mexicano a su paso junto al Tajo de Nochistongo; inscripción en la esquina inferior izquierda: 01623 the drainage of nochistongo. Perteneció a la Library of Congress. EUA (LC). Imagen 6. Impresión fotográfica POP de un segmento del recorrido del Ferrocarril Central Mexicano en su trayecto al lado del Tajo de Nochistongo; inscripción en la esquina inferior izquierda: 5264. cut of nochistongo Perteneció al SINAFO. Imagen 7. Negativo de vidrio que registra parte del recorrido del Ferrocarril Central Mexicano en su cruce por el Tajo de Nochistongo; inscripción en la esquina inferior izquierda: 5264. drainage canal of nochistongo. Perteneció a la LC.

5 Imagen 8. Litografía de la parte más profunda del Tajo de Nochistongo que incluye el paso de un tren en este punto; título en la esquina inferior derecha: THE GREAT SPANISH DRAINAGE CUT.

6 Imagen 9. Fotograbado de un segmento del Tajo de Nochistongo y del recorrido del Ferrocarril Central Mexicano en este punto; título en la parte inferior: tajo de nochistongo (es probable que la fotografía de la cual procede corresponda a un registro de William Henry Jackson).

obra hidráulica importante y la visita que se puede hacer a él gracias al FCM, descritas en las guías de viaje que hablan sobre este sitio. De hecho, dos de los libros analizados (Chambers, 1887: 151 y Rogers, 1894: 116-117) incluyen un fotograbado de estas imágenes, su selección para ilustrar las impresiones de viaje narradas refuerza esta afirmación.

Prosigue en frecuencia, la fascinación por el ferrocarril, mostrada en las imágenes 2 y 7. Los rasgos de ambas fotografías, dirigen la atención del espectador a la máquina de vapor que conduce al ferrocarril, efecto mejor logrado en la imagen 2. Al mismo tiempo, que se obtiene una clara visión de las características del viaje en tren en su tramo a lo largo del canal del drenaje, permitiendo conocer las particularidades naturales del entorno, sensación que se resalta en la imagen 7. Esta estructura se relaciona con el aspecto descriptivo de la imagen que se enfoca en las características del ferrocarril en su cruce por el Tajo como un triunfo de la ingeniería de la época.

Únicamente, la organización de la imagen 3 se relaciona con el interés científico y el conocimiento geológico promovido por Humboldt. La selección del punto de la toma enfatiza las características morfológicas de la montaña que atraviesa el desagüe, obteniendo detalles de las formaciones geológicas en ambos cortes, así como del material rocoso y arenoso depositado en el fondo del canal. Esta disposición hace que esta fotografía manifieste la preocupación por registrar las particularidades naturales que distinguen esta obra hidráulica. Esta imagen resalta dentro de la serie analizada debido a que no considera el paso del ferrocarril por este punto.

Solamente, la imagen 1 pertenece a la composición formal de la pintura académica de paisaje. Al seleccionar el lugar de la toma, el fotógrafo consideró la distribución las líneas estratigráficas de los cortes, el fondo del canal y las vías del tren de igual forma en la que se crea la perspectiva utilizada en la pintura. Esta disposición hace que la presente fotografía resalte con el resto de la serie, debido a que Briquet muestra en ella un objetivo eminentemente estético.

Finalmente, la imagen 8 expone particularidades del lugar que son recreadas a partir de una imagen idealizada, creada con base en las narrativas, pero no necesariamente identificada con la realidad física del lugar. En ella se describen las características morfológicas del entorno del canal, en el punto que podría resultar más impresionante a la vista y como logro de la ingeniería, es decir, el punto en el que alcanza su mayor profundidad. Aunque en el texto donde es publicada no se mencionan estas características, ello se sabe por comparación con una fotografía realizada a principios del siglo XX<sup>7</sup>; la cual registra dicho punto del Tajo. Si bien, la litografía supuestamente corresponde con las características reales del sitio, la apariencia “real” del lugar ha sido modificada: el corte ubicado del lado

---

7 Negativo de película de seguridad realizado por la Agencia Casasola, Pertenece al SINAFO.

derecho ha sido aumentado con la intensión de hacer parecer mayor la excavación que cortó la montaña y al mismo se equilibran ambos lados de la vista; también se ha incluido el ferrocarril en una zona por donde en realidad no cruza este medio. Así, puede concluirse que su composición resume dos aspectos idealizados del Tajo de Nochistongo: el paisaje y el viaje en tren; a pesar de que ambos elementos no se conjunten de la misma forma como son representados en la litografía.

## CONCLUSIONES

El Tajo de Nochistongo fue una obra importante desde su construcción, que cobró interés internacional con de las exploraciones y descripciones de Humboldt. Probablemente esta situación condicionara el trazo del trayecto que recorrería el FCM al lado del canal, debido a que dicho tramo permitiría a los viajeros conocer la obra hidráulica y sus las características naturales y geológicas descritas por Humboldt. Sin embargo, esta decisión no sólo representó un atractivo más para trasladarse en el FCM, también generó preocupaciones sobre la seguridad del viaje debido a las características del material que conformaban las montañas de Nochistongo. Tal vez, esta incertidumbre fuese igualmente concebida a partir de caracterización del terreno hecha por Humboldt. Es posible advertir estas ideas sobre el Tajo en diversas guías de viaje y periódicos, textos que a su vez influyeron en las formas de realizar las vistas de este lugar.

Así, las imágenes del Tajo de Nochistongo describen distintos aspectos del lugar. La mayor parte de ellas, conjuntan el espectáculo que representa el viaje a bordo del FCM por este sitio con atractivos científicos y estéticos, como una gran obra hidráulica; seleccionándose puntos de toma que permiten ver la seguridad del trayecto del tren sobre el Tajo. También destacan las imágenes que exaltan al ferrocarril como medio de transporte moderno y símbolo del progreso, ideas afines con el positivismo de la época. Aunque menos frecuente, algunas fotografías presentan otros intereses, como la geología o el paisaje académico. Asimismo, es posible encontrar la conjunción de las ideas presentes en textos decimonónicos sin que necesariamente la descripción visual corresponda a la realidad del lugar.

La forma de organizar los elementos dentro de una imagen fotográfica indica el interés de cada toma en particular. Por medio de la comparación de vistas de un mismo lugar es posible advertir diferentes intenciones por parte de sus productores. Dichos propósitos pueden ser estéticos, aunque a partir del caso de estudio se determinó que la mayor parte de los objetivos expresados en las imágenes visuales se relacionan con distintos textos de la época.

Las fotografías, al igual que otras imágenes visuales y textuales, están determinadas por las decisiones particulares de sus productores.

## BIBLIOGRAFÍA

- Aguayo, Fernando. *Estampas ferrocarrileras: fotografía y grabado, 1860-1890*. México: Instituto Mora, 2003.
- Aguayo, Fernando; Alejandra Padilla. "Fotografía y ciudad". *"Instantáneas" de la ciudad de México*. Tomo 1. Alicia Salmerón y Fernando Aguayo (Coords.). México: Instituto Mora, 2013. 37-56.
- Bishop, William Henry. *Old Mexico and Her Lost Provinces. A Journey in Mexico, Southern California, and Arizona by Way of Cuba*. New York: Harper & Brothers, 1883.
- Casanova, Rosa. "De vistas y retratos: la construcción de un repertorio fotográfico en México, 1839-1890". *Imaginario y fotografía en México: 1839-1970*. México: INAH-Lunwerg Editores, 2005. 3-58.
- Chambers, Fanny. *Face to Face With The Mexicans*. New York: JJ Little & Co, 1887.
- Córdova, Carlos A. *Arqueología de la imagen. México en las vistas estereoscópicas*. Monterrey: Museo de Historia Mexicana, 2000.
- De la Torre, Juan. *Historia y descripción del Ferrocarril Central Mexicano*, I. México: Cumplido, 1888.
- Hales, Peter B. *William Henry Jackson and the Transformation of the American Landscape*. Philadelphia: Temple University Press, 1988.
- Humboldt, Alejandro. *Ensayo político sobre la Nueva España*. Tomo Primero. París: Imprenta de Jules Renouard, 1827.
- Krauss, Rosalind. *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza Editorial, 1985.
- Matabuena, Teresa. *Algunos usos y conceptos de la fotografía durante el Porfiriato*. México: Universidad Iberoamericana, 1991.
- Rogers, Thos L. *México?: Si, señor*. Boston: Mexican Central Railway Co. 1894.
- Uribe, José Alfredo. "Alejandro de Humboldt en Nueva España y el seminario de minería de México". *Alexander Von Humboldt. Estancia en España y viaje americano*. Mariano Cuesta y Sandra Rebok (Coords.). Madrid: RSG - csic, 2008. 111-126.

## HEMEROGRAFÍA

- La Voz de México*, México, 1881-1887.
- El Monitor Republicano*; México, 1881.
- El Siglo Diez y Nueve*, México, 1881-1884.
- The Two Republics*, México, 1881.

# Imágenes fotográficas en la prensa y prácticas socioespaciales

Gisela P. Kaczan  
Universidad Nacional de Mar del Plata  
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas  
(Argentina)  
gisela.kaczan@gmail.com

## INTRODUCCIÓN

Este trabajo presenta una reflexión sobre el estudio de comportamientos y experiencias sociales mediante la interpretación de imágenes. Para ello, se concentra en la imagen fotográfica, en particular en la fotoperiodística, para finalmente proponer una manera de estudiar la información a partir de un caso de estudio.

Puntualmente se estudiarán imágenes fotográficas de mujeres publicadas en una revista ilustrada argentina hacia los años de 1930. Se indagará en las prácticas sociales, espaciales y corporales durante el tiempo de ocio en un balneario de mar (Mar del Plata, Argentina) para dar a conocer aspectos de las representaciones de género, los seguimientos o contravenciones en las pautas de moralidad y la negociación de los modelos-estereotipos sociales.

Se trabajará integrando miradas de carácter cualitativo y cuantitativo, y en relación con esto último, se emplea la apoyatura de gráficos que dan visibilidad a los datos relevados según la observación de posturas, formas de ocupación del espacio, modalidades de presentar el cuerpo vestido, entre otras. No se pretende arribar a conclusiones objetivas e incuestionables sino, a redes de relaciones que aporten una forma de visualizar los datos y capitalizar su potencial explicativo, en el marco de la disciplina histórica.

## MIRADAS

Estudios tempranos han demostrado que las imágenes podían ser empleadas para interrogar al pasado (Pérez Vejo, 2012) pero su incorporación, más allá de la condición supeditada mayormente a los textos, no dejó de motivar cuestionamientos sobre su validez y calidad de registro.

Es hacia los años 90 cuando se propone una aproximación a los artefactos visuales desligada del modelo de interpretación semiótica. A partir de allí se repara en lo que no puede ser leído, en lo que desafía la convención (Moxey, 2009: 9) y, con ello, se genera una perspectiva crítica que resulta ser la base de los estudios visuales. Este campo se vuelve de interés para la sociología visual y también para otras disciplinas como la historia “en tanto ejercicio analítico de las dimensiones visuales de la vida social” (Cabrera y Guarín, 2012: 16).

Desde este marco se interpretarán las imágenes que continúan, teniendo en cuenta algunas particularidades propias de la fotografía de prensa. En particular, este tipo de fotografía expresa visualmente un momento específico en el que confluyen un hecho, el contexto espacial, los personajes que intervienen y, además, las representaciones e imaginarios que surgen de la escena. Son fotografías que la prensa produce y planifica o que compra y publica como contenido propio y de carácter informativo, de actualidad y noticia (Baeza, 2001: 35). No es sólo un medio atractivo visualmente por el interés y la curiosidad que despierta en los lectores, lo es también por los efectos persuasivos y educativos y por la capacidad de modelar representaciones, tal como otras imágenes en un medio de alto alcance social. Por ello, debe estudiarse en el marco de sus contextos de producción, circulación y consumo, sus prácticas y sus relaciones (Mauad, 2015; Aguayo, 2015).

Las fotografías ganan espacio en las páginas de las revistas ilustradas hacia los años 1920 y 1930. El corpus se construyó a partir de imágenes de veraneantes en las playas del balneario mencionado, en una cronología de diez años en la década de 1930 pertenecientes a la revista *Caras y Caretas*, Buenos Aires (1898-1939). Esta revista fue un semanario de actualidad, precursora en la combinación de texto e imagen en una puesta integrada. Informaba sobre diversos aspectos de la sociedad argentina y del mundo, tenía una amplia circulación, un costo accesible y un heterogéneo espectro de lectores, mayoritariamente de grupos de clases medias. Estas características la convirtieron en exponente de numerosos aspectos de la coyuntura socio-cultural de su época, así como también en un referente de los imaginarios y de las representaciones contemporáneas.

De una primera delimitación, estas fotografías combinan las características de las fotografías instantáneas con la misión periodística de informar acerca de comportamientos sociales, modas, estilos de vida en el balneario marplatense. Se publicaban en una sección estable en los números de temporada estival -aunque sin título específico ni formato continuo-. El fotógrafo que predominaba era Mateo Bonnin, corresponsal gráfico de la revista durante muchos años, profesional reconocido en la ciudad y en el país por su toma fotográfica de eventos sociales, tanto de personajes anónimos como de encumbradas personalidades. Quizás las características

mencionadas hagan de este tipo de fotos una combinación interesante de fotoperiodismo y fotografía social.

### ALGUNOS RESULTADOS

Se clasificó una muestra de 237 imágenes y, en relación con su contenido, de 356 protagonistas mujeres. Se sistematizó un análisis de acuerdo a tres variables 1. variable género; 2. variable situación cuerpo-espacio; 3. variable modo de vestir. En este trabajo se comparten algunos lineamientos principales.

1. La variable “género” se planteó para advertir en qué cantidad de imágenes aparecían las mujeres, de qué manera y cuáles serían sus posibles significados. El panorama resultante refiere una fuerte marca de diferenciación sexual dada por un alto porcentaje de mujeres, 95,8 %, sumando la totalidad de ítems.

Esta percepción general se ve confirmada en la revisión de la literatura contemporánea. Los cronistas advierten la escasez de varones hacia mediados de la década del 30 a causa de la crisis financiera internacional, por lo que se privilegiaría el vacacionar del sector femenino de la familia. Esto coincidiría con lo que quieren transmitir las imágenes con la abundancia de cuerpos femeninos. Se entiende que, en la playa, un espacio en el que el cuerpo es blanco de las miradas, hay un interés particular por mostrar a la mujer. No puede soslayarse el hecho de que en la historia del arte su figura ha sido objeto de contemplación por excelencia y las revistas ilustradas no son una excepción en el siglo XX. Si bien esta desigualdad no se ve reflejada del mismo modo en las fotografías de eventos sociales en la rambla, en clubes u hoteles, atrae especialmente el modo en que se construyen las representaciones en la playa.

A este respecto, muchas de ellas están solas o con pares más que con varones o niños. Se las muestra como individuos (lo que daría la idea de mujeres solteras) y como parte de interacciones que no se corresponden mayoritariamente con el ser esposa o madre (aunque no se descarta por completo, como queda de manifiesto en el análisis de datos cuantitativos). Se toma distancia de los roles sexuales tradicionales, se exterioriza la conquista de cierta independencia.

Particularmente están en el contexto de experiencias de ocio y en el consumo de prácticas de turismo. Entre las definiciones actuales hay consenso en entender que el ocio es una vivencia que se encuadra en el mundo de las emociones, no razonable y libremente elegida (Cuenca y Goytia, 2012). Es un fenómeno personal que se desarrolla en unos espacios concretos que se conforman en centros de interacción social (Rodríguez y Agulló, 2002: 357) y este hecho es uno de los aspectos del ocio de mayor influencia en el bienestar personal y colectivo (Argyle, 1996).

Las experiencias de ocio tienen aspectos diferenciales de acuerdo al género. Los valores y representaciones socialmente instaladas desde siglos atrás siguen volviendo conflictivo el derecho de las mujeres a disponer de un espacio privado y de un tiempo propio para dedicarlo al ocio (CCEIVM, 2002: 85). Es así que las actividades de recreo más frecuentes se desarrollarían principalmente dentro y en torno a la vivienda.

Además, el tiempo libre puede ser interrumpido. Durante las vacaciones es ilusoria la idea del disfrute, en particular para quienes están casadas y tienen hijos debido al aumento de obligaciones derivadas del cuidado de la unidad familiar y de la demanda de tareas domésticas (Durán, 2002: 52). En este sentido, la dimensión positiva del ocio en tanto que influye en la satisfacción de las necesidades psicológicas y en la mejora de la calidad de vida (Neulinger, 1981; Iso-Ahola, 1980), no siempre estaría correspondida entre las mujeres.

Las imágenes estarían participando de una negociación entre las condicionantes del género y las definiciones generales del ocio, justamente porque se las muestra desligadas –en gran porcentaje– de los convenios conyugales. En la playa serían capaces de administrar su temporalidad de acuerdo a un interés voluntario: las escenas representan momentos de relajación y descanso. Esto puede decodificarse en el lenguaje corporal de las veraneantes: hay portos de satisfacción, diversión y distensión. Más del 70% de las protagonistas está en actitud positiva frente al fotógrafo, es decir que posan para la cámara de un modo consentido, no pareciera interponerse el tapujo de ser un acto desatinado o fuera de lugar.

Asimismo, se construye un sentido de pertenencia y de complicidad con otras mujeres. Las escenas de encuentros amicales transmiten y contribuyen con la idea de que allí se afianzan unas en otras, reivindican sus diferentes espacios y tiempos, con diferentes estrategias y ritmos y diferentes objetivos a lograr (CCVM, 2002: 90).

Otra línea de interpretación surge al pensar que el alto porcentaje de mujeres podría resultar una estrategia –sexual– atractiva para nuevos turistas. Cotejando con folletos propagandísticos de la ciudad, con afiches turísticos y avisos de artículos balnearios, era usual que en el diseño gráfico la mujer encabezara la invitación al sitio. Su imagen estereotipada actuaría como una especie de fetiche del veraneo, apelando a su sentido exacerbado de feminidad y a su capacidad de seducción. En las prácticas de turismo esto es discutido por la crítica de género dado que se sitúa a la mujer como objeto de consumo para los viajeros, situación que se exagera cuando se trata de poblaciones étnicas o racialmente marcadas como no occidentales (Fuller, 2012). La condicionante física tiene un alto poder. No hay mujeres excedidas de peso, salvo alguna excepción que permanece semiculta bajo la sombrilla, casi todas presentan una talla similar de silueta grácil y esbelta. Vale recordar que las representaciones remiten a modelos de cuerpos

occidentales, identificados con los referentes europeos y norteamericanos en los que la belleza es un valor consagrado.

En el estudio de la variable de género se nota la convivencia de dos posturas presentes en otros ámbitos. Por un lado, el protagonismo de las mujeres es signo de una autonomía largamente deseada y finalmente conquistada –aunque no en todos los aspectos–. En las imágenes se exhibe un desapego/apartamiento de los roles tradicionales de género, una toma de poder y agencia sobre el destino supuesto por las convenciones sociales, alejadas del orden y de los automatismos cotidianos. Por otro lado, las imágenes comunican el aprisionamiento en esas convenciones dadas por características sexuales. Este juego explicaría, en gran parte, una dualidad de estereotipos y formas de comportamiento interpersonal frente al mar. En este sentido, las experiencias de ocio durante las vacaciones pueden ser tanto un medio para crear nuevas estrategias de interacción social como para seguir el acato a ciertas marcas de género.

2. La variable “situación cuerpo-espacio” advierte las formas de permanecer en la playa, en relaciones de porcentaje y a lo largo del tiempo. El registro muestra que predominan dos posiciones y escenarios relativamente estables durante la década: el estar de pie y el estar sentada sobre la arena. En rasgos generales representan actitudes que tienen más que ver con la pasividad e inacción. Hay que considerar que las notas periodísticas marcan un panorama en el que las mujeres modernas llevan una vida agitada e intensa, afectas a la vida al aire libre y a los deportes, al punto de querer rivalizar con los varones. Sin embargo, las representaciones no hacen esta apuesta: se decide conformar una imagen de mujer limitada en su carácter propositivo.

Lo que resalta el fotógrafo en ambas posturas es una apropiación corporal del paisaje que explora formas de proximidad menos restrictivas y más sensoriales. La impresión de las olas y la arena sobre la piel, el gusto salino, la temperatura del calor ambiente y el acto de contemplar, entre otros, configuran un espectáculo desafiante que alerta involuntariamente el cuerpo y reanima su sensibilidad. Y esto no deja de ser un triunfo reciente, improbable pocos años atrás.

Estas formas de contacto también orientan hacia nuevos criterios estéticos, la referencia es el bronceado. En los finales de los años 30 aumenta la muestra de mujeres en reposeras y acostadas sobre la arena, abundan las notas periodísticas y crónicas sociales sobre el interés que despierta el baño de sol y sus beneficios. La cita relata sensaciones que encuadran en el concepto de flow (Csikszentmihalyi, 1990) cuando se está en una actividad en la cual se pierde la noción del tiempo y se experimenta una gran satisfacción, donde el estado del cuerpo participa activamente. Estos estilos de comportamientos son de tal informalidad que se puede pensar en la generación de una proxémica excluyente, en absoluto trasladable al

protocolo establecido en un ámbito de uso social convencional y “civilizado”, entendido como contrapuesto al ambiente sensorial que viabiliza la playa.

El estar tendidas sobre el suelo promueve la indefensión, es un modo convencional de mostrar disposición sexual (Goffman, 1988: 153) más propia del mundo de lo privado y de la intimidad. El trabajo del fotógrafo participa del hecho de que en la playa las mujeres no solo se sentirían a gusto y sin condicionantes de temor o vergüenza, aunque ofrecieran al observador un espectáculo de poca discreción; sino que también acredita las actitudes desafiantes de las costumbres actuales que comenzaban por la presentación del cuerpo y continuaban por el posicionamiento en el espacio, o viceversa.

En términos de “códigos emancipatorios de género” (Mc Phail Fanger, 2012: 116) esta forma de vinculación cuerpo-espacio ayudaría a descifrar cambios en la condición de subordinación de la mujer “en transición hacia la emancipación”. La autora menciona otros códigos inhibidores de dicho proceso; en las imágenes, un caso se da en la construcción de una homogénea modalidad de disposición de las piernas: estas siempre se mantienen juntas. De un total de 356 protagonistas, solo 3 se destacan del resto porque están separadas, 2 se corresponden con una destreza deportiva, lo que haría suponer qué tipo de práctica justificaría el descuido de las formas y que escasas resultaban este tipo de imágenes en la selección hecha por la revista. Es claro que, desde la revista, se apuesta a las marcas de mujeres quietas.

Se trataría de una señal estructural en el cuerpo, sobreviviente a una trayectoria histórica de generaciones, que restituye gestos expresivos, en apariencia espontáneos, aunque culturalmente incorporados desde la infancia. La necesidad de resguardar las inquietantes fantasías sexuales que despierta la entepierna femenina constriñe insinuaciones de separación o apertura que perviven más allá de la actitud de reserva, desenfado o coqueteo de la retratada. Las piernas cruzadas serían un signo inequívoco del ser mujer, conformarían una fórmula de moralidad con el fin de preservar su virtud, más allá de las sugerencias que podría dar el fotógrafo.

3. La variable “modo de vestir” atiende a la forma de comunicación corporal mediante el tipo de apariencia, en porcentaje y a lo largo de la década.

De acuerdo con los ítems traje de baño, traje de playa y sobreprensa puede verse que la proporción de los dos primeros es similar. Dado que el relevamiento de la muestra reflejó un alto porcentaje de mujeres sobre la arena –en comparación con el mar– esta semejanza no deja de ser alentadora. Hay que recordar que en los inicios del siglo el uso del traje de baño estaba indicado exclusivamente para el momento de adentrarse en el mar. Las imágenes proponen que en los años 30 esta condición se va fracturando y quienes se instalaban sobre la arena lucían parte de su “humanidad” al vestir en maillot.

El traje sumario moldeado por una tela elástica ceñida y compacta

colabora en la agencia de las “contraestructuras” (Turner, 1973) que se van conformando al alejarse del entorno social habitual y de sus tensiones. Su diseño ergonómico, cada vez más escotado, predispone la comunicación de las necesidades expresivas, facilita los baños de sol y la natación, signos visibles del consumo al aire libre. Un cuerpo cómodo, liviano y fresco, desde luego, repercute en las formas de cruce social. El contacto físico es más directo, las distancias interpersonales disminuyen, la tentación de imaginar el cuerpo del otro tiene horizontes más cortos dado que algunos atributos sexuales se insinúan y otros se exhiben.

Había quienes preferían la sociabilidad en traje de playa. Situarse en un espacio de confort daba una especie de seguridad social, al menos simbólica, porque mantenía una forma de vestir conocida. La oferta de opciones era amplia, pero se crea una prenda particular, los piyamas: una pollera pantalón en telas livianas y coloridas. Progresivamente se va trasladando a la vida cotidiana hasta llegar a las reuniones en salones con el uso análogo a un traje de noche.

Es así que las imágenes traslucen que en el espacio de la playa se dan situaciones complementarias. Es un espacio donde se puede provocar innovaciones de uso exclusivo y también es un espacio desde el cual se puede eyectar comportamientos, como el uso del piyama que transfiere esnobismo y excentricidad en otros ámbitos.

En relación con una mirada cronológica, las imágenes no marcan regularidades en el vestir de acuerdo al tipo de actividad o forma de interacción personal. No se detecta algún condicionante principal como móvil, por ejemplo, de tipo sexual en el que valga el pudor sobre la comodidad o el bienestar para marcar la forma de cubrirse en una fotografía de pareja, o en compañía de la familia. Por el contrario, sí se detecta una progresiva acentuación de las marcas de género. En los primeros años de la muestra, los maillot femeninos y masculinos tienen formas bastante homogéneas. Esta sería otra de las vías para esclarecer la tendencia a alcanzar derechos igualitarios entre los sexos.

Sin embargo, la idea de igualdad pronto se vuelve efímera y comienza a disolverse hacia los últimos años de la década. Se ve que los trajes de mujeres se confeccionan con materiales estampados y con recortes de entalle o evasé que moldean sus voluptuosidades.

## **ALGUNAS REFLEXIONES**

Este análisis ha dado cuenta de la utilidad de las imágenes para interpretar aspectos de la historia cultural en cruce con otras disciplinas. Es por esto que se ha buscado interpretar las representaciones sociales plasmadas en el lenguaje iconográfico, pero en ningún caso se trata de querer demostrar una realidad. Esto implica aceptar que las fotografías

tienen la doble capacidad de codificar y, al mismo tiempo, de permitir el desciframiento sobre cómo la sociedad comunicó algunos aspectos de sí misma, incluso sin saberlo, en su tiempo de vigencia. De allí que los modos visualizados de ser del cuerpo respondan a códigos de comportamientos en los que pueden plantearse, desde una mirada menos conocida, las relaciones entre espacio, género, cuerpo y apariencia.

## BIBLIOGRAFÍA

- Aguayo, Fernando. "El catálogo mexicano de la firma Gove y North, 1883-1885." *Fotografía e historia en América Latina*. Mraz, John y Mauad, Ana (coord.). Montevideo: CdF Ediciones, 2015. 53-76.
- Argyle, Michael. *The social psychology of leisure*. Nueva York, Penguin Books: 1996.
- Baeza, Pepe. *Por una función crítica de la fotografía de prensa*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2001.
- Cabrera Marta; Oscar Guarín. "Presentación. Imagen y ciencias sociales: trayectorias de una relación". *Memoria y Sociedad*. Vol. 16. N°33 (2012): 7-22.
- Comisión Consultiva de Emakunde-Instituto Vasco de la Mujer (en el texto CCEIVM). "Mujeres y ocio: ser en otro espacio, en otro tiempo". *Mujeres y Ocio, Nuevas redes de espacios y tiempos*. Setién, María Luisa; Arantza López Marugán (Edit). N° 19. Bilbao: Universidad de Deusto, 2002.
- Cuenca Cabeza, Martin; A. Goytía Prat. "Ocio experiencial: antecedentes y Características". *Arbor. Ciencia, Pensamiento y Cultura*. Vol. 188, (Marzo-Abril 2012): 265-281.
- Csikszentmihalyi, Mihaly. *Flow. The psychology of optimal experience*. 1990. Nueva York: Harper Perennial, 1991.
- Durán, María Angeles. "Economía, ideología y ocio". *Mujeres y Ocio. Nuevas redes de espacios y tiempos*. Setién, María Luisa; Arantza López Marugán, (Edit.). N° 19. Bilbao: Universidad de Deusto, 2002.
- Fuller, Norma. "Género y Turismo: Una relación Ambigua" *Conferencia en IV Encuentro de Turismo Responsable*. San Sebastián: 2012.
- Goffman Edward. "La ritualización de la femineidad". *Los momentos y sus hombres*. Barcelona: Paidós, 1988.
- Iso-Ahola, Seppo. *The social psychology of leisure and recreation*. Iowa: Wm. C. Brown Company Publishers, 1980.
- Mauad, Ana Maria; Marcos Felipe Brum Lopes. "História e fotografia". *Novos domínios da História*. Cardoso, Ciro; Ronaldo E. Vainfas (orgs.). Rio de Janeiro: Elsevier Campus, 2012. 263-281.

- Mc Phail Fanger, Elsie. "Imágenes y códigos de género". **Comunicación y Sociedad**, Nueva Epoca. N° 17 (Enero-Junio, 2012): 99-129.
- Moxey, Keith. "Los estudios visuales y el giro icónico". **Estudios Visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo**, N° 6 (2009): 8-27.
- Mraz, John y Mauad, Ana (coord.). **Fotografía e historia en América Latina**, Montevideo: CdF Ediciones, 2015.
- Neulinger, John. **The Psychology of Leisure**. Springfield, IL: Charles C. Thomas, 1981.
- Pérez Vejo, Tomas. "¿Se puede escribir historia a partir de imágenes? El historiador y las fuentes icónicas". **Memoria y Sociedad**. Vol.16. N° 32 (enero-junio, 2012): 17-30.
- Rodríguez-Suárez, Julio y Esteban Argulló. "Psicología social y ocio: una articulación necesaria". **Psicothema**. Vol. 14. N° 1 (2002): 124-133.
- Sánchez-Herrero Arbide Silvia. "La importancia de la perspectiva de género en la psicología del ocio". **Anales de psicología**. Vol. 24, N° 1 (2008): 64-76.
- Turner, Víctor. **The center out there: Pilgrim's goal**. **History of religions**. Vol 12, N°3 (1973): 191-230.

# Prácticas de ocio y relaciones sociales en la prensa gráfica. Mar del Plata, 1940-1950

Marianela L. Rueda  
Universidad Nacional de Mar del Plata  
(Argentina)  
marianelarueda@hotmail.com

## UNA CIUDAD PARA TODOS

El mundo que los espera es el del placer y el descanso. Cada uno según las circunstancias ocupará en ese cosmos socio-espacial que es “la Bristol” un espacio que le será propio por una tarde, un mes o una temporada. La orilla será ocupada por quienes con cierto esfuerzo lograron llegar. Clavarán una sombrilla como conquistadores de un territorio que les pertenece [...] Algo está claro: los que allí están, han conquistado nuevos derechos y van a aprovecharlos en todos los sentidos (Bartolucci, 2004: 109).

Este proyecto está delimitado en un período histórico particular de la historia argentina, entre los años 1940 y 1950, el cual abarca grandes cambios sociales y políticos que pronostican la versatilidad de la ciudad balnearia de Mar del Plata para adaptarse a su nueva realidad turística más abierta y accesible.

La consolidación de Mar del Plata como el escenario costero por excelencia para veranear elegido por todos los argentinos comenzó hacia el año 1934, por varias razones. Entre ellas, el gobernador Manuel Fresco llevó a cabo acciones políticas mediante nuevos emprendimientos de obras públicas con el fin de engrandecer la prosperidad de la ciudad aumentando sus atractivos, por ejemplo, la emblemática “Rambla Bristol”, el Casino y el Hotel Provincial. Años más tarde, en 1946 con el triunfo del Peronismo, se comienzan a asentar las bases del turismo social tras la conquista de las clases medias trabajadoras de una Mar del Plata para todos. El acceso a las vacaciones pagas y obligatorias representaban un triunfo sobre las clases privilegiadas, un derecho obtenido como premio por el trabajo durante el año, y también, un disfrute familiar destinado al ocio. Los programas de turismo social

promocionados por el gobierno y sus políticas son denominados por algunos autores -como E. Pastoriza y J. C. Torres- como “políticas de democratización del bienestar”: “... en Mar del Plata para uso de los sindicatos, Perón instaló numerosos clubes de turismo en lugares de veraneo y promovió su propio plan con una consigna de gran impacto: Usted se paga el viaje la provincia el hospedaje...” (2002: 257).

Por otra parte, con la inauguración de la ruta 2 Buenos Aires-Mar del Plata, se modificaron tanto las costumbres de los medios de transporte, como la cantidad de visitantes que llegaban a la ciudad para ser testigos de la nueva ciudad que estaba naciendo. Elisa Pastoriza expresa que “Al tren se agregó ahora el automóvil y luego el ómnibus, y con ello aumentó el flujo de veraneantes atraídos por la proliferación de hoteles y pensiones al alcance los bolsillo más modestos” Además, se señala con consideración, que en el verano del 45 se aprueba el decreto 1740, “que extendía el derecho a las vacaciones remuneradas obligatorias al conjunto de los trabajadores y empleados argentinos en relación de dependencia, un derecho largamente anhelado [...] Algunas disposiciones del decreto de Personería Gremial, permitieron fundar los sindicatos, instituciones de previsión y asistencia social (colonias de vacaciones, comedores, sanatorios, hospitales y todo servicio social-cultural), abriendo nuevas posibilidades a los gremios para crear instituciones de servicio social y manejar un mayor caudal de fondos.” (2008: 128).

Este nuevo concepto del derecho a las vacaciones y el derecho al ocio, promovido por el gobierno peronista significaba para los trabajadores de clase media-baja que uno trabajaba arduamente todo el año, pero el premio llegaba en verano con el descanso y con la ayuda del gobierno. Las vacaciones eran para despreocuparse y recrearse juntos, generando recuerdos inolvidables en familia. Una vez en la ciudad, el ansiado chapuzón en el mar era el primer paso para la inauguración oficial del descanso.

En este período se destaca la importancia de representar a Mar del Plata como un importante centro de veraneo y como el destino ideal local para los visitantes turísticos que quieran tomar su tiempo de descanso estival en un balneario de mar. La decisión de escoger las vacaciones allí también estuvo vinculada con la toma de conciencia de los prejuicios de carácter económico que podía traer aparejado el veraneo en otros destinos o países que se perfilaban como competencia (Zuppa, 2012: 42). El sentimiento nacionalista y peronista residía en que, si se vacacionaba, debía ser en el centro de veraneo local para beneficiar e impulsar la economía del país.

Desde la perspectiva psicosocial, el ocio constituye un aspecto general del mejoramiento de las condiciones de vida del ser humano (Iso-Ahola, 1980: 75) así como una conexión con la satisfacción y el bienestar individual y social (Csikszentmihalyi, 1975: 27; Neulinger, 1981: 32). Es un modo típico de comportamiento que se caracteriza por consumir y emplear una parte

del tiempo de que disponen tanto las personas como el sistema social. A partir de diferentes debates es importante destacar que ocio y turismo están interrelacionados y se recortan mutuamente (Araújo y Isayama, 2009: 12).

Mientras que el turismo es marcado por la movilidad o el desplazamiento de personas, el ocio es una necesidad humana y una dimensión de la cultura (Gomes, 2010: 20). De este modo, se define el ocio como una experiencia integral de la persona y un derecho humano que, desde los planteos humanísticos, conforma un fenómeno tanto individual cuanto social. Se parte de la idea de entenderlo como una práctica cultural, resultado de actividades de libre elección, que produce cultura en medio de las transformaciones prácticas (Dumazedier, 1964: 63). Desde los planteos humanísticos actuales, se entiende que el ocio es una vivencia que se encuadra en el mundo de las emociones, un fenómeno tanto individual cuanto social no razonable y libremente elegido (Cuenca y Goytia, 2012: 74). Se apunta que “se accede a su conocimiento a través de las dimensiones que configuran su vivencia y desde los ámbitos en los que se manifiesta: cultura, deporte, recreación, turismo, salud y desarrollo comunitario” (González, 2014: 98).

## **EL DIARIO LA NACIÓN Y SUS AVISOS PUBLICITARIOS**

La Nación es un diario matutino editado en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina, de circulación nacional que fue fundado por Bartolomé Mitre, ex presidente de dicho país en enero de 1870. El diario, considerado por tener una tendencia tradicionalmente liberal y conservadora, ha sido históricamente una vía de expresión de sectores afines a la Iglesia Católica, a las Fuerzas Armadas de Argentina y a los grandes productores agropecuarios del país. Sin embargo, por sus columnas y notas de opinión han pasado personalidades de diversas vertientes ideológicas.<sup>1</sup> En particular, el sector social característico que lo leía era el tradicionalista-conservador de clase alta y ya veremos cómo esto se vincula con los avisos allí publicitados.

Con respecto a los avisos, para el año 1945 la industria gráfica para vender y promocionar algún producto tenía que recurrir a la publicidad en la prensa como los diarios de papel. Por eso no es de extrañarse el despliegue y la calidad con que se manifestaban los grandes anunciantes. Atractivas tipografías, fascinantes ilustraciones y persuasivos slogans seducían a los futuros consumidores. Además, se acompañaban las publicidades con poéticas descripciones del verano, la familia y la importancia de las vacaciones. Los avisos de grandes compañías solían presentarse publicados en el cuerpo principal del diario y a página completa.

---

<sup>1</sup> Sobre estas ideas puede verse Fernando Laborda, <http://www.lanacion.com.ar/1328882-lanacion-llega-hoy-a-las-50000-ediciones>, 28 de Noviembre de 2010.

Un veterano hombre del periodismo argentino, Félix Laíño, solía repetir incansablemente que si “alguien quería conocer la historia argentina podía seguir confiadamente el relato que la propia publicidad permitía vislumbrar a través de las épocas”. Algo que también expresó Marshall McLuhan, en su obra *Understanding Media: the extensión of man* al decir que “los historiadores y los arqueólogos descubrirán algún día que los avisos son las más ricas y fieles reflexiones cotidianas de nuestra sociedad” (Prestigiacomio, 2010: 10).

De esta manera, se establece el gran alcance y la influencia de los medios de comunicación para difundir, en nuestro caso, tanto los atractivos y las posibilidades de socialización de la ciudad como los objetos e indumentos necesarios para vacacionar que completarían la estadía ideal.

## SIGNIFICADOS Y SIGNIFICANTES DE LA IMAGEN

Toda imagen contiene una verdad más profunda que hay que descubrir, encontrar lo que propone a través de la práctica de la lectura porque las imágenes no nos dicen nada mientras uno no se tome la molestia de leerlas (Didi Huberman, 2005: 42).

A través del análisis visual de los elementos que componen las imágenes podemos ser capaces de identificar y decodificar los significados que ellos simbolizan. De esta manera logramos adentrarnos al universo representado en cada una para ser testigos y conocedores del mismo, simplemente sabiendo observar y orientando nuestra mirada única y subjetiva. Reflexionamos sobre lo que nos revelan, lo que ocultan, lo que significan y, sobre todo, lo que nos generan evocando a nuestra nostalgia con el pasado.

El hecho de indagar en los avisos publicitarios requiere considerar en las imágenes no solo su estructura compositiva y sus significados, sino también su público, es decir, a quienes está dirigido. El anuncio gráfico contiene un mensaje intencionado para que, en nuestro caso, los futuros visitantes conozcan los atractivos ofrecidos de la ciudad balnearia de Mar del Plata y se sientan cautivados por ellos. El propósito está encauzado a convencer al lector que elija la ciudad como destino vacacional invocando tanto la playa y el mar, las actividades que allí se podían realizar, como los ideales de belleza de la época. La imagen de la mujer, sus curvas definidas y su pose sugerente solían ser los recursos gráficos más utilizados para atraer turistas, haciendo referencia a que ese tipo de mujeres vacacionaban en la ciudad. Asimismo, en las publicidades más comerciales, se utiliza el recurso de la representación del grupo familiar y de los objetos simbólicos vacacionales para persuadir la compra de los mismos. Algunos de estos argumentos, serán analizados a continuación.

## EL ATRACTIVO DE LOS AVISOS PUBLICITARIOS

Los avisos analizados a continuación pertenecen a los meses de noviembre y diciembre, apenas comenzando la temporada, en donde la persuasión debía funcionar de manera inmediata, para que los futuros visitantes tomaran la decisión de visitar la ciudad después de leer el diario.

El primer anuncio analizado aparece publicado a fines de noviembre de 1944.<sup>2</sup> Se sitúa en el lateral izquierdo de una página que, en su parte central contaba Novedades de la Pantalla, de estrellas de cine y televisión, con sugerentes imágenes de mujeres bellas y sus parejas. Su tamaño es aproximadamente de 6,5 x 10 cm. En la misma también se promocionaba, entre otros, el shampoo Inecto para canas, el jabón Sunlight, la crema Odroro para el sudor y la lapicera Parker 51. Es curioso que, en una página con tanta variedad publicitaria, resida aislado el anuncio que captó nuestro interés.

Corresponde al Hotel Royal de la ciudad de Mar del Plata (actualmente demolido), fundado en el año 1907. El hotel tuvo una historia vinculada a la tradición y a la elite, ya que allí se hospedaron presidentes de la Nación, también dirigentes políticos, reconocidos artistas y cantantes de tango. Se destacaba su imponente piscina (todavía vigente en el imaginario social) que invitaba a los veraneantes a continuar la relajación después de un cansador día de playa.

Se observa que el anuncio invita a los visitantes mediante el lema “Elegir un buen hotel no es tan fácil como parece”. Se considera que la elección del slogan trae aparejado un enfoque que remite a mantener las elecciones más exclusivas y costumbristas de la ciudad, apuntando a un sector social más acomodado que puede hospedarse en un hotel con esas características de lujo, como la pileta de natación con agua de mar, la pista de patinaje o los baños de mar caliente.

Debido a las políticas mencionadas líneas arriba, los gremios sindicalistas estaban comenzando a ocupar gran parte de la capacidad hotelera de la ciudad atrayendo a los nuevos veraneantes de clase media; y el Hotel Royal debía destacarse frente a esto con su cualidad más significativa: su tradicionalidad elitista y exclusiva en la ciudad.

En la parte superior del aviso, ocupando gran parte del anuncio, se lee en manuscrita “Mar del Plata” sobre una imagen arquitectónica del hotel. Debajo, el slogan, y en imprenta mayúscula “EL ROYAL HOTEL” con un texto ofreciendo las instalaciones del mismo. Se establece la inauguración de la temporada para el 27 de noviembre con datos para contactar al hotel y reservar las habitaciones.

Como lo más distintivo, en la parte derecha ocupando gran parte del anuncio aparece recreada una figura femenina de pelo corto, en traje de

---

<sup>2</sup> La publicidad se publicó el día domingo 26 de Noviembre de 1944 en la página 4 del diario La Nación.

baño y gafas, con una toalla en la mano y actitud despreocupada y jovial que aparece saludando, invitando a hospedarse en el hotel que ella se encuentra. Es curiosa la elección de la misma, ya que anuncios publicitarios de hotelería contemporáneos, como el hotel Monumental o el Hermitage optaban por destacar los imponentes edificios o los servicios que ofrecían. En cambio, el Hotel Royal se valió del encanto femenino plasmado en una caricatura con actitud veraniega para atraer a los visitantes de siempre.

Otro de los anuncios trabajados se publicó a principios del mes de diciembre de 1944<sup>3</sup> bajo el título de “Mar del Plata al día”. Se narran los acontecimientos que sucederían en la ciudad desde el sábado 2 hasta el domingo 10 de diciembre, a manera de cartilla de actividades para los futuros visitantes. Las actividades promocionadas eran deportivas, como gimnasia, patín sobre ruedas, pelota paleta, a realizarse en el Piso de Deportes o en el Club Náutico. Por otra parte, también se encontraban las propuestas de películas a proyectarse en el Cine Atlantic, Ocean Rex o en el Regina Palace. El Golf Club se presentaba como una actividad a tener en cuenta, pero “para socios solamente”, plasmando la exclusividad que lo caracterizaba.

Esta página se encuentra enteramente dedicada a la ciudad balnearia y el aviso central de actividades es nuestro principal interés por la alternativa de propuestas presentadas en una Mar del Plata que perfilaba inclusiva para “todos y todas”. El aviso aparece enmarcado por un conjunto de variadas publicidades, que abarcan desde la hotelería hasta las pomadas para posibles quemaduras de sol. El denominador común es siempre el mismo: persuadir a los lectores que la ciudad es la opción más completa para visitar en las vacaciones. Estas páginas completas de Mar del Plata aparecían publicadas sábados o domingos, y por este motivo la cartilla de actividades abarcaba toda la semana vigente a partir de la publicación.

De manera consecuente a los suplementos de las actividades en la ciudad y de las publicaciones de los hoteles, se presentan otras publicidades a página completa, como, por ejemplo, la “Gran Quincena del Veraneante”.<sup>4</sup> Esta pertenece a la casa Gath & Chaves, una tienda departamental que funcionó en el microcentro de la ciudad de Buenos Aires.<sup>5</sup>

La frase principal “Gran Quincena del Veraneante” aparece en una atractiva tipografía mayúscula en blanco y negro, sobre la tela desplegada de una sombrilla abierta, clavada en la arena. Aparece un esbozo de un edificio sobre un acantilado en el mar, con un velero de fondo acompañado

3 La publicidad se publicó el día sábado 2 de diciembre de 1944 en la página 3 del diario La Nación.

4 Esta publicidad aparece publicada el lunes 4 de diciembre de 1944 en la página 3 del diario La Nación.

5 Fundada en el año 1883 por Lorenzo Chaves (1854-1928) y Alfredo Gath (1852-1936). Se sabe que fue una de las favoritas de la clase alta porteña, y que para el año 1945 tenía sucursal en la ciudad de Mar del Plata.

por un croquis de la silueta de Argentina, en donde se lee “También en las 19 sucursales”, haciendo referencia a lo que no se había podido comprar en Buenos Aires, lo podías hacer en sus sucursales, entre ellas la de Mar del Plata. En el slogan se lee “presentando un selecto compendio de todo lo necesario para disfrutar mejor las vacaciones” y se acompaña con variadas ilustraciones tanto de mujeres como de hombres y niños, con distintas tipologías de indumentaria. Aparecen objetos como calzados, carteras y sombreros acompañando las ilustraciones de cuerpo entero. En particular, se centran en mujeres con sombreros y gafas, sacones o vestidos con los brazos en la cintura y posiciones relajadas. A los hombres, se los ilustra con saco y pantalón, promocionando sombreros panamás, pañuelos o sandalias, siempre sonrientes y elegantes. Los niños aparecen vestidos con ropa de playa, ilustrados con sus juguetes (como veleros) descriptos de manera alusiva con “graciosos conjuntos muy indicados para la playa, de fina tela brasileña de algodón”. Además, en la misma página, también se publicitan polvos contra la transpiración, colonia para baño y tocador, aceite bronceador y valijas de diferentes tamaños. Se considera, que el lector se debería sentir atraído ante tanto despliegue de opciones y variedad en una misma tienda, haciéndola parada obligatoria antes de emprender el viaje a la ciudad vacacional.

Otro anuncio similar al anterior aparece encabezando una página completa publicitaria bajo el lema “Fiesta del Sol”<sup>6</sup> perteneciente a la tienda departamental Harrods<sup>7</sup>.

En la parte superior izquierda se lee el nombre de la tienda Harrods de gran tamaño en imprenta cursiva y el título “Fiesta del Sol” aparece centrado, en una atractiva tipografía blanca y negra en letra doble. En la esquina superior derecha, se observa una ilustración de un gran sol, con largos rayos luminosos; por debajo se sitúa una enérgica mujer con un vestido playero que lo recibe con los brazos abiertos. El texto principal articula una mirada poética sobre las vacaciones: “una escena de gran colorido para la vida veraniega de grandes y chicos. Despliegue moderno de todo cuanto se llevará en la playa, en la sierra, en el campo, y en la misma ciudad, en los próximos meses de verano”.

En el centro de la página, y de mayor tamaño que el resto, se exhibe una ilustración de una bella mujer en malla, sentada sobre una sombrilla, saludando y sonriendo, con el cabello al viento. Se considera que la sombrilla simboliza la conquista de las vacaciones, ya que, al llegar a la playa, es la primera acción que se realiza conquistando la ubicación elegida para pasar

---

6 Esta publicidad aparece publicada el día lunes 4 de diciembre de 1944 en la página 3 del diario La Nación.

7 Fue una tienda departamental que existió en la ciudad de Buenos Aires, Argentina. Fue la primera y única sucursal de la tienda inglesa homónima fuera de su país de origen, abriendo en 1914. En 1922 la sucursal argentina de Harrods se fusionó con la local Gath y Chaves.

el resto del día. Por debajo de la sombrilla se presentan zapatos de dama, una cartera, un pañuelo femenino y demás indumentaria veraniega con sus respectivos precios y descripciones. En la esquina inferior derecha, aparecen niños jugando al balero y niñas saltando la soga, luciendo con frescura sus prendas. Por el contrario, en la otra esquina inferior, se dejan ver dos damas risueñas charlando con actitud desenfadada, siempre con la indumentaria veraniega y sus accesorios como protagonistas.

En los anuncios, las atractivas ilustraciones conviven de manera dinámica con lo ofrecido, transmitiendo escenarios de felicidad, satisfacción y frescura que visualmente conmueven a los lectores. Apuntan a los grupos familiares, declarando la variedad de actividades, de instalaciones en los hoteles o de los productos ofrecidos (desde indumentaria de playa hasta las valijas para transportarlas), según sea el caso. Tanto la elección de los slogans como las descripciones que los acompañan, están pensados para atraer a los consumidores con sus impactantes y modernas tipografías a las tiendas, para hacer las compras y arribar preparados a su destino vacacional.

## BIBLIOGRAFÍA

- Bartolucci, Mónica. *“La Foto en la Bristol. Sociabilidad, circulación y consumo en la década de los sesenta en Mar del Plata”*. Prácticas de Sociabilidad en un escenario argentino. Mar del Plata 1870- 1970. Zuppa, G. (ed.). Mar del Plata: EUDEM, 2004.
- Didi Huberman. *Ante el tiempo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2005.
- Dumazedier, Joffre. *Hacia una civilización del ocio*. Barcelona: Editorial Estela S.A, 1964.
- Freund, Gisèle. *La fotografía como documento social*. Barcelona: G. Gili, 1993.
- Pastoriza, Elisa. *La conquista de las vacaciones. Breve historia del turismo en la Argentina*. Buenos Aires: Edhasa, 2011.
- . *Estado, gremios y hoteles. Mar del Plata y el Peronismo*. Mar del Plata: UNMDP, 2008.
- Prestigiacomio, Alicia. *“La publicidad y los valores sociales: análisis de la publicidad dirigida a la mujer en la revista ParaTi (1950-1990)”*. Buenos Aires: Universidad Católica Argentina, 2010.
- Torres Juan Carlos; Pastoriza Elisa. *“La democratización del bienestar”*. Nueva Historia Argentina, los años peronistas (1943-1955). Tomo VIII. Torres, Juan Carlos (Dir.). Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2002.
- Zuppa Graciela. *Bajo otros soles: Miradas a través de folletos, postales, avisos publicitarios y fotografías*. Mar del Plata: EUDEM, 2012.

# La fotografía como construcción identitaria: operaciones y desplazamientos en la serie “Bajo el sol negro” de Milagros de la Torre

María Cecilia Olivari  
Universidad Nacional de Rosario  
(Argentina)  
mceciliaolivari@gmail.com

## INTRODUCCIÓN

El presente ensayo se ordena a partir de la obra fotográfica de Milagros de la Torre. A principios de los años noventa, la artista comienza a trabajar en su serie “Bajo el sol negro”. En ella parte de una práctica fotográfica popular en Cuzco: la fotografía de los minutereros. Desde esta práctica comienza a indagar en las matrices de violencia que subyacen en la cotidianidad peruana.

Entendemos que las prácticas siempre se encuentran inscriptas dentro de tramas complejas en las que intervienen dimensiones simbólicas, políticas y sociales; de la misma manera ocurre con las imágenes que éstas generan y ponen en circulación. Todas las imágenes suponen un modo de ordenar el mundo y un conjunto de valores sobre los que se funda esa cosmovisión; es por ello que dar con las connotaciones que activa la fotografía minuterera resulta un punto fundamental para avanzar hacia la obra de De La Torre.

Este trabajo parte de una aproximación a la fotografía como discurso ordenador en el cual se hace uso de la noción de dispositivo. A partir de la misma entendemos a la cámara fotográfica no sólo como un dispositivo técnico, sino también como una práctica discursiva. En el apartado siguiente retomaremos dicha noción para el abordaje *del hacer* de los fotógrafos minutereros. Así se dará cuenta de las modalidades generales que diseñan la visualidad de estas prácticas. Sobre esta base se erige la última parte destinada a evidenciar las operaciones que la artista oficia y de las estrategias de desplazamiento que operan en la serie “Bajo el sol negro”.

## FOTOGRAFÍA Y SUS DISCURSOS

Para comenzar es necesario indagar sobre los discursos que soportan la práctica fotográfica. Si bien en los círculos especializados las discusiones

son exhaustivas, a los fines de este trabajo resulta necesario señalar algunas disposiciones generales.

Dubois reconoce tres momentos estructurales que orientan de manera general el entendimiento sobre la fotografía. El primero de ellos corresponde con una pretensión técnica de fidelidad con la naturaleza; el segundo se relaciona con el *discurso del código y la deconstrucción*. Éstos últimos ponen el énfasis en la codificación de la técnica, la derivación de su arbitrariedad en relación con los contextos culturales específicos. En este sentido, la práctica fotográfica es eminentemente ideológica, teniendo en cuenta el modo en que diseña la aparición de lo visible. El último de los paradigmas al que el autor hace referencia es el *discurso del index y de la referencia*, del cual deducimos que la fotografía se conciba como una emanación del referente, un indicio -en el sentido que Peirce le adjudica a este tipo de signos- y no como una imitación de la realidad visible (Collinwood-Selby, 2009: 199).

Como lo ha señalado Barthes en *Cámara Lúcida*, el mismo siglo -el XIX- ha inventado la Historia y la fotografía. En la inscripción de esta relación, el francés encuentra una paradoja, mientras que “la Historia es una memoria fabricada según recetas positivas, un puro discurso intelectual que anula el Tiempo mítico; y la fotografía [por su parte] es un testimonio seguro, pero fugaz” (1992: 162). Una postura diferente es la que presenta Collinwood-Selby, quién señala que existe entre fotografía e Historia un vínculo estructural, una complicidad básica, lo que denominará como un “filo fotográfico” en la concepción de la Historia como campo del saber. Por tanto, la empatía (*Einfühlung*) como método de la historia impone objetividad, neutralidad, imparcialidad y fidelidad; esto es, “suprimir los intermediarios, cancelar las mediaciones para dar con los hechos mismos, para mostrar, para conocer, para representar las cosas *tal cual fueron*<sup>1</sup>” (2008: 96). De los cinco atributos que según la autora son adjudicados al procedimiento fotográfico -su carácter absolutamente mecánico, su precisión y exactitud, su velocidad, su economía y su propia reproducibilidad- los tres primeros son los que fueron concebidos como:

[...] instancias efectivas de cancelación de las mediaciones distorsionantes en el proceso de reproducción -de representación- de la realidad visible, dando lugar a la ilusión de una representación que, por fin, y excepcionalmente, había llegado a coincidir enteramente con la presentación misma de lo real (2009: 97).

Según el discurso sobre la fotografía que empezó a diseminarse en sus comienzos, ésta fue concebida como un espejo de lo real, único modo de representación (dadas sus cualidades técnicas) capaz de erradicar cualquier marca de subjetividad del proceso de registro, de representación

---

1 El subrayado es original.

y reproducción de lo real. Este fenómeno, a su vez, se agudizará cuando poco después de su invención fuera erradicado el último de los obstáculos de su sofisticación, al hacerse más rápido el tiempo de exposición se obtura entonces la distorsión oficiada por el tiempo.

## DISPOSITIVO FOTOGRÁFICO

Traversa propone una serie de aproximaciones a la noción dispositivo. Retoma la comparación que Eliseo Verón realiza a partir de una fotografía postal y una fotografía turística, precisando que ambas comportan rasgos a partir de los cuales es posible compararlas –apariencias comunes– y otros que las contrastan –puntos de divergencia–. Las gestiones de contacto que convocan materia y sentido y soportan el desplazamiento del enunciado a la enunciación, comportan en ambas fotografías condiciones particulares de funcionamiento que delinear el lugar de acción del dispositivo y generan un movimiento enunciativo diversificado a partir de una técnica común (2001: 4). Continúa su desarrollo trayendo a cuenta dos situaciones televisivas en las que el dispositivo técnico ordena la visualidad de una manera específica que de otro modo no podría revelarse. Si bien el último caso mencionado refiere a fenómenos propios de la televisión, la operación a partir de la cual el espacio de convergencia de medio y técnica genera un soporte de desplazamientos enunciativos bien vale para el caso de “Bajo el sol negro”. Así, nos introduce en la idea de que los dispositivos por sí mismos posibilitan unas modalidades específicas de relación, ciertas prestaciones inherentes al aparato, regímenes de luz que ordenan la visualidad y la enunciación, de los cuales la fotografía como dispositivo técnico no estaría exenta.

## LA VISUALIDAD ORDENADA DESDE LA PRÁCTICA DE LOS FOTÓGRAFOS MINUTEROS

“*Bajo el sol negro*” fue trabajada por Milagros de la Torre entre los años 1991 y 1993. La artista tras haber estudiado en el extranjero vuelve a Cuzco, dónde toma contacto con un tipo de fotografía popular y utilitaria: la de los fotógrafos minutereros. Dado que De La Torre se apropia de esta de este lenguaje para la elaboración de su pieza, resulta pertinente dar cuenta de las particularidades que comporta esta práctica.

El servicio que los fotógrafos minutereros ofrecían –y algunos todavía continúan ofreciendo– son fotografías analógicas generadas a partir de una economía de recursos y que apelan a resultados inmediatos (de ahí su nombre). Sus productos van desde foto-carnet hasta apuestas sociales que tienen lugar en espacios públicos, generalmente plazas. Los rudimentos de los minutereros para realizar su labor son una cámara oscura casera, papel fotosensible y una emulsión de revelado a base de mercurio-cromo que se utiliza también como antiséptico para heridas –memdramin. El proceso a partir del cual se

toman las fotos implica las siguientes instancias: una toma directa, a partir de la cual se obtenía un negativo de la imagen; en segundo lugar la aplicación de la emulsión rojiza para detener la acción de la luz y así preservar la imagen -instancia de revelado del negativo; y por último, una nueva toma con la cámara oscura pero esta vez del negativo obtenido en la primera toma, procedimiento a partir del cual se genera un positivo de la imagen que constituye el producto final de los fotógrafos minutereros. Milagros de la Torre detecta que a partir de este particular proceso de revelado a base de mercurio-cromo se produce un efecto de “emblanquecimiento”, una disposición técnica que ordena un tipo de puesta en visualidad de lo fotografiado y que tiene un correlato simbólico, cuestión que retomaremos luego.

### FOTO-CARNET: DISCIPLINA E IDENTIDAD

La práctica de la foto-carnet está relacionada de manera directa con las sociedades disciplinares, y aunque a principios de los años noventa Deleuze ya estaba teorizando en su *“Postdata sobre las sociedades de control”* (1991) el advenimiento de un paradigma que difería del disciplinar haya aún ciertos residuos que las sociedades de control conservaron y fueron reciclando de manera funcional a lo largo del tiempo. En la constitución y el afianzamiento de los Estados-Nación se hace necesario el control sobre la población, su ordenamiento a partir de pautas comunes, y es por ello que se diseñan una serie de “tecnologías del yo” tendientes a estos fines. Siguiendo a Foucault, Deleuze precisa que las sociedades disciplinarias tienen dos ejes a partir de los cuáles ordenan a la población, estos son: por un lado, el registro del individuo a partir de dispositivos de individuación como la firma, la huella digital o la fotografía descriptiva; por el otro, un tipo de registro que permita identificar su posición dentro de la colectividad, ejemplos claros de esto se asientan en el número de matrícula o en el documento de identidad. Si bien en la contemporaneidad con la creciente digitalización, las tecnologías de control se han mudado hacia el lenguaje numérico, también se han desarrollado adaptaciones tecnológicas tendientes a reconfigurar las estrategias disciplinarias a las necesidades actuales. Un caso ejemplar es el del reconocimiento de los rasgos faciales a través de *softwares*, cuyo antecedente directo es las fotografías descriptivas tipo carnet.

América Latina como la conocemos se erigió sobre la base de la imposición de una racionalidad vinculada con la conquista primero y enlazada con su encauzamiento en los procesos modernizadores europeos después. Pensar el concepto de identidad en el campo latinoamericano supone atender a ciertas especificidades de contexto en las que se conjugan una historia común y las particularidades específicas respecto de lo nacional y lo local, ciertas relaciones geopolíticas históricas y una herencia que subyace de manera sutil. Las instancias más significativas que a nivel macro

influyen en la constitución de las subjetividades en la actualidad son dos: la Nación, como instancia generadora de la tradición identitaria por excelencia; y, por otro lado, conforme avanza la mundialización -de la mano de la globalización- los dispositivos económico-culturales que generan nuevas matrices de identificación transnacional.

Las fotografías de los minutereros, fundamentalmente aquellas cuya función se enlaza con la acción ciudadana, son formateadas y dan forma a ciertas disposiciones identitarias proyectadas desde instancias macropolíticas de subjetivación, pero que también circulan como saberes inscritos en las prácticas cotidianas. A partir de las líneas de visualidad que ordena la técnica de los minutereros se elabora una sintaxis visual que repercute en el modo en que las identidades de los sujetos cobran contornos; ésta práctica pone en juego un tipo de identidad que en términos de Ticio Escobar podríamos denominar como “identidad-monada” coherente con el tipo de racionalidad moderna y disciplinadora: éstas son identidades autosuficientes, representaciones de conjunto que “construidas por encima de las identidades parciales, se vuelven especialmente necesarias en ciertos momentos que apelan a la cohesión del cuerpo social” (2014: 4).

De ahí se deriva entonces el hecho de pensar a la fotografía como un dispositivo visual; las disposiciones de la técnica comportan un modo específico de hacer-aparecer a las imágenes que se enlaza con determinadas “gestiones de contacto” entre medio y técnica a partir de las cuáles se generan desplazamientos enunciativos en relación con el campo de acción del dispositivo. En consecuencia, estas imágenes se constituyen como instancias positivas que forman y reforman simbólicamente el cuerpo social; por su parte, la operatoria del revelado con la aplicación del velo rojo medicinal contribuye a la construcción de una alfabetización visual heredera de las relaciones coloniales de poder y de las jerarquías diseñadas por las tipologías raciales del siglo XIX.

### **REDISTRIBUCIÓN DE LO VISIBLE, OPERACIONES Y DESPLAZAMIENTOS**

Las condiciones actuales –signadas por la globalización– han generado un grado tal de contacto con las imágenes que producen un ensanchamiento de la alfabetización visual a partir de la intromisión de estas en el paisaje cotidiano. Milagros de la Torre entiende a la fotografía como un medio filosófico dónde condensar las interpretaciones de los estímulos visuales, como una respuesta y una reacción a lo que se ve. De ahí se deriva que la imagen fotográfica antes que, como documento, se presente como lectura de la realidad, una lectura a partir de la cuál generar otras y en consecuencia un espacio que tiene la capacidad de generar y propiciar el pensamiento.

Como hemos señalado en esta serie la artista se apropia de la técnica de los fotógrafos minutereros, como también de algunos de sus rudimentos, de

los espacios destinados a esta práctica y también de los clientes que consumen este tipo de fotografía. Desde 1991 hasta 1993 la fotógrafa toma registro de transeúntes mayormente en forma de foto-carnet. Milagros emula la técnica de los minutereros, pero trunca el proceso en la segunda etapa del mismo; como no utiliza cámaras oscuras para oficiar sus tomas, y ante la necesidad práctica de sus “clientes” a cambio de posar les ofrece una fotografía *Polaroid*.

Lo que capta la atención en esta serie es cómo la visualidad ordenada desde la técnica de los minutereros y la pretendida conciliación de las mediaciones comúnmente atribuida a la fotografía, como así también la funcionalidad práctica de la foto-carnet, camuflan las operaciones sutiles y las convenciones inherentes a la técnica, al mismo tiempo que contribuyen a naturalizar ciertos vestigios coloniales de violencia racial y social. Otro punto de interés es el retoque “inocente” que se oficia mediante la emulsión de revelado casera y el “efecto de blancura” que produce. De la Torre propone visibilizar esta intervención de la imagen que borra las señas de raza y la clase de los sujetos que posan; es por ello que trunca la última etapa del proceso de los minutereros para dejar al descubierto el artilugio técnico del emblanquecimiento. Mediante una operación de inversión, donde el negativo pasa a configurar la forma final de la fotografía, la película rojiza –invisible por el re-fotografiado del negativo– se torna máscara expuesta.

Las operaciones visuales que comporta la serie de De La Torre podrían enumerarse de la siguiente manera: en primer lugar, la apropiación de la técnica *minutera* supone una concientización de los mecanismos de control y de subjetivación que la misma comporta, y un distanciamiento crítico de la misma; en segundo lugar, el hecho de interrumpir el proceso dejando al descubierto el artilugio por medio del cual se produce el efecto de “emblanquecimiento”, devela la deformación y el carácter constructivo de una visualidad naturalizada; por último, la subversión de la técnica produce una negativización de la imagen de referencia que deja al descubierto la matriz ominosa de la violencia sutil que pasa desapercibida en la cotidianidad.

## CONCLUSIONES

Hemos visto que la pretendida exterioridad de algunas imágenes es tal, sobre todo en el caso de la fotografía, que, ante la exterioridad del dispositivo técnico, este pareciera impregnar a las imágenes fotográficas de objetividad. En las fotos de carnet de los minutereros se conjugan una serie de estratos significantes que tras el velo de la objetividad y la funcionalidad ponen en circulación las esquivas de la violencia colonial en la actualidad<sup>2</sup>. Convergen entonces factores diversos que soportan esta idea, ellos son:

---

2 Si bien esta práctica era mucho más popular en los años 90 ante la ausencia de las tecnologías digitales y su inmediatez, todavía hoy existen algunos fotógrafos que continúan desarrollando la técnica *minutera*.

una idea de la fotografía como técnica capaz de suspender las mediaciones con la realidad; la utilidad de un tipo de imagen que la ubica en un lugar naturalizado y por ello inocente; una composición de la imagen que responde a paradigmas disciplinares y de control; y por último, la aplicación de un retoque -inherente a las necesidades de la técnica- que permanece oculto como efecto, pero que provoca deformaciones visuales en la aparición de los cuerpos de los sujetos fotografiados.

En vista de los factores mencionados, podemos vislumbrar que este tipo de técnica no sólo ordena una visualidad a partir de la acción del dispositivo, sino que también contribuye a la legitimación de un carácter, del diseño de una idealidad que funciona como estadio último de un proceso de evolución tal como es ilustrado en la pintura de castas que daba cuenta de las mezclas y las jerarquías raciales a partir del siglo XVIII. Susana Vargas Cervantes habla de una “picmentocracia” cuando se refiere a los vestigios de la herencia colonial en el caso de México: “el significado social de cada ‘color’ está modelado a partir de una intervención humana sobre una materia prima biológica” (2016). De ahí que la blancura no esté solamente asociada con la presencia de un cuerpo blanco, sino que la trasciende y se conjuga a partir de las relaciones sociales y de los contextos culturales específicos.

El juego de la inversión de la visualidad y el truncamiento del proceso técnico que opera Milagros de la Torre da como resultado una deconstrucción de las jerarquías visuales y de sus correspondientes jerarquías raciales y de clase. Esta negativización de la imagen tiene la capacidad de arrojar luz sobre un procedimiento invisibilizado, antes oscurecido a partir de la toma del negativo; así el velo medicinal se torna visible como así también el mecanismo de emblanquecimiento deformante que resulta del mismo. En este sentido el gesto de la artista se presenta eminentemente político ya que al subvertir las visualidades normalizadas de la práctica minutería impacta contra el sistema que ordena las apariciones y desarticula la pretendida naturalidad de las mismas poniendo en circulación el doble ominoso de una modernidad opresora.

## BIBLIOGRAFÍA

- Barthes, Roland. *La cámara lúcida*. Buenos Aires: Paidós, 2009.
- Collingwood-Selby, Elizabeth. *El filo fotográfico de la historia: Walter Benjamin y el olvido de lo inolvidable*. Santiago de Chile: Metales Pesados, 2009.
- Deleuze, Gilles. “Posdata sobre las sociedades de control” (1991). *El lenguaje libertario*. Ferrer, Christian (Comp.) Montevideo: Nordan-Comunidad, 2014.

- Escobar, Ticio. "La identidad en los tiempos globales". ***El arte fuera de sí***. Asunción: FONDEC y CAV / Museo del Barro, 2004.
- Traversa, Oscar. "Aproximaciones a la noción de dispositivo". ***Signo y seña***, N° 12 (2001): 231-248.
- Vargas Cervantes, Susana. "La Picmentocrácia en el arte contemporáneo". ***Terremoto: contemporary art in the Americas***. N° 6 (2016): 3-9.

### **III** / Experiencias poéticas en el cruce de imágenes y textos

## Ficciones universales: Xul Solar y Jorge Luis Borges

Adriana Laurenzi  
 Universidad Nacional de las Artes  
 Universidad del Salvador  
 (Argentina)  
 adlaurenzi@yahoo.com.ar

Nadia Mariana Consiglieri  
 Facultad de Filosofía y Letras  
 Universidad de Buenos Aires  
 Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas  
 (Argentina)  
 nahathor@yahoo.com.ar

Lo que Xul Solar mezcla en sus cuadros también se mezcla en la cultura de los intelectuales: modernidad europea y diferencia rioplatense, aceleración y angustia, tradicionalismo y espíritu renovador; criollismo y vanguardia, Buenos Aires: el gran escenario latinoamericano de una *cultura de mezcla* (Sarlo, 1988: 15).

### **EL CAMBIO DE PARADIGMA DE LOS AÑOS 20: DEL POSITIVISMO A LAS FILOSOFÍAS DE LA CONCIENCIA**

A mediados de los años 20, Buenos Aires, al igual que otras grandes ciudades latinoamericanas, fue escenario de vanguardias artísticas y literarias. Éstas se destacaron por la búsqueda de una radicalización formal –como fue el caso del grupo de Florida–, por el compromiso social del arte con el proletariado –como el grupo de Boedo– o por una mixtura de ambos aspectos –como el caso de los pintores de la Boca–. Pero más allá de las batallas por el lenguaje o por los posicionamientos políticos del arte, Buenos Aires en esa época resultó un espacio privilegiado de una intelectualidad sólida y rupturista.

En dicho periodo, la situación política y social argentina permitió la

manifestación de diversas heterogeneidades de pensamiento en el ámbito cultural. La transición de un régimen oligárquico a un sistema de mayor representatividad democrática a partir de la promulgación de la ley Sáenz Peña de 1912, la cual aseguraba una mayor transparencia electoral mediante la aplicación del voto obligatorio, secreto y universal (para varones mayores de 18 años) posibilitó el ascenso del partido Radical. Se produjo una mayor inclusión de las clases medias y trabajadoras, relegadas hasta ese momento ante la fuerte presencia del partido conservador (Ansaldi, 2000: 25). No obstante, a pesar del triunfo del radicalismo con la asunción de Hipólito Irigoyen al poder en 1916, siguió dominando la clase patricia y terrateniente. Movimientos como la Liga Patriótica, actuante bajo el lema “orden y patria” en tanto fuerza paraestatal, atacaba a quienes consideraba sus enemigos: obreros y miembros de la colectividad judía. Manuel Carlés, fundador de dicho organismo en 1919 y funcionario tanto del gobierno de Yrigoyen como del de Alvear, realizó tareas de intervención en las provincias proclamando la defensa de la estirpe criolla y del idioma español.

En el plano económico, el país desarrolló el modelo primario-exportador, resultando ésta una década auspiciosa, pues logró consolidar una importante tasa anual de crecimiento. Argentina era el mayor exportador de carne congelada, de maíz y de avena del mundo y en su base social contó con altos índices de alfabetismo. Sin embargo, las bases de esta economía resultaban endebles (Palacio, 2000: 101). El sector ganadero y agropecuario no volcó sus ganancias en inversiones industriales, consolidándose una estructura de poder centralizado y estatal que hizo que las provincias fueran dependientes de subsidios federales.

En este contexto, se generó un crucial cambio de paradigma ideológico y cultural en suelo rioplatense. La Guerra de 1914 y la revolución soviética de 1917 pusieron en jaque los principios rectores y morales de la cultura occidental y las teorías liberales. La causa de este derrumbe se debió al materialismo, decadentismo y aburguesamiento en el que se había afianzado la cultura científica y positivista finisecular (Terán, 2008: 192). Tal viraje de valores estaba ocurriendo simultáneamente en Europa; prueba de ello es el surgimiento de las vanguardias. Se produjo una transgresión de la unidad espiritual y cultural del siglo XIX y “[...] fue ésta la unidad que se quebró y de la polémica, de la protesta y de la revuelta que estallaron en el interior de tal unidad nació el nuevo arte” (De Micheli, 2001: 15). Corrientes espirituales, como el simbolismo o el *Art Nouveau* no fueron ajenas al nacimiento de la abstracción. La lectura de la Teosofía de Madame Helena Blavatsky y de la Antroposofía de Rudolf Steiner fue compartida por artistas como Kazimir Malevich, Piet Mondrián, Wassily Kandinsky; por Joaquín Torres García y Xul Solar en el territorio latinoamericano. Ya el intelectual argentino Carlos Ibarguren Uriburu (1877-1956), argumentaba que: “El moderno espíritu científico que nos hizo ver todo a través del prisma desconsolador de la

materia, nos enseñó que el determinismo es ley del universo y nos mostró a la fatalidad como cauce de nuestra efímera vida” (Cit. por Terán, 2008: 193).

En oposición al yrigoyenismo, la generación del 80 lamentó que no se respetaran las jerarquías culturales, generándose una marcada escisión entre cultura de elite y cultura popular (2008: 195). El emisario de la crítica más radical al positivismo en el contexto rioplatense fue el filósofo español José Ortega y Gasset, quien realizó varios viajes a la Argentina, el primero de ellos en 1916. Desde la revista *Martín Fierro* (1924-1927), argumentó la necesidad de crear una nueva sensibilidad. Su discurso entra en relación con obras de asidua circulación en esos tiempos: *El puesto del hombre en el cosmos* (1928) de Max Scheler y los escritos de Henri Bergson, cuya filosofía junto con la de Edmund Husserl, constituían las denominadas “filosofías de la conciencia” (2008 195). En *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia* de Bergson (1889) y en las *Investigaciones lógicas* de Husserl (1900-1901), aparece la idea de que la conciencia es una realidad cualitativamente diferenciada de la realidad natural y que no basta con una acumulación pasiva de datos para producir conocimiento (2008: 200).

Esta apertura hacia lo espiritual y lo universal, es repensada en el ámbito local por la plástica y la literatura. La hipótesis principal que guía este trabajo consiste, por un lado, en categorizar la vanguardia plástica de Xul Solar (San Fernando, 1887- Tigre, 1963) como el desarrollo de *ficciones*, en tanto cada obra es un universo que se nutre de un conocimiento profundo de diferentes culturas amalgamadas a través de un lenguaje sígnico. Por el otro, sostenemos que los textos de Jorge Luis Borges (Buenos Aires, 1899- Ginebra, 1986) de los años 40 se inspiran en el intercambio intelectual con dicho pintor, produciendo en el campo literario *ficciones universales*. Ambos ampliaron la perspectiva espacial y temporal a lo universal, incorporando el lenguaje local y la cultura nacional, así como también la cábala hebrea, el cuento islámico y la numerología a través de la integración con el pensamiento antroposófico.

En consonancia, hacia 1934, el *Universalismo Constructivo* del uruguayo Joaquín Torres García, a partir de concepciones similares, buscó sintetizar representaciones de lo universal en las imágenes. El esoterismo y el espiritualismo afines al modernismo sobrevivieron en la vanguardia no por valores metafísicos y mágicos, sino por un concepto de mayor amplitud multicultural que corrompe la ortodoxia positivista.

No obstante, Borges irá más allá. En 1928, al publicar *El idioma de los argentinos*, pareció anticiparse a posturas postmodernas posteriores, como la noción foucaultiana contraria a la idea de una realidad cerrada, lógica y revelada. En *El Culteranismo*, Borges sostiene: “Libros orondos –La Gramática y el Diccionario– simulan rigor en el desorden. Indudablemente, debemos estudiarlos y honrarlos, pero sin olvidar que son clasificaciones hechas después, no inventores o generadores de idioma” (2016: 161). Así, arremete lapidariamente contra la falsedad de la lengua en la poesía, sosteniendo la

importancia de la imaginación y del contenido como pensamiento. Lamenta que los poetas hayan abdicado de la imaginación a favor de novelistas e historiadores y que traficaran con el solo prestigio de las palabras. Critica las formas almibaradas del modernismo y acusa a los poetas de vivir de palabras lejanas y lujosas; de frases hechas y estériles. Con humor e ironía dice: “[...] son héroes del quien pudiera y de nunca y del si supieras; ninguno quiere imaginar o pensar” (2016: 166).

## DE LO UNIVERSAL EN EL ARTE: XUL SOLAR Y JORGE LUIS BORGES

Borges y Xul Solar reformularon entonces el lenguaje visual y literario<sup>1</sup>. Ambos tuvieron una estadía en Europa y trajeron a Buenos Aires un marcado ímpetu vanguardista.

Xul Solar partió en abril de 1912 con la intención de ir a Japón, dejando sin concluir la carrera de arquitectura. Recorrió Inglaterra, Francia, Alemania e Italia en el transcurso de doce años, para regresar finalmente a suelo rioplatense en 1924, junto a su amigo Emilio Pettoruti.

Prácticamente toda su obra pictórica reviste la técnica de la acuarela y fue realizada en pequeños formatos, que condensan espacios infinitos. Abandonó la representación ilusionista del espacio basada en la perspectiva geométrica, aunque sin incursionar en el cubismo. Sintetizó objetos y cuerpos en formas geométricas convirtiéndolas en verdaderas imágenes-signos y desde 1918, incorporó en sus acuarelas a personajes y objetos vinculados a letras y números.

Sus trabajos europeos de 1914 a 1923 se inscriben en una estética simbolista con notas del expresionismo alemán. Un ejemplo es su acuarela *Dos Anjos*,<sup>2</sup> pintada en 1915. El término *anjós*, remite fonéticamente a la palabra *ángeles*: figuras divinas ligadas al misticismo finisecular. Éstos transitan un espacio ambiguo e infinito y su figuración estilizada es construida a partir de la continuidad de formas geométricas triangulares, además de presentar tonalidades cálidas amarillas y anaranjadas, evocadoras de la idea de luz y divinidad, en contraposición al plano azul-verdoso que evoca el firmamento. Las corrientes espirituales, entre las que se encontraba el simbolismo,

---

1 Ambos autores pertenecieron al denominado grupo de “Florida” correspondiente a la vanguardia que se nucleó en torno a la revista *Martín Fierro*, la tercera que fue creada por Evar Méndez (1888-1955) y que se publicó entre los años 1924 y 1927, con autores que febrilmente buscaban una “nueva sensibilidad”. En la revista de 1921 *Prisma*, participaron sus propios fundadores: Jorge Luis Borges, Sergio Piñero, Norah Lange, Gonzáles Lanuza y Guillermo Juan. *Proa*, de 1922, fue fundada por Homero Guglielmini y comparte con las otras –como denominador común– el interés en un nuevo lenguaje y orden poético, como también predicaba el grupo ultraísta de Madrid encabezado por la figura del chileno Vicente Huidobro.

2 Xul Solar. *Dos Anjos*. Acuarela sobre papel. 36 x 27 cm. (1915). Museo Xul Solar-Fundación Pan Klub, Colección permanente.

cuestionaron la creciente materialización capitalista que avanzaba de la mano de la burguesía industrial.

Entre los ideales morales que propagaba el cristianismo y las necesidades y miserias de la vida diaria se abrió una sima cada vez más profunda, sobre todo para las clases menos pudientes. Por encima de todo criterio moral, imperaba la necesidad de subsistir en un orden totalmente nuevo y prometededor. Una transmutación de valores fue el resultado final (Gibson, 1997: 12).

Esta necesidad de retomar las bases espirituales puestas en crisis por el mismo sistema será una constante en toda la producción del artista. Pero Xul, en lugar de ceñirse a la tradición occidental incluyó en sus obras un marcado interés por las culturas orientales (budista, zen, egipcia) y mesoamericanas (azteca). Tal apuesta a una universalidad espiritual es visible en su acuarela *Hipnotismo*<sup>3</sup> de 1923. En ella aparecen un hombre de pie y una mujer sentada que intercambian miradas. La figura femenina acerca su mano al vientre del hombre a una zona vital de *chakras*. La columna vertebral de la mujer está señalada con una flecha que alude al eje central del cuerpo humano, tal como lo entiende el yoga. Xul incorporó elementos extra-pictóricos como signos, sílabas sueltas (*qero*, *sisisi*) y palabras descompuestas (*hip-*, *no-*, *tis*, *mo*), que funcionan como apoyaturas de significación. Es frecuente en sus acuarelas la superposición de planos por transparencias, lo que da cuenta de un verdadero virtuosismo técnico.

Sin embargo, su amplio universo de intereses no se agotó en la pintura. Además de objetos tridimensionales, de intervenciones en juegos como el ajedrez o las damas y en el teclado del piano, Xul fue un animoso creador de lenguas. Una de ellas fue el *neocriollo*, lengua que serviría para facilitar la comunicación entre las personas latino-parlantes, reuniendo vocablos tomados del español, portugués y algunos términos del inglés (Jarauta, 2002: 29).

En *Homme das serpentes*<sup>4</sup> aparece una figura humana y un conjunto esquemático de animales serpentinos. Estos se vinculan por medio de formas rectangulares y estilizadas, que, a la manera de tubos -aunque acusando una fuerte planimetría-, aluden tanto a las partes corporales humanas (brazos, cuello) como a las de las serpientes. El sol enmarca la escena y parece reforzar la idea de ritual al que remiten las serpientes en vínculo directo con el dios azteca Quetzacoatl.

*Proa*<sup>5</sup> es un afiche de 1925 que Xul pintó para la tapa de la revista

---

3 Xul Solar. *Hipnotismo*. Acuarela sobre papel. 27,3 x 33,3 cm. (1923). MALBA (Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires).

4 Xul Solar. *Homme das serpentes*. Acuarela sobre papel. 26 x 32 cm. (1923). Colección privada -Buenos Aires-.

5 Xul Solar. *Proa*. Acuarela sobre papel. 50 x 32 cm. (1925). MNBA (Museo Nacional de Bellas

homónima en su segunda época (1924-1926) (Artundo, 2006: 23). En la proa de la nave aparecen tres personajes que Xul nombra en la cartulina: Borges, Güiraldes y Brandán (Caraffa). *Proa* fue una revista de vanguardia que desarrolló importantes ideas renovadoras de los lenguajes. El mismo Xul Solar intervino también en la revista con las traducciones de varios cuentos de Rudyard Kipling.

En *Ciudad y abismos*,<sup>6</sup> ejecutada ya en los años 40, Xul Solar presenta una extraña ciudad de corte futurista, a juzgar por la extrañeza de los edificios, aunque el clima resulta denso y desolador. Son los años en los que se desarrolla la Segunda Guerra Mundial y el avance fuerte de los regímenes totalitarios: la España de Franco, la Italia de Mussolini, la Alemania de Hitler y la Unión Soviética de Stalin. La composición acusa este clima de ahogo y las complejas formas arquitectónicas remiten al inicial interés de Xul por la arquitectura, carrera que había comenzado a cursar en la Universidad de Buenos Aires antes del viaje transoceánico. De hecho, la amistad entre Borges y Xul, tras retornar a Argentina en 1924, logró consolidarse gracias a la participación de ambos en la revista *Martín Fierro*. En 1949, con motivo de su exposición en la Galería Samos, Borges escribe en el catálogo refiriéndose al pintor como:

Hombre versado en todas las disciplinas, curioso de todos los arcanos, padre de escrituras, de lenguajes, de utopías, de mitologías, huésped de infiernos y de cielos, autor panajedrecista y astrólogo perfecto en la indulgente ironía y en la generosa amistad (Citado en Jarauta, 2002: 23).

En las obras borgianas más tempranas, como *El tamaño de mi esperanza* de 1925 y *El idioma de los argentinos* de 1926, el escritor se cuestiona la inclusión de lo vernáculo; aspecto que también Xul Solar había interrogado desde la expresión plástica. Borges se plantea en estos dos escritos el problema del lenguaje y afirma:

A los criollos les quiero hablar: a los hombres que en esta tierra se sienten vivir y morir, no a los que creen que el sol y la luna están en Europa [...] Mi argumento de hoy es la patria: lo que hay en ella de presente, de pasado y de venidero (2016: 13).

Desde 1914 hasta su regreso de España en 1921, buscó asiduamente dirigirse a lo criollo, a los de aquí. ¿Cómo percibe entonces a la ciudad de Buenos Aires en ese justo medio lustro de la década del 20?: “Ya Buenos Aires, más que una ciudad, es un país y hay que encontrarle la poesía y la mística

---

Artes).

<sup>6</sup> Xul Solar. *Ciudad y abismos*. Témpera y acuarela sobre cartón. 34,5 x 49 cm. (1946). Museo Xul Solar-Fundación Pan Klub, Colección permanente.

y la pintura y la religión y la metafísica que con su grandeza se avienen” (citado por Artundo, 2016: 15). En sus textos, el autor aplica términos de uso corriente y no culto como por ejemplo “ciudadá” y no “ciudad”. Propone que hay que fundar y dotar a la nueva ciudad de una mística, de una metafísica y de una religión nueva; aspectos que el mismo Xul se ocupaba de crear y tratar. En el *cuasi prólogo* de *El tamaño de mi esperanza*, Borges concluye:

No quiero ni progresismo ni criollismo en la acepción corriente de esas palabras. El primero es un someternos a ser casi norteamericanos o casi europeos, un tesonero ser casi otros; el segundo, que antes fue palabra de acción (burla del jinete de los chaperones, *pifia* de los muy de acaballo a los muy de a pie), hoy es palabra de nostalgia (apetencia floja del campo, *viaraza*<sup>7</sup> de sentirse un poco Moreira). No cabe gran fervor en ninguno de ellos y lo siento por el criollismo (2016: 16).

En *El idioma infinito* diserta sobre la lengua y dice que: “Dos conductas de idioma (ambas igualmente *tilingas* e inhábiles), se dan en esta tierra [...] Lo grandioso es amillonar el idioma, es instigar una política del idioma” (35). Borges quiere despertar en los escritores la conciencia de que el idioma apenas está bosquejado y de que es su gloria y deber el multiplicarlo y variarlo, dedicando sus palabras a Xul Solar, en tanto interventor continuo de la ideación de estos (38). En sintonía, indaga permanentemente la naturaleza del lenguaje, considerándolo como un ordenamiento eficaz de la enigmática abundancia del mundo (40).

Por lo tanto, proponemos pensar en una verdadera reversibilidad de sentido que cobra actuación entre los universos de las acuarelas de Xul Solar y las *Ficciones* que Borges esgrime en los años 40. En el cuento *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, Borges narra que, en una quinta de Ramos Mejía, junto a Bioy Casares, desde el fondo de un corredor los acechaba un espejo: “entonces Bioy Casares recordó que había leído cómo uno de los heresiarcas de la ciudad de *Uqbar* había declarado que los espejos y la cópula son abominables, porque multiplican el número de los hombres” (1975: 260). El autor se pregunta por el origen de la memorable frase, que no pueden encontrar en la Enciclopedia angloamericana de donde Bioy Casares dice haberla leído; ni siquiera aparece el nombre de la ciudad de *Uqbar*. Al día siguiente, desde Buenos Aires, Bioy Casares llama a Borges para decirle que tenía a la vista el artículo sobre dicha frase. Borges explica la nebulosa ubicación de la ciudad entre ríos y cráteres, pero indica: “un rasgo memorable: anota que la literatura de *Uqbar* era de carácter fantástico y que sus epopeyas y sus leyendas no se referían jamás a la realidad, sino a las dos religiones imaginarias de *Mlejnas* y de *Tlön*” (261). Así, prosigue relatando los avatares de la pesquisa para encontrar más datos sobre *Tlön* y concluye que:

---

7 El subrayado de las palabras lunfardas *pifia* y *viaraza* es nuestro.

Se conjetura que este *brave new world* es obra de una sociedad secreta de astrónomos, de biólogos, de ingenieros, de metafísicos, de poetas, de químicos, de algebristas, de moralistas, de pintores, de géometras... dirigidos por un oscuro hombre de genio (264).

De esta manera, lo universal está condensado en una realidad diferente a la cotidiana: en ficciones universales.

## CONCLUSIONES

Tanto Xul Solar como Borges posibilitaron la apertura de una perspectiva vanguardista mediante diversos universos ficcionales. Estos increparon la perspectiva mimética en la representación pictórica espacial y el positivismo narrativo en las letras. Ambos crearon y consolidaron ricos bagajes de signos y lenguajes además de nuevos vocabularios plásticos y literarios lejanos a las resoluciones tradicionales.

Esta *modernidad periférica* (Sarlo, 1988) convivió sin fricciones con el criollismo, la cábala, la numerología, los símbolos hebreos, islámicos y cristianos, el hinduismo y los mitos aztecas. Por lo tanto, podemos concluir que Xul Solar y Jorge Luis Borges abrieron el camino a universos más ricos, amplios y complejos desde sus variadas ficciones discursivas. La vanguardia porteña encabezada por esta dupla artista-escritor, permitió el desarrollo de un verdadero cosmopolitismo cultural que reunió lo vernáculo y lo nuevo destinados a crear ficciones más ricas que el mundo real.

## BIBLIOGRAFÍA

- Ansaldi, Waldo. "Transición del régimen oligárquico al régimen democrático" *Nueva Historia de la Argentina. Democracia, conflicto social y renovación de ideas (1916-1930)*. Tomo VI. Falcón, Ricardo (Dir.). Buenos Aires: Sudamericana, 2000, 15-57.
- Artundo, Patricia. *Xul Solar. Visiones y revelaciones*. Buenos Aires: MALBA Colección Costantini y Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2005.
- . (Org). *Alejandro Xul Solar. Entrevistas, artículos y textos inéditos*. Buenos Aires: Corregidor, 2006.
- . "Neocriollo: el Mercosur de las vanguardias. Drago de Xul Solar". Revista *Viva-Clarín*. Buenos Aires (domingo 9 de agosto de 2009): 94-95
- Bastos Kern, María Lúcia. "El campo del arte en Buenos Aires: debates y prácticas artísticas". *Xul Solar. Visiones y revelaciones*. Artundo, Patricia (Cur.) Buenos Aires: MALBA Colección Costantini y Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2005, 71-79.

- Battegazzore, Miguel; **J. Torres García. La trama y los signos**, Montevideo: Gordon, 1999.
- Borges, Jorge Luis. "Ficciones". **Prosa**. Barcelona: Círculo de Lectores S.A., 1975.
- . **El tamaño de mi esperanza/El idioma de los argentinos**. Buenos Aires: Debolsillo, 2016.
- De Micheli, Mario. **Las vanguardias artísticas del siglo XX**. Madrid: Alianza Editorial, 2001.
- Gibson, Michael. **El Simbolismo**. Köln: Taschen, 1997.
- Gradowczy, Mario H. **Alejandro Xul Solar**. Buenos Aires: Ediciones Alba-Fundación Bunge y Born, 1994.
- Grüner, Eduardo. **El sitio de la mirada**. Buenos Aires: Norma, 2001.
- Jarauta, Francisco. **Xul Solar: una utopía espiritualista**. Buenos Aires: Museo Xul Solar - Fundación Pan Klub, 2002.
- Palacio, Juan Manuel. "La antesala de lo peor: la economía argentina entre 1914 y 1930". **Nueva Historia de la Argentina. Democracia, conflicto social y renovación de ideas (1916-1930)**. Tomo VI. Falcón, Ricardo (Dir.). Buenos Aires: Sudamericana, 2000, 101-150.
- Sarlo, Beatriz. **Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920-1930**. Buenos Aires: Nueva Visión, 1988.
- Terán, Oscar. **Historia de las ideas en la Argentina. Diez lecciones iniciales, 1810-1980**. Buenos Aires: Siglo veintiuno editores, 2008.

## Libro profano y participación en algunos experimentos poéticos de Lygia Pape

Ornela Barisone  
 Universidad Nacional del Litoral  
 Universidad Católica de Santa Fe  
 Universidad Autónoma de Entre Ríos  
 Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas  
 (Argentina)  
 ornelabarisone@conicet.gov.ar

### LA METAMORFOSIS DE LA FORMA

En esta ocasión<sup>1</sup> trabajaré con algunos libros-objeto de Lygia Pape<sup>2</sup> (1927-2004) -en particular *Livro da Criação* (1959) y *Livro do Tempo* (1960-1961), para analizar el modo en que se visibilizan la noción de libro como estrategia profana y lúdica que apunta a deslegitimar la linealidad discursiva dominante.

La teoría de la participación fue una de las principales contribuciones del neoconcretismo (Brito 1999 [1975]; Alvarez; 2012 [2009]), donde la invención devino en un poema-objeto con rasgos del diseño arquitectónico, tridimensional y un desarrollado lenguaje geométrico (Herkenhoff, 1997: 41). La alteración del formato bidimensional del libro y la colocación de la geometría antes que la letra colaboró en deslegitimar las representaciones asociadas al libro tradicional impreso y bidimensional como paradigma de las poéticas analítico-discursivas.

Ferreira Gullar, haciendo referencia a las producciones de sus colegas neoconcretos brasileños, señaló la distinción entre metaformorfosis y movimiento (Rodrigues da Silva y Melo Monteiro, 2015: 187-189). Estos términos que para Gullar implican dos variaciones neoconcretistas, en los libros de Lygia Pape conforman, sin embargo, una dualidad intercambiable. La metamorfosis es el cambio de la forma mecánica y racionalizante<sup>3</sup> a la

---

1 Este trabajo forma parte de una investigación postdoctoral en la que interrogo las relaciones entre arte, invención y participación en experimentos poéticos producidos entre 1949 y 1969 en Brasil, Argentina y Francia.

2 La brasileña Lygia Pape ha experimentado a lo largo de los años con una variedad de medios; ampliación que responde al contexto brasileño de fines de los cincuenta.

3 Los neoconcretos presentan sus diferencias respecto de los concretos paulistas y la tradición constructiva en arte ("em face da arte não figurativa geométrica -neoplasticismo, cons-

forma orgánica, la inclusión del tiempo, de la expresión, de la participación activa: la exploración de un campo “dentro da linguagem não discursiva” y la “valorização do ‘tempo’ verbal e da expressão como fato vivencial” (Gullar, 1959 cit. por Rodrigues da Silva y Melo Monteiro, 2015: 139)

Las formas orgánicas encuentran en el vaciamiento del libro como soporte y en su resignificación<sup>4</sup> el lugar de emergencia de la geometría como un lenguaje que puede ser *actuado* y ligado a los aspectos primitivos de la experiencia humana:

É a percepção da forma geométrica não como abstracção, mas como relação concreta de um pensamento que se constitui e se pensa enquanto prática. Essa localização é refratária a qualquer captura metafísica porque é radicalmente antinarrativa na medida em que as forças exteriores e interiores do espaço são pensadas como positivities (Doctors, 1990: 72).

De este modo, Pape invita a pensar cómo se juega la geometría en sus libros-objeto, qué sucede con la geometría, por qué confunde su presencia. Se piensa en lo geométrico como la referencia a lo no figurativo, pero también a lo mecanicista y racionalista. La geometría suspende la figuración y la excede: “Na linguagem da arte, as formas ditas geométricas perdem o caráter objetivo da geometria para se fazerem veículo da imaginação” (Gullar et al, 1959 cit. por Rodrigues da Silva y Melo Monteiro, 2015: 147). No se trata de las fórmulas matemáticas, sino de las formas orgánicas primarias; las del antes de la obra, de lo que la obra vendrá a originar por obra del espectador.

Para Pape, lo racional y matemático, así como el arte figurativo, se encontraban *esclerosados*<sup>5</sup> (Pape, 2004: 135) en el contexto brasileño de los

---

trutivismo, suprematismo, escolar de Ulm- e particularmente em face da arte concreta levada a uma perigosa exacerbação racionalista” (Gullar et al, 1959 cit. por Rodrigues da Silva y Melo Monteiro, 2015: 143)). Lo mecánico y racionalizante alude a la insuficiencia de la Psicología de la Forma (Gestalt) utilizada por los concretos paulistas para el estudio y el hacer artístico: “O neoconcreto [...] nega a validade das atitudes científicas e positivistas em arte e repõe o problema da expressão, incorporando as novas dimensões ‘verbais’ criadas pela arte não figurativa construtiva” (2015: 145). En ese sentido, la obra de arte para los neoconcretos no sitúa a la obra de arte como “máquina nem como objeto, mas como um *quasi-corpus*, isto é, um ser cuja realidade não se esgota nas relações exteriores de seus elementos; um ser que, decomponível em partes pela análise, só se dá plenamente à abordagem direta, fenomenológica” (2015: 145-6). Por tanto, trasciende las relaciones mecánicas objetivadas por la *Gestalt* y crea para sí una significación tácita –siguiendo a Merleau-Ponty-.

4 Esta heterotopía, que remite a los usos sociales del libro y al juego es también una heterotopía de la desviación. Según Foucault (1964; 1984) “en las sociedades llamadas “primitivas”, hay una forma de heterotopías que yo llamaría heterotopías de crisis, es decir que hay lugares privilegiados, o sagrados, o prohibidos, reservados a los individuos que se encuentran, en relación a la sociedad y al medio humano en el interior del cual viven, en estado de crisis [...] Pero las heterotopías de crisis desaparecen hoy y son reemplazadas, creo, por heterotopías que se podrían llamar de desviación: aquellas en las que se ubican los individuos cuyo comportamiento está desviado con respecto a la media o a la norma exigida”.

5 Lygia Pape en entrevista afirmó que: “Quando começamos a fazer uma obra concreta, construtiva, estávamos negando uma arte figurativa muito esclerosada. Então, naquele momento,

años cincuenta. Este endurecimiento del tejido social es una metáfora de la circulación energética en el sistema nervioso que bien puede funcionar para evaluar la necesidad de ciertos vaciamientos que operan en las propuestas de los libros-objeto de Pape. Se trata de un endurecimiento que tiene consecuencias en el modo de concebir las artes y el espectador: es el libro el soporte que media esa transición entre la lectura como decodificación a la práctica cultural y el uso, de lo íntimo a lo privado, del museo a la calle, de lo masivo a lo colectivo, de la observación a la participación:

Acho importante na arte esse espaço de abertura para o outro. A medida em que crio uma ambigüidade, estou permitindo a você também participar do trabalho à sua maneira e não de uma única que eu determinaria. Abomino um ser fechado, duro, absoluto, imóvel e imutável (137).

Lo que el espectador tiene en las manos (ese *arte tocable*, háptico al que refirió Vigo en Argentina) es una imantación<sup>6</sup> de las nuevas posibilidades expresivas: porque la energía puede fluir por los cuerpos, adquirir temporalidades, recrearse. Esa energía es la transmutación, la metamorfosis de la forma orgánica evidente en el pasaje de la sombra a la luz que recorre como un eje temático y vivencial la obra de Lygia Pape. Vigo encuentra la referencia a la opacidad como el signo a través del cual se iluminan las transformaciones artísticas en función del contexto (Barisone, 2016). Mientras que Pape, guiada por los supuestos neoconcretos respecto de lo real y de lo translúcido, encuentra en la luz esa energía que metamorfosea los cuerpos. Dice Pape en uno de sus poemas titulado “Boca a boca”: “the light pushes objects towards their places/ SHADOW:/ keeps objects inside light” (Pape cit. por Borja Villed et al, 2014: 182-185). La luz es una energía fluctuante que hace visible, da a ver y a la vez es invisible, particularmente en los *Poemas luz* (1956-7) y en el *Livro da criação*<sup>7</sup>.

---

era uma ruptura. Mais adiante, quando sentimos que a entrada de cabeça no racional e no matemático também havia se esclerosado, fizemos uma outra ruptura. Aí surge o movimento neoconcreto, que vai introduzir os elementos de subjetividade, invenção e quebra de categorias. O elemento de liberdade dentro da arte” (Sobra, 2004: 135).

6 “El libro es ahora una tela donde el lector se va a enredar en los hilos que unen las propuestas creando lo que yo llamo ‘espacio imantado’, una especie de voluntad interna, impulso de un deseo que huye de la pura irracionalidad y transfiere a los sentidos las pulsaciones de la trampa. Tienes en las manos ahora una imantación” (Pape, 1980 cit. por Borja-Villed et al, 2014).

7 *Livro da Criação* y *Livro da Arquitetura* fueron exhibidos por primera vez en la *Exposição Neoconcreta* de 1960 (Martins, 1996: 99). *Livro da Criação* era compuesto por formas y colores generados a partir de cuadrados de 30 x 30 cm, que podían ser articuladas por el espectador a lo largo del recorrido definido por un camino de arroz. Estas formas eran acompañadas por un poema sobre la creación del mundo. “No início era tudo água/ Depois as águas foram baixando, baixando, baixando/ E baixaram/ O homem começou a marcar o tempo/ O homem descobriu o fogo/ O homem era nômade e caçador/ Na floresta/ O homem era gregário e semeou a terra/ E a terra floresceu/ O homem inventou a roda/ O homem descobriu que o sol era o centro do sistema planetário/ Que a terra era redonda e girava sobre seu próprio eixo/ A quilha na-

Los *Poemas Luz* eran placas de vidrio pintadas en colores vibrantes que incluían, superpuestas, palabras. Esas placas estaban suspendidas del techo o el suelo por hilos de nylon. Pape utilizó palabras sueltas “em”, “vão”, “sono”, “sendo” y potenció la disposición en el espacio traslúcido del vidrio. “Sono” en portugués remite a sueño, pereza, inercia y muerte; mientras que “vão” es lo vano, engañoso o el vacío. Entre el estado de quietud y de finitud discurre la temporalidad con el gerundio “sendo/ siendo”, lo vano o el vacío. Estas piezas monocromas translúcidas dejan entrever un pasaje potente en la expectación del vacío, en el acontecer sublime<sup>8</sup> porque “revela o quanto de mundo se deposita na palavra” (Gullar cit. por Rodrigues da Silva y Melo Monteiro, 2015: 169).

El germen de la potencia lúminica de Pape se encuentra en la descripción de la *Teoría del Não Objeto* de Ferreira Gullar: ni un objeto negativo ni un objeto material,

Uma síntese de experiências sensoriais e mentais: um corpo *transparente* ao conhecimento fenomenológico, integralmente perceptível, que se rende à percepção sem deixar resto. Uma pura aparência [...] Toda obra de arte tende a ser um não objeto e esse nome só se aplica, com precisão, àquelas obras que se realizam fora dos limites convencionais da arte, que trazem essa necessidade de deslimite como a intenção fundamental de seu aparecimento (Gullar et al, 1959 cit. por Rodrigues da Silva y Melo Monteiro, 2015: 157-162).

No hay entonces perplejidad y exilio porque el hombre-espectador-cuerpo se siente parte de la obra transparente, *participa, comparte*. Las experiencias poéticas de Pape se desprenden del soporte preanunciando la toma del espacio real; pensemos también en los *Poemas-objeto* de 1957 que trabajan sobre la participación del espectador en círculos plegables y giratorios. Estos experimentos poéticos conforman un mapa de intereses comunes que nuclea las experiencias producidas por Edgardo Vigo en Argentina (Barisone 2016; 2016a).

## LOS DOBLES DEL TIEMPO: EL ESPECTADOR ACTUANDO LA OBRA

El impacto que tuvo la participación del espectador en el campo cultural brasileño de fines de los años cincuenta se relacionó con los

---

*vegando no tempo/ O homem construiu sobre a água: palafita/ Submarino: o vazado é o cheio sob a água/ Luz* En español: “Al principio era todo agua/ Después las aguas fueron bajando, bajando, bajando/ Y bajaban/ El hombre comenzó a medir el tiempo/ El hombre descubrió el fuego/ El hombre era nómada y cazador/ En el bosque/ El hombre era gregario y sembró la tierra/ Y la tierra floreció/ El hombre inventó la rueda/ El hombre descubrió que el sol era el centro del sistema planetario/ Que la tierra era redonda y giraba sobre su propio eje/ La quilla navegando en el tiempo/ El hombre construyó sobre el agua: palafito/ Submarino: el vaciado está lleno bajo el agua/ Luz”.

<sup>8</sup> Ver al respecto la lectura de lo blanco y el sublime en Hélio Oiticica realizado por Aguilar en el libro *Hélio Oiticica: A asa branca do êxtase* (2016).

fundamentos opositivos<sup>9</sup> que pretendieron los neoconcretos respecto de los concretos paulistas; en particular a la relación entre la obra y el espectador como una transición de la máquina al cuerpo y una superación de la física del ojo<sup>10</sup>. El artista concreto racionalista exige apenas del espectador “uma reação de estímulo e reflexo: fala ao olho como instrumento e não ao olho como modo humano de ter o mundo e se dar a ele; fala ao olho-máquina e não ao olho-corpo” (Gullar et al, 1959 cit. por Rodrigues da Silva y Melo Monteiro, 2015: 146). Mientras que en el neoconcretismo las nociones de tiempo, espacio, forma, color están *integradas absolutamente* (146-7).

En Pape hay una metaforización creativa anticipada desde el título *Livro da Criação* (1959). La creación es del orden colectivo y a la vez tan individual; mientras que el proceso de creación se desenvuelve en el tiempo, es una duración<sup>11</sup> (ya lo habían señalado los integrantes del poema-proceso). Al respecto, en el “Manifiesto Neoconcreto” (1959), los artistas firmantes remiten a la *espacialización de la obra* como un recomenzar presentativo “ela está sempre se fazendo presente, está sempre recomeçando o impulso que a gerou e de que ela era já origen” (Gullar, de Castro y otros en Rodrigues da Silva y Melo Monteiro, 2015: 147) y a la afirmación del “poema como um ser temporal”.

En este desenvolvimiento, la creación supone como condición *sine qua non* la manipulación del espectador y remite a una temporalidad regida por un orden, quizás cronológico. En Pape hay serie, hay interrupciones y discontinuidades como en *Livro do tempo*<sup>12</sup>. Sin embargo, la disposición en cuadrícula y la referencia a la geometría se suspenden en la intención de la historia del libro, una remisión a lectura lineal y a la poesía discursiva.

---

9 Cabe destacar que esta oposición se presenta más tajante a los fines del género manifiesto, luego Ferreira Gullar se encarga de poner en relación los aportes de ambas propuestas. En el caso de los artistas concretos, las experiencias de libros-objeto son coetáneas o posteriores. Un ejemplo de ello son los *poemóviles* de Julio Plaza y Augusto de Campos (1974) o *Caixa Preta* (1975). La tradición de los poemas tridimensionales en la historia del arte y la literatura es vasta, aunque no necesariamente transitada en el ámbito latinoamericano,

10 Respecto de las implicancias de esta concepción en los estudios visuales, ver Mitchell.

11 “Quando os artistas introduzem a noção de “durée” bergsoniana no código do projeto construtivo internacional estão liberando as forças da singularidade enquanto expressão e isso equivale a dizer que estão estabelecendo uma outra localização para o artista. Não no sentido tradicional da subjetividade enquanto conceito psicológico, mas enquanto embate entre as forças interior e exterior do mundo. Isso significa que o neoconcreto não é geometria sensível, porque não é subjetivação do espaço, mas percepção radical da formação subjetiva enquanto desdobramento interno do espaço - o outro na exterioridade. Essa distinção é fundamental porque traça a um só tempo os limites do acontecimento neoconcreto e seus desdobramentos” (Doctors, 1990: 71).

12 *Livro do Tempo* debería haber sido presentado en la *III Exposição Neoconcreta*. Por eso luego fue exhibido en la muestra Madeira – Matéria e Arte, en el MAM-RJ durante 1984. En esa ocasión también fueron expuestos algunos módulos hechos a partir de cuadrados de 50 x 50 cm. Éstos no permanecían presos en una matriz, lo que permitía el desplazamiento mental y físico de las formas (Martins, 1996: 128).

El espectador es invitado a usar el no objeto, pasando de la contemplación a la acción. Según explica Ferreira Gullar, lo que la acción del espectador produce es la obra misma “porque esse uso, previsto na estrutura da obra, é absorvido por ela, revela-a e incorpora-se à sua significação. O não objeto é concebido no tempo: é uma *imobilidade aberta* a uma mobilidade aberta a uma *imobilidade aberta*” (Gullar cit. por Rodrigues da Silva y Melo Monteiro, 2015: 170). Es que en Pape la obra y el cuerpo del espectador se abren al *anacronismo* en el sentido en que lo propusiera Didi-Huberman (2008). Es en relación a la historia del arte, claro (en el caso de *Livro da Arquitetura* [1959-1960]), pero también es en relación a esos flujos y discontinuidades que las temporalidades superpuestas revelan.

O espectador age, mas o tempo de sua ação não flui, não transcende a obra, não se perde além dela: incorpora-se a ela, e dura. A ação não consome a obra, mais a enriquece: depois da ação, a obra é mais que antes – e essa segunda contemplação já contém, além da forma vista pela primeira vez, um passado em que o espectador e a obra se fundiram: ele verteu nela o seu tempo. O não objeto reclama o espectador (trata-se ainda de espectador?) não como testemunha passiva de sua existencia, mas como a condição mesma de seu *fazer-se*. Sem ele, a obra existe apenas em potencia, à espera do gesto humano que a atualize (Gullar, 1960 cit. por Rodrigues da Silva y Melo Monteiro, 2015: 171).

Entre la potencia y la actualización, el espectador se enfrenta a la obra en una *suspensión por contacto, por contagio*, una de las formas más simples de profanación (Agamben 2005, 98-99). Un arte tocable que exige de parte del espectador la inmersión y la disposición corporal en la participación.

### EL LIBRO-OBJETO, ORIGAMI POÉTICO DE ENERGÍA INAGOTABLE

El origami consiste en el arte de doblar papel y se originó en China alrededor del siglo I o II d.C. Exhibe en su historia no sólo la remisión a lo orgánico (a las formas precedentes en la naturaleza) sino también a su utilización primero en ceremonias de la nobleza, como distinción social y como introducción de la democratización de la actividad creativa a partir del uso del papel.

En el origami, el papel se plega sin usar tijeras ni pegamento para obtener figuras de formas variadas, como “páginas que são mudos desdobramentos de escultura em papel” (Merquior, 1960). Al no requerir de pegamento, se juega la idea de imán, de atracción entre la obra y la acción del espectador. El espectador funciona como ese pegamento translúcido que gira y reubica los pliegues: el espectador *participa* en el *espacio imantado* que provee Pape. La utilización del papel como soporte da cuenta de ese aspecto translúcido, reciclable y reescribible: una superficie sobre la cual operar.

Cuando en este *origami poético* el espectador encuentra un resquicio

narrativo, éste se diluye en la sucesión temporal de pliegues y variaciones: se produce un vaciamiento de la historia. En Pape hay una antinarrativa y un movimiento anacrónico. Según la artista, “*Livro da criação* told the story of how the world came about with colours and shapes alone, no words”. Su antinarrativa implica referir a la creación como un *acto en proceso* (“*work in progress*”) en el que las formas superan el momento referido por su versatilidad y por su “dar a hacer” y en el que las palabras se pierden en las operaciones de vaciado.

Por su parte, la visualización construida por Pape en el *Livro do Tempo* tiene como referencia directa una publicación institucional gratuita de principios del siglo XX en Rio de Janeiro (iniciada en 1919 y luego extendida en el resto de Brasil); una publicación popular que contenía feriados, fechas conmemorativas, extractos literarios, anécdotas y se distribuía en farmacias.

A book has to be read in a certain way -this one is to be read in a non-committed way, as if you were holding a copy of Almanaque Capivarol- one of those little almanacs that used to be found in every home as pastime and entertainment for busy people: a magic of arts and artful tricks (Pape, 1980 cit. por Borja Villed et al, 2014: 209).

Estas cartillas circulaban en las zonas urbanas y rurales y, principalmente, iniciaban a los habitantes brasileños en la lectura. Esto muestra la introducción del juego y lo profano como estrategia política (ligado a la circulación de estas publicaciones y al uso); en particular, la remisión al acto de leer democrático. Ahora bien, entre la figura del almanaque (regido por el calendario, el uso de hojas sueltas y, en consecuencia, por la linealidad temporal -medida como sucesión principio-medio-fin) y la de las hojas-miniatura pintadas en madera se abre el *espacio heterotópico*<sup>13</sup> y la recirculación del tiempo envolvente, cíclico, circular, revisitado: *anacrónico*. También el libro de la creación presenta ese tiempo abierto que es el del lenguaje geométrico en su vana traducción, el del espectador, el de la suspensión de

---

13 “Entre todos los emplazamientos, algunos que tienen la curiosa propiedad de estar en relación con todos los otros emplazamientos, pero de un modo tal que suspenden, neutralizan o invierten el conjunto de relaciones que se encuentran, por sí mismos, designados, reflejados o reflexionados. De alguna manera, estos espacios, que están enlazados con todos los otros, que contradicen sin embargo todos los otros emplazamientos, son de dos grandes tipos [...] También existen, y esto probablemente en toda cultura, en toda civilización, lugares reales, lugares efectivos, lugares que están diseñados en la institución misma de la sociedad, que son especies de contra-emplazamientos, especies de utopías efectivamente realizadas en las cuales los emplazamientos reales, todos los otros emplazamientos reales que se pueden encontrar en el interior de la cultura están a la vez representados, cuestionados e invertidos, especies de lugares que están fuera de todos los lugares, aunque sean sin embargo efectivamente localizables. Estos lugares, porque son absolutamente otros que todos los emplazamientos que reflejan y de los que hablan, los llamaré, por oposición a las utopías, las heterotopías” (Foucault 1967; 1984).

la noción misma de libro<sup>14</sup> para inaugurar intervalos temporales donde el libro sea a la vez vaciado y reconstituido como un *não objeto* o como un *quasi corpus*. Como señaló Pape en *A chave do livro*: “el objeto deja de ser solo un fetiche cultural, rechaza la idolatría de la obra de arte como única fuente de atención y se transforma en herramienta de acción-dentro. Adquiere un cuerpo nuevo” (1980: s/p). Sin embargo, la serialidad y la variación-dispersión como dualidades reversibles permiten experimentar, ver, sentir, caer en la trampa de la linealidad discursiva dominante; mientras que:

A abstratização libra o Livro de todo significado fechado para abri-lo a uma multiplicidade enriquecida. A página se faz ambigua [...] Nenhuma página do Livro de Lygia se reduz a uma interpretação alegórica: e quando se reduzisse, seria negando a essência da obra (Merquior, 1960: s/p).

Cabe agregar que el *Livro da Criação* también circuló en las calles de Río de Janeiro (ver al respecto las fotografías de Mauricio Cirne en 1959), evidenciando esta “salida a la calle” (Vigo, 1968) que es otra irrupción profana: abiertos, desplegados, interactuando en el espacio real y siendo manoseados por la gente. La profanación vuelve a ligarse a lo lúdico y a una recontextualización del ver (como lo señalara John Berger) cuando Pape disecciona el libro (otra operación de vaciado) en un acto sacrificial de la linealidad discursiva para reactualizar significaciones: ubica las páginas en situaciones humorísticas y ligadas a la energía vital que pregonara también Alberto Greco: sobre una piedra, en un parque de juegos infantiles, en una grúa. Esta segunda operación de vaciado muestra no sólo el movimiento supuesto en la manipulación del espectador sino el desplazamiento en la calle: es muestra palmaria de que “*não existe a obra como um objeto acabado e resolvido*”.

A partir de la metamorfosis de la forma, la fluidez orgánica y el espectador actuando el estado potencial y reactualizando dobleces temporales se halla la forma libro-objeto donde fluyen energías inagotables que profanan, que juegan con los sentidos adscribibles al libro y a la linealidad discursiva para deslegitimarla y desviarse heterotópicamente de ella.

## BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, Giorgio. “Elogio de la profanación”. *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2005.
- Aguilar, Gonzalo. *Hélio Oiticica a Asa Branca do Êxtase. Arte Brasileira de 1964-1980*. Rio de Janeiro: Anfiteatro Rocco, 2016.
- Alvarez, Mariola. *Neoconcretism and the Making of Brazilian National*

---

14 Venancio Filho (2004) refiere a una recreación del libro.

- Culture, 1954-1961*. San Diego: University of California, 2012.
- . *The Remaking of Art: Neoconcretismo and the Argentine Connection. Transnational Latin American Art 1950*. Austin: University of Texas, 2009.
- Barisone, Ornella. *Experimentos poéticos. Entre el invencionismo y la poesía visual de Edgardo Antonio Vigo 1944-1969*. Buenos Aires: Ed. Corregidor, 2016.
- . "Opacidades: el libro o el poema como experimentos poéticos participantes". Rio de Janeiro: *Encontro ABRALIC*, 2016a.
- Borja-Villel, Manuel et al. *Lygia Pape. Magnetized Space*. Cat. Exp. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Proyecto Lygia Pape y JRP Ringier, 2014.
- Brito, Ronaldo. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. Cosac & Naify, 1999.
- De Campos, Augusto; Plaza, Julio. *Poemóviles*. São Paulo: edição dos autores, 1985.
- . *Caixa preta*. São Paulo: edição dos autores, 1975.
- Didi-Huberman, Georges. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008.
- Doctors, Márcio. "Lygia Pape: a radicalidade do real". *Galeria: revista de arte*. Volumen 68. N° 21 (1990): 71- 75.
- Foucault, Michel. "De los espacios otros" / "Des espaces autres". Conferencia en *Architecture, Mouvement, Continuité*. N° 5 (1984) En: [http://yoochel.org/wp-content/uploads/2011/03/foucault\\_de-los-espacios-otros.pdf](http://yoochel.org/wp-content/uploads/2011/03/foucault_de-los-espacios-otros.pdf). (Consultado el 1/3/2016).
- Guasch, Ana María. "Los estudios visuales. Un estado de la cuestión". *Estudios Visuales*. N°1 (2003): 8-16.
- Gullar, Ferreira. "Museu de Arte Moderna: I Exposição Neoconcreta". *Antología crítica. Suplemento Dominical do Jornal do Brasil. Ferreira Gullar*. Renato Rodrigues da Silva y Bruno Melo Monteiro (Orgs). Rio de Janeiro: Contra Capa, (2015): 137-142.
- . "Manifiesto Neoconcreto". *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 22/03, 1959.
- . "Teoria do Não-objeto". *Jornal do Brasil*. RJ. *SDJB*, 19 /12, 1959. 1.
- . "1a. Exposição Neoconcreta". *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro *SDJB*, 14/03, (1959a): 4- 5.
- . "Concretismo". *SDJB. Jornal do Brasil*. RJ. *SDJB*, 7/3, (1959b): 2.
- Gullar, Ferreira et al. "Manifiesto Neoconcreto". *Antología crítica. Suplemento Dominical do Jornal do Brasil. Ferreira Gullar*. Rodrigues da Silva, Renato; Bruno Melo Monteiro (Orgs). Rio de Janeiro: Contra Capa, 2015. 143-148.

- Herkenhoff, Paulo. "Lygia Clark". **Lygia Clark**. Guy Brett et al. (Eds.)  
Barcelona: Fundación A. Tapiès, 1997.
- Martins, M.C. "Imagem e Idéia no Livro do Tempo". **Imagem e Significação. Anais do 4 Encontro do Mestrado em História da Arte**. UFRJ, (1996):  
177-180.
- Merquior, José Guilherme. "A criação do Livro da Criação". **Jornal do Brasil**.  
Suplemento Dominical. 3 dez (1960): s/p.
- Mitchell, William J. T. **Teoría de la imagen**. Madrid: Akal, 2009.
- . "Beyond comparison: picture, text and method". **Picture Theory. Essays on visual and verbal representation**. 1994a.
- . **Picture Theory**. Chicago: University of Chicago Press, 1994b.
- Pape, Lygia. "A Chave do Livro / The Key to the Book". **Lygia Pape. Magnetized Space**, Catálogo de Exposición. Manuel Borja-Villel et al. (Eds.). Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Projecto Lygia Pape y JRP Ringier, 2004.
- . **Livro da Criação**, 1959.
- . **Livro do Tempo**, 1960-61.
- . **Livro da Arquitetura**, 1959-60.
- . **Poema- objeto**, 1957.
- . **Poemas luz**, 1956-57.
- . S/d. "Boca a boca/ Mouth to Mouth" **Lygia Pape. Magnetized Space**, Catálogo de Exposición. Manuel Borja Villel et al. (Eds.). Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Projecto Lygia Pape y JRP Ringier, 2014, 182-185.
- Pape, Paula. **Projeto Lygia Pape**. En: [www.lygiapape.org.br](http://www.lygiapape.org.br) (Consultado el 1/3/16).
- Rodrigues da Silva, Renato y Bruno Melo Monteiro (orgs). **Antología crítica. Suplemento Dominical do Jornal do Brasil. Ferreira Gullar**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2015.
- Sobra, Divino. "Lygia Pape: Tudo o Homen Devora". Entrevista a Lygia Pape. **Visualidades. Revista do Programa de Mestrado em Cultura Visual**. Volumen 2. N° 1 (2004): 135.
- Venancio Filho, Paulo. "The Re-creation of the Book" **Lygia Pape. Magnetized Space**, Catálogo de Exposición. Manuel Borja Villel et al. (Eds.). Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Projecto Lygia Pape y JRP Ringier, 2014. 217-224.
- Vigo, Edgardo Antonio. **De la poesía /proceso a la poesía para y/o a realizar**. La Plata: Diagonal Cero. CAEV 1970.
- . "Nueva vanguardia poética en Argentina". **Los Huevos del Plata**, N° 11, Montevideo, 1968.

# Beya de Gabriela Cabezón Cámara: imágenes, cuerpos y literatura

Marina Cecilia Rios  
 Universidad de Buenos Aires  
 Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas  
 (Argentina)  
 riosmarina@hotmail.com

## INTRODUCCIÓN

En el año 2011 Gabriela Cabezón Cámara publicó una *nouvelle*- por encargo- en formato e-book titulada *Le viste la cara a Dios* y formó parte de una colección de historias populares infantiles adaptadas para adultos. De este modo, la bella durmiente se transforma, para la escritora, en una novela sobre la trata de personas. Dos años más tarde, se publica una nueva versión, pero esta vez en formato de novela gráfica, con la co-autoría de Iñaki Echeverría en los dibujos, titulada *Beya*. Este proceso de producción genera interrogantes desde el punto de vista crítico: ¿Qué dice la novela gráfica que no dice la primera versión? ¿Qué operaciones y procedimientos surgieron en este pasaje? ¿Qué nuevas posibles lecturas se pueden articular en la versión ilustrada? ¿Es posible pensar en una relación entre literatura, arte y política desde lo contemporáneo? En la siguiente exposición intentaré dar cuenta de estos y otros interrogantes.

Una advertencia se impone a la hora de analizar el pasaje de formato: si bien no realizaré un estudio acerca de la constitución del género o de sus características, éstas serán importantes a la hora de leer la novela. Sin embargo, dado que el término “novela gráfica” aún resulta algo interdependiente respecto de la idea de historieta o cómic, partiré de la premisa de considerar a *Beya* como una novela gráfica (tal como está catalogada por la propia editorial que la publica) teniendo en cuenta que este es un género cuya procedencia se enraiza necesariamente en rasgos vinculados al cómic. En este sentido, en la novela se evidencian rasgos particulares del género de la historieta, considerando tanto el surgimiento del género hacia finales del siglo XIX en Norteamérica, como sus reelaboraciones y adaptaciones en Argentina, consolidadas hacia comienzos del siglo XX. Por otra parte, la

novela también expresa un alejamiento de ciertas convenciones propias del discurso del cómic para brindar un tratamiento diferente con una fuerte apuesta estética-política sobre la que volveré hacia el final de la exposición. Oscar Masotta sostiene respecto del género de la historieta lo siguiente:

La historieta es “prosa” en el sentido de Sartre: cualquiera que fuera la relación entre texto escrito e imagen dibujada, en la historieta las palabras escritas siempre terminan por reducir la ambigüedad de las imágenes. Y al revés, en la historieta la imagen nunca deja de “ilustrar”, siempre en algún sentido, a la palabra escrita, o para el caso de las historietas “silenciosas”, de ilustrar casualmente la ausencia de texto escrito. Dicho de otra manera: la historieta nos cuenta siempre una historia concreta, una significación terminada. Aparentemente cercana a la pintura, entonces, es su parienta lejana; verdaderamente cercana en cambio a la literatura (sobre todo a la literatura popular y de grandes masas) la historieta es literatura dibujada, o para decirlo con la expresión del crítico francés Gassiot-Talabot, “figuración narrativa” (1970: 10).

Si bien en la historieta propiamente puede haber una necesidad de contar una historia sin permitir demasiada ambigüedad en las imágenes, esta premisa a la que refiere Masotta no obtura la posibilidad de sugerir por medio de los dibujos otras posibilidades dentro del paradigma del significado, para decirlo en términos semiológicos. Sobre la base de estas primeras características, la novela gráfica pivotea entre usos clásicos del género y nuevas posibilidades ofrecidas por su propio rasgo contemporáneo en las que justamente la relación entre imagen y texto propone desvíos.

Si partimos de la primera versión en prosa titulada *Le viste la cara a Dios*, podríamos decir que *Beya*, en una primera lectura, no posee grandes cambios a nivel de la trama. Ambas novelas narran el secuestro de una joven que se convierte en víctima de una red de trata. Si bien no hay prácticamente eliminación de frases, oraciones o palabras salvo algún caso aislado, el texto se vuelve a ordenar de modo tal que sería un proceso muy técnico intentar describirlo. Pero sí considero importante dar cuenta de algunas operaciones englobadas en tres ejes. El primero es el reordenamiento del texto, o sea, secuenciación, selección y recorte del material narrativo. El segundo, la transformación de prosa a versos octosílabos y, por último, el montaje entre textos y dibujos. Estos cambios modifican, considero, de manera fundamental al acceso y posibilidad de lectura de la novela gráfica.

*Beya* comienza con una primera parte en la que se narra el secuestro de *Beya* a partir de las viñetas que componen los dibujos de Iñiqui Echeverría. Sucesión que en *Le viste la cara a Dios* no está narrada ni enunciada. En esta primera parte se observa un procedimiento que marcará una forma de narrar en las imágenes: la fragmentación, yuxtaposición y descomposición de la imagen en las viñetas ya sea para mostrar una situación de agresión, violencia o de movimiento. Esto permite narrar de modo más efectivo la simultaneidad de acciones imprimiendo el suspenso y el peligro.

## EL ENCUADRE Y EL DISPOSITIVO ENUNCIATIVO

Existe una operación de encuadre entre la primera y la segunda versión que se realiza en diferentes niveles. Para ello, será necesario alejarse de la historieta clásica y eliminar la idea de globo para encuadrar al texto en relación con las imágenes. La conversión de prosa a versos octosílabos funciona como encuadre del propio texto si pensamos a éste también como una imagen. Por lo general, muchas veces el género de la historieta se apoya en cartuchos que son cápsulas que se encuentran dentro de las viñetas o entre dos contiguas cuya función es la de explicar el contenido de la imagen o de la acción, lo que sería una relación de anclaje o relevo entre la imagen y el texto. En *Beya* uno podría arriesgar que los textos están más cerca de estos cartuchos que de los globos cuya función es dialógica. En definitiva, pareciera que lo que se deconstruye es la idea misma de globo en consonancia con la voz enunciativa ya que los textos no se proponen como diálogos. Razón por la cual no es necesario que el texto permanezca englobado con un rabo que indica a quien pertenece dicha voz.

Siguiendo con esta idea del encuadre, lo que predomina en toda la novela son primeros planos o planos tres cuartos muchas veces descompuestos en partes para expresar movimiento y secuencia de las acciones. En cambio, cuando se quiere expresar la subjetividad de la protagonista se opta por los planos generales. En algunos casos, se utiliza en plano profundo y picado para representar una situación de extrema violencia como por ejemplo cuando la secuestran a *Beya* y le disparan en la pierna: la profundidad y el picado moldean el punto de vista y contribuye a exhibir la vulnerabilidad de la protagonista. Por otro lado, hay momentos en dónde en una página se dispone sólo el texto y en la otra la imagen que ese texto narra ese montaje más que anclar un sentido contribuye a sugerir un despliegue de posibilidades dentro del paradigma de la serie sin dejar de explicar en parte la imagen. En este caso la segunda persona nos cuenta la estrategia que *Beya* decide realizar para sobrevivir. Es decir, todas aquellas imágenes en donde aparece lo que se podrían considerar “sensogramas pensipictóricos”. La iconización del pensamiento de la víctima, más que graficar el pensamiento, lo subjetiviza abriendo sentidos que no terminan de anclarse. Desde la óptica de Deleuze (1984) leyendo los cuadros de Bacon, podemos decir que la imagen sin fondo, suspendida y aislada interrumpe con la dimensión narrativa y “libera a la figura”.

Entonces, el encuadre se caracteriza por narrar a *Beya* desde su propia fragmentación y subjetividad; por ello, el contraste entre su figura y el fondo siempre es relevante en las imágenes, inclusive cuando el fondo se encuentra vacío.

De esta manera, en la novela gráfica Echeverría y Cabezón Cámara toman una decisión: narrar un cuerpo inscripto en el horror más cabal hasta reducirlo a un cuerpo en apariencia reificado. Con un lenguaje lascivo y poético yuxtapuesto, cada viñeta detalla la descomposición y

### deshumanización en la que Beya va subsumiéndose:

Un tanque de acero vacío/ donde lo único vivo/ parece ser la red de nervios/ ardiéndote en un aullido/ y ese corazón rompiéndose./ con sus diástoles y sístoles/ de bombardeo japonés y/ sus saltos desquiciados/ de taquicardia cebada / Así te traen de vuelta/ a la escena de tortura/ y multiplican por mil/ las penas que te infligen./ como el Cristo con el vino/ en las bodas de Canaán./ con cada latido merqueado/ te hacen volver al horror./ pero no es el mismo, muta./ porque es un monstruo que cambia./ como un transformar del mal (2013: 40).

Sin embargo, el cuerpo reificado, la creciente deshumanización y posterior transformación son movimientos complejos que la novela propone: por un lado, la configuración de un dispositivo enunciativo que Nora Domínguez advierte para la novela y que también es acompañada desde este encuadre y punto de vista. Por otro lado, aparece un devenir justiciera sobre el que volveré más adelante. Respecto del primero, Domínguez explica:

Beya no habla, no pronuncia la voz de la víctima, se aparta así del relato en primera persona del subalterno y de la literatura etnográfica. [...] Una especie de vozarrón del poder que parece duplicar el control del *cafishio* y de su cofradía mafiosa pero que en su registro de panóptico auditivo incorpora también el susurro sobre la víctima, la torsión barroca sobre el cuerpo de la secuestrada convirtiéndolo en desovillaje y rebeldía. En ese testimonio imposible porque un yo que asuma las subjetividades de esa voz esclavizada parece discursivamente inalcanzable, la recurrencia al otro que la narre es la estrategia de un programa de justicia política y social (2013: 27).

En efecto, Beya se aparta de la primera persona, pero para constituirse en una tercera. El filósofo italiano Roberto Esposito deconstruye la categoría de persona recuperando un conocido artículo escrito por Emile Benveniste donde desarrolla las características principales de la tercera persona pronominal. Esposito explica: “Con la tercera persona ya no está en juego la relación de intercambio entre una *persona subjetiva*, el yo, y una *persona no subjetiva*, representada por el tú, sino la posibilidad de una persona no personal o, más radicalmente, una no-persona.” (2009: 54). Justamente por su carácter, esta tercera persona remite a un referente externo que se encuentra ausente de la situación de enunciación y si bien puede ser algo o alguien al no ser específico cobra la fuerza de ser extensible a todos. Por eso, la tercera persona aparece a través de figuras como la justicia, *lo neutro* de Blanchot o la propia categoría de vida pensada por Foucault y Deleuze respectivamente. Para el filósofo, la convergencia de una vida foucaultiana que lucha y se resiste y la de un devenir animal deleuziano contribuyen a la configuración de un pensamiento de lo impersonal. De este modo, *la persona viviente*, coincidente con la vida misma, remite a la figura de la tercera persona: la no-persona inscrita en la persona (o la persona abierta a aquello

que aún nunca ha sido).

Entonces, si lo pensamos desde esta perspectiva, la novela, desde el encuadre y la enunciación, construye la figura de Beya como una tercera persona. Tanto los versos como las imágenes se proyectan desde un vos que le habla a ella. Pareciera que es necesario que esa segunda persona ocupe el lugar del “yo” al que –como vimos a partir de Esposito– está intrínsecamente ligado para poder instaurar en escena la figura de una tercera persona: la de una vida que no distingue entre *bíos* o *zoé* sino que se exhibe como *no-persona*. Sin embargo, si la tercera persona, como mencioné, es la que se encuentra ausente o fuera de la situación de enunciación, la novela abre un terreno en dónde ese cuerpo cobra presencia y visibilidad. La materialidad de las imágenes soporta la vida de Beya que lucha y resiste.

### EL CORPUS DEL CUERPO

Gabriela Cabezón Cámara, en las novelas a las que la crítica reunió como trilogía y en las que está incluida *Beya*, convierte la figura de los ritos de pasaje en una suerte de procedimiento. Los personajes experimentan un periplo determinado en los que por lo general sufren una violencia corporal y pasan hacia “el otro lado”. Son personajes que entran en contacto con el otro y hasta mutan en él. Richard Schechner se pregunta por las características del ritual y formula específicamente la siguiente pregunta: “¿qué son los rituales mismos?” el crítico responde:

Son acciones simbólicas ambivalentes que apuntan a transacciones reales y al mismo tiempo ayudan a evitar a un enfrentamiento demasiado directo con ellas. Entonces los rituales son también puentes-acciones confiables que nos ayudan a cruzar aguas peligrosas. No es casualidad que muchos rituales sean “ritos de pasaje” (2006: 195).

Beya experimenta dos momentos de quiebre: cuando la secuestran, la torturan, la drogan, la violan y la prostituyen; y cuando mata a su compañera por orden del *cafishio*. Estas transformaciones se hacen visibles en el rostro de Beya, principalmente en sus ojos. Ojos con pupilas más o menos dilatadas que indican cierta normalidad, ojos con sombras anticipando la inminencia, ojos negros y finalmente, ojos blancos; o sea, ojos vacíos que desdibujan la singularidad de un rostro. Las imágenes moldean este dispositivo enunciativo: la tercera persona, Beya, fuera de la enunciación, se hace extensible a todas las víctimas.

Didi-Huberman en su libro *Ante el tiempo* propone una metodología para abordar las imágenes. Propone pensar a la imagen como portadora de síntomas, es decir, que las imágenes expresan un malestar que interrumpe el curso “natural” de las cosas. De esta manera, el síntoma que emerge de la imagen es una doble paradoja. Por un lado, una visual y por otro, una temporal. En cuanto a la paradoja visual, lo que la imagen-síntoma

interrumpe no es otra cosa que el curso normal de la representación. Y en cuanto a la temporal, se relaciona con la idea de anacronismo. Un síntoma nunca interrumpe en el momento justo. Aparece a destiempo. Ahora bien: los ojos de Beya y su rostro en general se transforman a partir de esos pasajes que la protagonista vivencia. El primer pasaje de Beya es su secuestro. A través de la imagen del auto se evoca el horror de la historia nacional y se establece cierta contigüidad entre pasado y presente. Las imágenes así secuenciadas están ahí para representar un horror al tiempo que lo narra desde otro, el de la dictadura, presente en el inconsciente colectivo. Los ojos de Beya se vuelven ojos de pánico.

Durante el secuestro otra vez la imagen trae síntomas que abren el paradigma de sentido: el fileteado y la carne connotan la argentinidad al tiempo que exhibe la experiencia de Beya. Si el cuerpo sustituye a la vaca, la vaca simboliza al territorio, pero también a la explotación. Se sustituye una mercancía legal por otra ilegal. Un cuerpo marcado y cuerpo explotado.

Jean-Luc Nancy propone volver a pensar y escribir el cuerpo. Él parte de la cultura Occidental y la concepción de cuerpo que se ha desarrollado a partir del cristianismo, un cuerpo ausente a partir de la idea misma de *corpus cristi* (la hostia como cuerpo ausente y sacrificado al mismo tiempo que es el cuerpo de Cristo). Esta construcción genera angustia, un deseo de ver, tocar y comer el cuerpo de Dios. Quiero decir: para escribir el cuerpo, en términos de Nancy, se debe ir más allá del discurso occidental y despojarlo de toda significación fija. Es necesario que el cuerpo se entregue a su propio exceso. Desde esta perspectiva, *Beya* opera proponiendo un discurso sobre el cuerpo que de a poco se va deconstruyendo de sus lugares comunes para configurar un cuerpo político y artístico.

Siguiendo el modo en que el cuerpo se exhibe en la novela, ambas versiones trabajan con la incorporación de la tradición en un sentido amplio. Por un lado, el ingreso de discursos sociales heterodoxos desde populares a específicos, como el cristianismo, la pornografía, la biología. En el cuerpo narrado, a partir de los componentes biológicos aparecen todos los signos de la violencia propia de una red de trata, pero también la violencia que inaugura una tradición de la literatura nacional: las referencias al matadero tanto en los trazos de Echeverría como en los intertextos que Cabezón intercala (“El matadero”, “La refalosa”, “Martín fierro” de Fariña, etc.): “si a matasiete el matambre, a vos el resfalar en tu sangre...” (Cabezón Cámara y Echeverría, 2013: 24). A estas referencias se suman otras ligadas al arte y a la cultura popular desde una canción de San Juan de la Cruz hasta imágenes de Klimt, Juana de Arco o Kill Bill, en la que podemos incluir cierto adelanto en la tapa de la edición de *Eterna Cadencia*. Como si el cuerpo de Beya necesitara involucrarse, enmarcarse y dialogar con manifestaciones populares y artísticas.

La inclusión de las imágenes permite profundizar estas incorporaciones

generando contigüidades y sustituciones que abren diversas vías de lectura hasta el paroxismo: ¿Leer a *Beya* desde el discurso religioso? ¿Desde la violencia inaugurada por la literatura nacional? ¿Desde las formas populares y masivas?

*Beya* se apoya en el discurso religioso, hace uso de él como forma popular para construir su resistencia. La imagen que evoca al óleo de Klimt permite yuxtaponer elementos heterogéneos de la cultura. El arte elevado y el discurso popular o si se quiere, el Kitsch. Estas representaciones exceden, desbordan. Pero no son fortuitas, elegidas al azar. ¿Por qué Klimt? Podríamos pensar en cierto diálogo con el expresionismo tanto desde la tematización como desde las formas. Echeverría promueve un dibujo que no entra en competencia con la veracidad fotográfica, aunque el nivel de detalle por momentos sea fundamental. Sus plenos negros evocan rasgos de estilo cercanos a Enrique Breccia, pero al mismo tiempo su encuadre se acerca, arriesgo a decir, el montaje del cine del que la historieta se nutre.

En efecto, esto contribuye a quebrar cualquier idea de lógica causal como efecto buscado en el lector. Aquello que Ránciere denominó con el nombre de “modelo pedagógico de la eficacia del arte”. Se trata de no decirlo ni mostrarlo porque ese todo no tiene un referente estable.

Hacia la tercera parte de la novela la historia comienza a dar un giro:

Súbitamente entendés/ que mejor hacés creer que ya no te resistís/, que estás muerta y entregada/ al cafishio mandamás / no sabés/ porque no estabas ahí/ cuando te dieron la clase./ el cuerpo aprende solito./ aunque el alma esté en los brazos/ de dios o la virgen santa./ y tu pobre cuerpo, *Beya*./ se encuentra sabiendo posta./ con certeza iluminada./ que lo mejor es fingir/ y sofisticás la ausencia. (48).

Desde este lugar *Beya* entra en acción. Este es el segundo movimiento que mencioné anteriormente, su devenir justiciera. *Beya* logra conseguir un arma y asesinar a todos los hombres del puticlub: “Antes del primer minuto/ estaban todos trozados/como pollo en cacerola si al pollo le hubieran dado con una ametralladora/y si el pollo tuviera adentro los veinte litros de sangre/que tenía cada uno/ de esos tres hijos de puta.” (Cabezón Cámara y Echeverría, 2013: 111).

Sin embargo, la paradoja que plantea Nancy es que para pensar y tocar el cuerpo hay que insistir en el acto de escritura que nos aleja de los cuerpos mismos. Por ello, se trata de un cuerpo, el de *Beya*, que a partir de la propia escritura, a partir de este dispositivo enunciativo que le ordena, es decir, de esa escritura que se dirige a una imagen-cuerpo, a un *corpus* de imágenes que componen cada viñeta, es que la novela gráfica configura una *excrpción* del cuerpo, en términos de Nancy, por medio de las imágenes y del desplazamiento enunciativo: la tercera persona; la no-persona ostenta su doble mecanismo de resistencia: *Beya* se objetualiza y deviene justiciera. O si se quiere, la vida de *Beya* se objetualiza en vida (des)ovillada, en vida justiciera.

## CONTINUIDADES Y RUPTURAS

El primer cambio que sufre la *nouvelle* es lo que Domínguez advierte: un cambio de epígrafe entre la primera y segunda versión. Mientras que en la primera versión aparecía una cita de Jorge Semprún extraída del libro llamado *La escritura o la vida*, en la segunda se cambia a otro que dice: “Aparición con vida de todas las mujeres y nenas desaparecidas en manos de las redes de prostitución. Y juicio y castigo a los culpables.” (Cabezón Cámara y Echeverría, 2013: 7). Frente al título de Semprún en dónde se plantea la disyunción “la literatura o la vida” el desplazamiento se hace hacia el lado de un pedido de justicia enraizado en un presente específico.

En efecto, la interpelación al lector funciona cuando Cabezón Cámara y Echeverría convocan en el marco de la Feria del libro de los años 2013/2014 a pintar un mural y escribir en contra de la trata de personas. En esta línea, la legislatura porteña decide premiar a la novela y declararla de interés cultural, hecho que, más allá de las implicancias o interpretaciones que se puedan tener, ejemplifica en crudo cierto grado de visibilización de la novela. Asimismo, a principios de 2016, la novela fue llevada al teatro por la performer Marisa Busker en una puesta unipersonal con el texto original de Cabezón Cámara.

Vuelvo a los interrogantes del comienzo: ¿Qué dice la novela gráfica que no dice la primera versión? ¿Qué operaciones y procedimientos surgieron en este pasaje? ¿Qué nuevas posibles lecturas se pueden articular en la versión ilustrada? ¿Es posible pensar en una relación entre literatura, arte y política desde lo contemporáneo?

El pasaje de la *nouvelle* a la versión gráfica instala una problemática y visibiliza una lucha. El final de la novela (Beya devenida justiciera) es una apuesta estética de Echeverría y Cabezón Cámara porque no se trata de una novela realista y/o de denuncia. Si, como expuso Beatriz Sarlo, en la primera mitad del siglo XX las narrativas argentinas buscaban modos alternativos para narrar el horror provocado por la dictadura, pero también buscaban un acto de memoria y reparación; hacia finales del siglo XX y comienzos del XXI, emerge cierta necesidad de instalar coyunturas nacionales y globales. *Beya* incorpora formas populares, pero también estéticas para narrar un tema como la trata de personas. Literatura, arte y política se cruzan en una nueva configuración: fundar en la serie literaria la violencia y el horror del presente. Como dice Ricardo Piglia, la historia de la narrativa argentina se abre con una escena de violencia, y en el presente, se continúa a partir de la elección de la forma: la novela gráfica nutrida de la historieta (género popular masivo en ciertos momentos), acompañado de una de las formas populares de la poesía, el verso octosílabo (o también llamado de arte menor), instalan en la serie literaria ya no la voz del otro sino su imagen que, aunque pueda ser “intolerable” en el sentido de Rancière; actualiza la pregunta por ¿Cómo exhibir al otro que ya no habla?

## BIBLIOGRAFÍA

- Cabezón Cámara, Gabriela; Iñiqui Echeverría. *Beya*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2013.
- . *Le viste la cara a Dios*. España: Sigueleyendo.E-book, 2011.
- Deleuze, Gilles. *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. Francia: *Editions de la différence*, 1984.
- Didi-Huberman et al. *Cuando las imágenes tocan lo real*. Francia: círculo Bellas Artes, 2013.
- . *Ante el tiempo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2001.
- . *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Manantial, 2012.
- Domínguez, Nora. "La trilogía de Gabriela Cabezón Cámara: entre el enclave formal y la sedición de los cuerpos". *Boletín de la BCN*. N° 128 (2013): 23-29.
- . "Conversaciones y reenvíos con Gabriela Cabezón Cámara". *Cuadernos LIRICO*, 2014. En: <http://lirico.revues.org/1653> (Consultado el 20/5/2017).
- Esposito, Roberto. *Tercera persona, política de la vida y filosofía de lo impersonal*. Buenos Aires: Amorrortu, 2009.
- Gasca, Luis, Román Gubert. *El discurso del cómic*. España: Cátedra, 1988.
- Hartog, François. *Regímenes de historicidad. Presentismo y experiencias del tiempo*. México: Universidad Iberoamericana, 2007.
- Huyssen, Andreas. *Después de la gran división*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.
- Masotta, Oscar. *La historieta en el mundo moderno*. Barcelona: Paidós, 1970.
- Nancy, Jean-Luc. *Corpus*. Madrid: Arena Libros, 2003.
- . *58 indicios sobre el cuerpo*. Buenos Aires: La Cebra, 2010.
- Piglia, Ricardo. *La Argentina en pedazos*. Buenos Aires: La urraca/ferro, 1993.
- Ranciére, Jacques. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial, 2010.
- . *El reparto de lo sensible*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2014.
- Sarlo, Beatriz. *Tiempo Pasado, cultura de la memoria y giro subjetivo una discusión*. Buenos Aires: Siglo veintiuno editores, 2005.
- Schechner, Richard. "El futuro del ritual". *Performance*. Buenos Aires: Libros del Rojas, 2000.

# IV / Del espacio curatorial institucional a la cultura visual colectiva

## Posible construcción de una mirada desde el Museo de Arte Contemporáneo de Rosario

Clarisa Appendino  
Universidad Nacional de Rosario  
(Argentina)  
clarisaappendino@gmail.com

### INICIO

En el mes de agosto de 2015 se inauguraron en el Museo de Arte Contemporáneo de Rosario -MACRO- un conjunto de exposiciones que ocuparon varias salas, incluso la planta baja, la explanada y los descansos de escalera. Las exposiciones fueron realizadas por grupos y espacios de jóvenes que desarrollaban diferentes proyectos artísticos en la ciudad: La Magdalena de Hoy, Crudo, Tambor de truenos, Cuatro Cuartos, Embrujo y SUB Escuela.

El análisis de estas muestras es un aporte a la lectura y construcción del arte contemporáneo, atendiendo al carácter contextual de los discursos estéticos y críticos desplegados de manera no uniforme a nivel global. En este sentido queremos resaltar algunos discursos del arte contemporáneo que no refieran exclusivamente a las obras, sino a otros aspectos que gravitan en el mundo del arte de manera más periférica en la construcción de los discursos artísticos: los formatos de formación, las estrategias de gestión y los circuitos construidos por cada generación emergente.

El problema de este trabajo radica fundamentalmente en la interacción de dos elementos. Uno es el museo como agente receptor y legitimador, y otro, los diferentes aspectos del arte contemporáneo que abarcan y desarrollan los proyectos independientes y autogestivos. Teniendo en cuenta que los itinerarios museísticos condicionan la construcción de ideas estéticas, visiones del arte y procesos legitimadores, es importante recordar la problemática que desplegó la creación de los museos de arte moderno. La idea de Arte Moderno se transformó en analogía de la abstracción en pintura de la mano de algunos teóricos (Danto, 1999: 94-94). La fundación de estas instituciones y su denominación inauguraron también una categoría estética y una serie de elecciones que aglutina ese presupuesto. Este proceso

podría observarse entonces en la fundación de los museos dedicados al arte contemporáneo que han proliferado desde hace un poco más de una década. Estos instalan la legitimación de una nueva categoría estética, aunque no necesariamente presupone aún la delimitación de un origen, de una genealogía o de rasgos definidos o definatorios.

Desde los primeros años del nuevo siglo el arte contemporáneo comienza a reconfigurar de manera más precisa sus formas y definiciones. Hasta comienzos de los años 2000, Rosario no contaba con instituciones receptoras de arte contemporáneo, pero la creación del Museo de Arte Contemporáneo de Rosario en el año 2004 como nueva sede del Museo Municipal de Bellas Artes J. B. Castagnino propuso una vinculación más dinámica con los artistas jóvenes y emergentes. Con esto se inicia una relación de reciprocidad entre *lo alternativo* y *lo oficial*: “si hasta los sesenta la vanguardia combatía lo establecido, desde hace unos años *lo otro* se presenta como *relato emergente* que sale al encuentro de la institución, donde espera ser incluido” (Rojas, 2010: 47). Lo emergente se consolida como aquello a ser recepcionado por las instituciones, lo cual estableció, en buena medida, la dinámica del campo cultural. Sin embargo, el rol agitador del MACRO mermó en los últimos años, es por eso que nos preguntamos si esta convocatoria a espacios independientes responde a una posible reconfiguración de ese aspecto. Éstas podrían ser signo de la restitución de su originario lugar agitador y sobre todo escucha de lo que sucede en la ciudad como contexto inmediato, por un lado, y escriba y registro de la historia de Rosario vinculado al arte contemporáneo, por el otro.

## PROYECTOS AUTOGESTIONADOS

Para comprender la importancia de estas muestras hay que observar cuáles son los grupos que participaron, desde qué posición participaban del campo del arte local, los espacios simbólicos que representaban y la arista del arte contemporáneo que señalaron.

La Magdalena de Hoy es un colectivo de artistas que se creó en diciembre de 2012, con tres jóvenes integrantes que coincidían en las aulas de la Facultad de Humanidades y Artes. Ellas son Ernestina Fabbri, Eliana Bianchi y Franca Di Iorio, integrante que se desvincula del grupo en el 2014. Las actividades de este colectivo van desde publicaciones, hasta muestras e intervenciones en la ciudad. También en el año 2012 un grupo de estudiantes de la Escuela de Bellas Artes, impulsado por la artista Florencia Caterina, comienzan a nuclearse para pensar nuevos modos de la formación en arte, así se crea SUB Escuela, “una escuela portable de formato horizontal” declaran, que lleva adelante distintas actividades de formación no académica vinculadas a los lenguajes del arte contemporáneo. Sus integrantes, así como sus actividades y acciones, son absolutamente movibles y cambiantes. Un

poco más adelante, pero con otros proyectos como antecedente, en agosto de 2015 se crea CRUDO. Una productora de proyectos artísticos que lleva adelante, entre otras cosas, el espacio *Casa/Espacio en obra*, un lugar de residencias, talleres, cursos, ferias y muestras. El grupo lo integraban en ese momento Fepi Farina, Yuyo Gardiol y Yazmín Weli, pero ésta se desvincula luego de la participación en la muestra en el MACRO.

Tambor de Truenos y Embrujo, surgen como proyectos de galería y espacio de exposición. En el primero, dirigido por Carlos Aguirre, se realizaron desde 2013 exposiciones y talleres en distintas sedes. Embrujo fue un proyecto de Virginia Negri localizado en la Galería Dominicis donde realizaba muestras, ferias, recitales y talleres. Finalmente, el grupo *Cuatro Cuartos*, funcionó durante 2014 y 2015 como gestor de residencias artísticas en la localidad santafesina de Cañada Rosquín, cuyos integrantes fueron Analí Chanquía, Federica López, Gastón Miranda y Clarisa Appendino.

## AGOSTO-NOVIEMBRE DE 2015

Al presentar los proyectos de cada grupo se evidencia una multiplicidad de propuestas en torno a los modos de participar en el espacio del arte. Nuestro análisis, entonces, conjuga las ideas rectoras de cada grupo con el modo en que desplegaron la propuesta expositiva, postulando tres tópicos que conceptualizan el análisis: “la relación interior/exterior” respecto al museo y su entorno, “lo espiritual en el arte” en el modo de exponer una poética y “la formación artística” propuesta por jóvenes aún en formación.

En agosto de 2015 se inauguraron las muestras. En un carrito ambulante sobre la explanada del museo La Magdalena de Hoy presentó *Equinoccio*, su tercera publicación, que luego de la inauguración se encontraba en cada descanso de escalera, a modo de instalación, y también a la venta en la recepción. El colectivo CRUDO convirtió el ingreso al museo (un espacio de cemento y hormigón) en un bosque de frondosidad real. A partir de aquí comenzamos a pensar el primer tópico propuesto: la *relación interior/exterior*. La mayoría de los proyectos proponen directa o indirectamente un desarrollo dentro de la institución con una mirada conceptual y material hacia afuera, es decir, generan un puente entre lo que sucede al interior del museo junto a un modo de circulación fuera de él. Sin embargo, los dos señalados son los que lo elaboran con mayor notoriedad.

*Equinoccio*, resguardada por una cartulina de color blanco perlado, integró un Fichero Cultural junto a un conjunto de textos e imágenes. La selección de textos realizados a pedido para la ocasión versó sobre un recorrido imaginario por distintos tiempos de la ciudad de Rosario. También nos encontramos con un cuantioso análisis numérico y gráfico de *Anuario, registro de acciones artísticas Rosario*, realizado por sus propios editores: Pablo Montini, Georgina Ricci y Lila Siegrist. La resonancia de aquella publicación

que meses antes había dado su cierre, se condensa en *Equinoccio*. El espacio ocupado por la imagen fue dado por un poema visual, dos dibujos, dos fotografías y una xilografía desmontable.

El gesto más radical de la publicación se da en lo que titularon como Fichero Cultural. Un índice que reúne a más de cuatrocientas personas, grupos e instituciones que forman parte del arte de Rosario con su respectivo teléfono o mail de contacto. Un listado creado con un estricto corte sincrónico. Es la construcción editorial de una visión y un agrupamiento complejo de múltiples agentes que participan activamente del campo. Una reunión abierta, subjetiva y parcial, que da cuenta no sólo de un estado de la escena artística, sino más bien del tipo de imaginario simbólico que Eliana Bianchi y Ernestina Fabbri estaban construyendo como artistas.

En el mismo sentido que *Equinoccio* se ubicaba en los espacios de circulación intersticiales del museo: en la explanada para su presentación y en los descansos de escalera posteriormente; el espacio de recepción, justamente el lugar de entrada y salida al museo, también se vio totalmente intervenido por el proyecto de Yuyo Gardiol, producido por CRUDO. Con la obra *Del vacío un bosque*, los artistas crearon un paisaje litoraleño en el ingreso al museo. Plantas de todas las especies que conviven en la ciudad de Rosario y en las islas que le dan forma al curso del río Paraná, se adentraron en la recepción del museo produciendo una situación inusual, al mismo tiempo atractiva y poética. En este sentido, *Equinoccio* y *Del vacío un bosque*, plantearon una interacción espacial que se ubica en el intersticio del adentro y el afuera, por circular desde el museo hacia sus lectores y visitantes junto a lecturas, imágenes y olores en sus diversas formas de circulación cotidiana.

Un poco más allá de las fronteras del tiempo y del espacio se manifestaba *Lo espiritual en el arte* como aquello vinculado a las reformulaciones espirituales y simbólicas de las narrativas en imágenes. Aquí situamos a Tambor de truenos y Embrujo. La instalación *Flor y flauta* realizada por Tambor de truenos es un proyecto de Carlos Aguirre en el que también participaron Majo Badra y Carolina Villanueva para la realización de la obra y Clara Federica Chiossone en la escritura de un texto. La obra emplazada fue producida íntegramente con piezas de pan y ocupaban paredes y piso. La instalación con las formas más diversas hechas de pan erigía, en su ordenamiento, una suerte de ofrenda al fauno, deidad del pasado que se encontraba representado en un dibujo sobre papel, como iconolatría al que las piezas de pan le rinden culto. Una instalación que puede sumergirnos en pequeños altares de pan, como si el primer y sagrado alimento se transformara en la dicha de un estar en el espacio compartido con otros.

El pan como objeto votivo fundaba una conexión con los rituales realizados en el quinto piso durante los dos meses que duró la exposición. *Embrujo salvaje al macro* fue la propuesta de Embrujo que integró una serie

de rituales dedicados a los elementos del cosmos: el agua, el viento, la tierra y el fuego. Los altares emplazados por Virginia Negri rescataban saberes del arte ritual desde la contemporaneidad y fueron el escenario de acción para encuentros con músicos, artistas y poetas, cantantes, deejays, músicos y performers. Embrujo fue definido como un *work in progress* chamánico. Los signos esotéricos y las ventanas hacia el río eran el escenario para el cruce sincrético de creencias y ritos. En esta instancia el arte contemporáneo retoma algo que se relaciona con lo ancestral, con el ritual mágico y la mirada cultural.

Finalmente, el tercer tópico se vincula a la formación artística en el escenario contemporáneo. La propuesta del grupo Cuatro Cuartos fue indagar algunos formatos de residencias en la actualidad con la muestra *Episodio 03*. Como grupo de gestión que promovía un espacio de residencias, la exposición propuso reflexionar sobre la propia práctica a partir de exponer proyectos, registros y procesos de obras realizadas en distintas residencias. Para este proyecto Cuatro Cuartos abrió una convocatoria destinada a artistas de Rosario que hubieran participado de residencias en el transcurso de su formación. Los seis artistas que resultaron seleccionados fueron Daniel García, Paulina Scheitlin, Patricia Spessot, Federico Gloriani, Carmen Pezido, Ximena Pereyra y Gabriela Gabelich. Expusieron registros, obras, bocetos, procesos que fueron realizados en instancias de residencia.

En un acercamiento a los distintos tipos de formación en el arte contemporáneo, las residencias se suman desde hace algunos años a las clínicas, ya instaladas desde la década del noventa, y a otras modalidades en las que SUB Escuela ha experimentado desde sus inicios. Bajo el título *Formación oblicua* se propusieron una serie de talleres gratuitos abiertos al público con inscripción previa y cupos limitados. Los talleres iban desde ejercicios de respiración y conexión corporal hasta resolución de problemas de diversa índole. Con estos talleres manifestaban un espacio de formación pensando en un sentido amplio los modos artísticos y poéticos de la producción y formación contemporánea. La sala se convirtió en un aula-taller donde cada actividad dejaba sus vestigios a modo de registro. Lo oblicuo para SUB Escuela fue el corrimiento, la refracción del pensamiento al momento de observar el territorio vigente para el aprendizaje sobre el arte.

*Formación oblicua* fue un proyecto en el que se repensaron no sólo los modos de enseñanza académica de las artes, sino también ciertos patrones ya estandarizados de las especializaciones artísticas en el marco del arte contemporáneo como son las clínicas de obra. Ya caducas éstas, encontramos otros horizontes de reflexión para la enseñanza y el intercambio. Tanto Cuatro Cuartos como SUB Escuela revisaron un espacio muchas veces invisible del arte: la relación entre la producción y la formación artística contemporánea.

## INAUGURACIÓN Y CIERRES

La inauguración de las exposiciones se transformó en un gran festejo de encuentros. El recorrido por cada sala y su visualización a través de tópicos puede pensarse como ejes de reflexión tanto sobre lo que un museo de arte contemporáneo exhibe como lo que el campo de Rosario se propone revisar. Porque el arte contemporáneo no se relaciona con lo uno, con lo unívoco ni con lo auténtico, sino con la manera que se (re)define en cada contexto, en cada circuito en el cual se inscribe.

Las muestras, talleres, charlas y performances realizados en las exposiciones podrían percibirse como un diagnóstico sobre el arte y los grupos de Rosario y su relación con el museo. La dinámica que tuvo el museo en sus inicios como motor de lo emergente e institucionalizador de lo alternativo aparece nuevamente con la incorporación de estos grupos al recorte institucional, advirtiendo que sigue construyendo un espacio por excelencia de lo contemporáneo en la ciudad.

Luego de la envoltura que le otorga el museo a este tipo de grupos es importante señalar sus implicancias, ya que la recepción se realizó en un momento alto del despliegue de la mayoría de los proyectos, todos ellos contenían una energía potenciada en cada actividad. Luego de esa acción se observaron cambios muy notorios en cada grupo, incluso, en algunos casos, llevó a su disolución.

En la LXIX edición del Salón Nacional del Museo de Bellas Artes J. B. Castagnino, dos grupos resultaron seleccionados y ambos obtuvieron una premiación. La Magdalena de Hoy obtuvo el primer premio adquisición con la obra *376 proyectos para hacer un poema* y CRUDO obtuvo el Premio Institucional Fondo Nacional de las Artes con la obra *Lo que quedó de nuestro amor*. Justamente los dos proyectos que observábamos bajo el tópico de vincular o tensionar las relaciones entre exterior e interior en términos instituciones, terminan incorporándose a través de la obtención de estos premios.

Otro aspecto que podemos observar acerca del momento posterior a la exposición es el cambio en la configuración o la disolución de algunos grupos. Esto no quiere decir que haya sido la situación expositiva la que produjo la finalización de los grupos, sino que nos permite observar el momento en que esos proyectos fueron recepcionados por el museo y lo que produjeron luego. El colectivo Cuatro Cuartos se disolvió hacia fines de 2015. Algo similar sucedió con SUB Escuela que está reprogramando y reformulando las dinámicas de trabajo, las actividades a realizar y la manera en que cada uno participa de cada actividad.

Estos casos pueden deberse a algunos factores frecuentes en las dinámicas de los grupos. Este modo de agrupamiento surge junto al arte moderno como modo de constituir una idea más clara sobre lo alternativo en el arte, primero, y sobre la manera de oponerse a lo instituido, después

(Williams: 1997: 73). Pero en los grupos actuales la dinámica es distinta, ya que los artistas comenzaron a delimitar otra dinámica respecto a lo instituido y a lo instituyente. Muchas veces funciona como forma de ingreso al campo del arte. Esto puede verse en todos los grupos, aunque en algunos es más notoria la necesidad del agrupamiento para construir y desarrollar vínculos. Aspecto que coincide en mayor medida con los grupos más numerosos. Esto último se da claramente con Cuatro Cuartos y en algún sentido también con SUB Escuela. El proceso de maduración de los integrantes del grupo hace que la instancia autoformativa se diluya.

Este último aspecto se percibe también en el grupo de artistas que propone Carlos Aguirre para realizar la obra *Flor y Flauta* a través de su proyecto Tambos de Truenos, como agrupamiento temporario para la acción. El único proyecto que continuó un poco más de tiempo fue Embrujo, llegando a su cierre a mediados de 2016. La permanencia de este proyecto puede darse por la mayor experiencia que Negri como artista y gestora, y posiblemente sea una particularidad por llevar adelante sola un proyecto de esas características.

El desarrollo de este trabajo se sitúa en un problema amplio inscripto en las complejas reflexiones sobre el arte contemporáneo que comienza desde su propia etimología: *con-tempus*, con el propio tiempo, ser camarada del tiempo (Cfr. Groys, 2014: 93). Vemos este acompañamiento al tiempo en prácticas concretas que se incorporan discursiva o conceptualmente al síntoma de lo contemporáneo. Sin embargo, existe un riesgo en la formulación de estas afirmaciones por encontrarnos aún en lo contemporáneo, en alguna de sus etapas o en lo que ya está comenzando a configurarse como el relato de lo contemporáneo.

Esto nos hace pensar en una expresión de Pierre Francastel sobre la dificultad de abordar nuestro tiempo con cierta rigurosidad: "Cuando se quiere tener una visión de conjunto de los problemas [de nuestro tiempo], se choca, ante todo, con la gran dispersión de materiales" (Francastel, 1960: 279). El autor de *Pintura y sociedad* advierte que el problema no está en el tiempo, sino en la disposición que el material de estudio adquiere a través del tiempo y creo que ya comenzamos a organizar los materiales de lo contemporáneo. Pese a la cercanía, pese a contar con materiales aún dispersos y percepciones provisorias nos adentramos en la reflexión no sólo sobre la contemporaneidad como espacio temporal y categoría estética que estamos atravesando, sino que además lo contextualizamos al entorno más cercano, la ciudad en la que desarrollamos nuestras actividades, nuestros proyectos. Sabiendo que ese es un riesgo, todo ya comienza a ser parte de la historia del arte. El señalamiento sobre el desarrollo de estas muestras puede pensarse no sólo como la lectura de un momento particular del espacio del arte en Rosario, sino también como una etapa particular del arte contemporáneo donde ya se consolida su definitiva institucionalización, canonización y es cuando comienza su historización.

## BIBLIOGRAFÍA

- Danto, Arthur C. *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Buenos Aires: Paidós, 1999.
- Francastel, Pierre. *Pintura y sociedad*. Buenos Aires: Emecé, 1960.
- Groys, Boris. *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Buenos Aires: Caja Negra, 2014.
- Rojas, Nancy. "Estatutos del milenio vigente". *Poéticas contemporáneas: itinerario de las artes visuales en Argentina de los 90 al 2010*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2010.
- Williams, Raymond. *La política del modernismo. Contra los nuevos conformistas*. Buenos Aires: Manantial, 1997.

## MATERIAL FUENTE

- Guía de visita, julio-agosto de 2015. Museo Castagnino+macro, Rosario.
- Guía de visita, septiembre-octubre de 2015. Museo Castagnino+macro, Rosario.

## Imágenes del folclore entrecruzadas por la cultura visual

Leda Maria de Barros Guimarães  
Universidad Federal de Goiás  
(Brasil)  
ledafav@gmail.com

Este escrito trae aparejada una discusión sobre una metodología de las lecturas, aunque son presentados ejemplos de ejercicios sobre este concepto. Este texto es el resultado de una indagación realizada con las imágenes, y a través de ellas. Concretamente pretende introducir ejercicios de investigación alrededor de imágenes de la cultura popular hecha por estudiantes de postgrado en Arte y Cultura Visual en la Facultad de Artes Visuales de la Universidad Federal de Goiás. La disciplina *Visibilidades populares*, asignatura en la cual los ejercicios fueron propuestos, investiga construcciones de sentidos sociales, investigación histórica y cultural explorando los discursos y las prácticas que forman distintas perspectivas alrededor del arte y de la cultura popular.

La estructura del texto se divide de la siguiente manera: en la primera parte se contextualiza dónde ocurrió la experiencia y las razones que han llevado a su proposición. En la segunda parte se incorporan los ejercicios desarrollados por los estudiantes, haciendo hincapié en sus procesos de lectura y los puntos de participación o compromiso que hemos visto desde la subjetividad de cada "lector". Finalmente, en la tercera y última parte, se discuten los logros de la experiencia de choque con las imágenes, destacando las operaciones pedagógicas como instancia para investigación y construcción de pensamiento menos formateado a una lógica lineal de la escritura académica.

### **PARTE 1: CONTEXTO Y MOTIVACIONES**

Como profesora de postgrado en Arte y cultura visual acostumbro ofrecer una disciplina llamada *Visualidades populares*. La expresión *Visualidades* indica opciones conceptuales en relación con las expresiones

culturales que pueden venir de marginal, periférica, subalterno, no oficial etc., pero también puede colocarse de manera aislada de contaminación/ apropiaciones de distintos tipos de consumo cultural.

Esta disciplina ha sido concebida como un espacio para la discusión de las ideas más interculturales y plurales acerca de lo *popular*, considerando la circulación de aspectos conceptuales en las relaciones de producción/ circulación/consumo de formas, ideas, niveles culturales, expresiones de híbridismos culturales y la fusión de códigos estéticos. La práctica de la enseñanza no sigue un modelo fijo. En el segundo semestre de 2015 los participantes de este curso han elegido para el trabajo de campo la inmersión en una colección de la fotógrafa Rosary Esteves (<http://www.rosaryesteves.com.br>) de imágenes de las *Cavalhadas*, tradicional fiesta del folclore brasileño que tiene una manifestación importante en la provincia de Goiás, centro oeste de Brasil.

El punto culminante de la fiesta es la batalla entre los ejércitos de caballeros moros y cristianos, una forma de representar teatralmente las cruzadas europeas. Además de los personajes que son soldados, existen presencias enmascaradas que, en algunas teorías, representan el pueblo. La forma anárquica de esta intervención sería una forma de protestar acerca de que solo las personas importantes de la ciudad puedan ser caballeros. Durante veinte años, en diferentes momentos, Rosary se ha dedicado a registrar los festejos, generando una formidable colección de imágenes sobre el tema. Esta colección, guardada, cuidadosa y sistemática por la artista, fue amablemente puesta a disposición para la consulta de los cinco estudiantes.

El objetivo inicial de construir una narración visual basada en el análisis de los aspectos visuales de las tomas ya no tenía mucho sentido para aquellos estudiantes. Pero trabajar imágenes para construir o reconstruir concepciones teóricas y abarcar filones de diversos autores fue un ejercicio que parecía (al menos a los alumnos de esa clase) requerir otras tácticas que desencadenasen no solamente un aprendizaje teórico sobre hibridismo, mezcla, tránsitos culturales y/o migraciones de sentido, pero que lograsen una experiencia. Ese no era el caso para entender primero y ejecutar la imagen más tarde. Estaba claro que, aunque estamos en un postgrado en Arte y cultura visual, la presencia de la imagen como una potencial formulación de conceptos, preguntas e investigaciones era todavía una dificultad. La cultura de la escritura aún prevalece en nuestro camino para aprender o para considerar como válido el aprendizaje que se registra de esa manera. Se lanzó un nuevo desafío. Cada estudiante hará su propio ejercicio de “pensar con y a través de imágenes” de una fotografía de la artista. El desafío era ir más allá de la apariencia objetiva, en otros sentidos más que la condición inicial del registro de la fiesta popular. En el lugar de lectura, tomo prestada la terminología de Didi-Huberman, quien establece que las imágenes son un campo de batalla (y que aceptamos el riesgo de que al impactase las imágenes

arden, se queman). Para ese autor:

La imagen es otra cosa que un simple corte practicado en el mundo de los aspectos visibles. Es una huella, un rastro, una traza visual del tiempo que quiso tocar, pero también de otros tempos suplementarios-fatalmente anacrónicos, heterogéneos entre ellos – que no puede, como arte de la memoria, aglutinar (2013: 35).

¿Cómo llevar imágenes de una celebración popular para el campo de la cultura visual? Aquí consideramos algunos puntos: primero, la amplitud misma del campo y la propuesta para entender las imágenes como discursos visuales, escudriñando estos fenómenos dichos populares “amplamente comprendidos como culturais, [...] privilegiando relações entre imagens e as circunstâncias de sua produção e uso” (Tourinho y Martins, 2013: 67). Según la percepción de que las imágenes solicitadas son parte de un clasificador, este dispositivo también es articulador de recuerdos sociales.

## PARTE 2: LECTURA DE IMÁGENES COMO ACTO DE RASGADO

### DISCURSOS SOCIALES ALREDEDOR DEL POPULAR

De los cinco estudiantes sólo uno venía de otra provincia y aún así cargaba con una experiencia muy fuerte de asociación de su identidad a los prototipos culturales del *Rio Grande do Sul*, una provincia donde las tradiciones se cultivan fuertemente en la construcción de un arquetipo Gaucho. Los demás estudiantes en el estado de Goiás consideraban a las imágenes de la fiesta como “acerca” de la identidad cultural del estado y, por lo tanto, suyas. En un principio, entrar en contacto con una colección de imágenes tan conocidas para ellos no les resultaba en ningún momento extraño.<sup>1</sup>

El primer ejercicio que incorporo en esta parte del texto es: “¿Fiestas Folclóricas en Proceso de Nuevas Versiones?” de Lígia María de Carvalho, estudiante de doctorado con formación en el ámbito de Historia con un interés en los cómics. Fue Ligia quien eligió la imagen de los enmascarados/pastores que están reunidos en un círculo en medio de una plaza, al parecer, escenificando algún tipo de juicio. La imagen llama la atención por razón de ser desplazada del contexto religioso/popular de aquella fiesta. Para el primer enfoque, utiliza algunos aspectos del *paradigma de acusar*, con la finalidad de hacer un inventario visual de la foto:

Estes mascarados se apartam das tradicionais caretas humanas e de animais, sobretudo a bovina; ao trajarem roupas femininas, conquanto tenham mantido a dupla cor costumeira da festa, descaracterizam a habitual

---

1 Las imágenes pueden verse en el siguiente enlace: <https://goo.gl/e1ygPm>.

masculinidade a eles associada; os disfarces faciais negros criam uma disparidade, pois, invertem a figuração dos crânios, que passam a ter, pintados de branco: os orifícios oculares, as conchas nasais e os dentes, remetendo à festa mexicana do Dia dos Mortos, ou mesmo, às animações de Tim Burton e de outras obras que lembram o gênero; a circularidade da disposição dos corpos - com alguns ajoelhados - bem como, todos os “crânios” a descoberto em decorrência de trazerem os chapéus de palha junto ao peito [...] dá a impressão de que estão em posição reverencial. (2015 no publicado).

Lígia, sin embargo, abre el abanico de posibilidades de la imagen congelada con otros significados. Referencias a la historia cultural, su área de formación, y de nuevo haciendo hincapié en el estudio de Philippe Ariès (2014) en ritos mortuorios y los análisis de Michel Vovelle (2010) sobre el purgatorio y la necesidad de obtener una segunda oportunidad frente a la inexorable muerte. Considera a Roberto DaMatta (1997), quien denomina “triángulo del drama” al choque de poderes entre tres portentos (carnaval, Estado e Iglesia) y pone su análisis en la perspectiva de hilaridad citando Georges Minois (2003) que hace una asignación de la historia trabajando la risa con el interés de estudiar el carácter ofensivo. No deja escapar la pregunta de que si el hecho de buscar en internet las imágenes de la *black face*, *tia Jemina* y *tia Nastácia* la dimensión interpretativa de la imagen congelada en la fotografía lleva a otros lugares:

De certa forma, essa morte que provoca riso, eternizada pela fotografia, se inscreve em alguns parâmetros de transgressão dentro da própria transgressão dos mascarados que povoam as Cavalhadas. Isto acontece, não apenas, por decorrerem das variantes que compõem as batalhas equestres entre mouros e cristãos [...], mas, principalmente, porque cria um campo híbrido [...], portanto, alheios à festa, modificando, assim, a ideia de folclore. (2015 no publicado).

Lígia refleja que “não é de se estranhar que elementos alheios à celebração do folclore que dá sustentação à festa, se insiram e modifiquem os elementos costumeiros que compõem o visual da festividade” (2015, no publicado). Es decir, el imaginario folclórico de la celebración brasileña, muy presente en el centro occidental de Brasil ha sido cruzado por la mezcla con *black faces*, tan presentes en las imágenes folclóricas de la cultura de masas norteamericana.

El segundo ejemplo es el ejercicio dirigido por Guilherme Araújo Cardoso Teixeira titulado “Máscaras, la muerte y el cine”. Guilherme tiene un grado de profesorado en Diseño gráfico y Artes visuales de la Universidad Federal de Goiás (2007). Es ilustrador y animador, con énfasis en película de animación. La descripción hecha por él denuncia su vena de guionista.

A imagem escolhida retrata uma pessoa em cima de um cavalo, esta se encontra totalmente coberta da cabeça aos pés, não conseguimos ver nenhu-

ma parte do seu rosto ou corpo. Está coberto por uma roupa com tecido preto liso que brilha. Vestiu seu cavalo também com o mesmo tecido preto. A personagem com seu rosto e com toda a fantasia se torna muito peculiar. Possui uma máscara que remete a uma caveira e uma peruca loira juntamente com um chapéu de palha enfeitado com rosas feitas de papel crepom. Possui fitas douradas e lenço no pescoço, juntamente com adornos dourados também decorando o seu cavalo. É um ser bizarro (2015, no publicado).

Así como Ligia, Guilherme comienza describiendo lo que se ve en la foto y va poco a poco construyendo su narración, creando una atmósfera de suspense que conjuga las imágenes que el texto tiene. Anuncia que el hombre enmascarado es un extraño y nos ofrece las pistas: “parece que foi tirado de um desenho cult ou de algum quadrinho fantástico”. Al revelar a su caballero, Guilherme también revela las referencias de su imaginación. Asimismo, hace la asociación con el día de los muertos en México, observando que en esa tradición mexicana los difuntos tienen permiso divino para visitar a sus familiares y que las casas están adornadas con flores e incienso. Otra referencia fuerte viene de la semana de los orígenes aparentemente distante. Guilherme primero hace una asociación al lúdico y oscuro universo “freak” del cineasta y animador de Tim Burton. Recuerda que los personajes de sus películas, como en *Pesadilla antes de Navidad* (1993) o *La novia cadáver* (2005), son parte integral los temas fuertes como la muerte, pero se vuelven cautivantes e interesantes al observar sus obras. Sin embargo, el caballero negro de la fotografía lleva a Guilherme a otra película: *El séptimo sello* de Ingmar Bergman, cine sueco de 1956. Esta película muestra la historia de un caballero medieval que vuelve de las cruzadas a su patria, donde se encuentra con la peste y la muerte. La película ocurre en el período oscuro y apocalíptico en la historia de la edad media. Para otras vías, volvemos a la escena de los orígenes medievales de las *cavalhadas*. Vamos a ver cómo éstos cruzan referencias sobre lectura de Guilherme:

Existe um diálogo de pensamentos sombrios citados nas obras anteriores de Burton e Bergman e na fotografia de Rosary Esteves. São personagens densos, pesados, austeros. Burton trabalha a característica lúdica em seus filmes, mas isso não faz que ele perca a carga dramática dos mesmos. O personagem da fotografia de Rosary, encontra-se em um ambiente lúdico, mas carrega dentro de si um personagem sério e imponente na festa (2015, no publicado).

Diferente del aporte teórico más amplio de LÍgia en su develación con la imagen, las referencias de Guilherme eran más imagéticas, incluso cuando se utiliza Bakhtin, hace referencia a Dostoievski como el creador de la novela polifónica. Es la metodología de lectura de Guilherme: “para Bakhtin una narrativa polifónica sería aquella que todos os elementos desta seriam livres e autónomos” (2015 no publicado). De hecho, el estudiante hace una lectura

que nos lleva a varios personajes, referencias culturales sin una jerarquía y ningún vínculo preestablecido. Concluye expresando el sentimiento de libertad que el disenso y la narrativa polifónica trajeron para su lectura de una fiesta popular, y llama la atención que esto suena como algo peligroso para una sociedad de control y establece que el poder que tiene la imagen suele ser transformador.

El tercer ejercicio es de Maurício Fernando Schneider Kist, nuestro “extranjero” que vino de las pampas de *Rio Grande do Sul* a *Goiânia*. Es Licenciado en Comunicación Social con énfasis en la producción para medios audiovisuales y con experiencia en diseño gráfico, tal como Guilherme. Para su análisis, elige una imagen con dos enmascarados bien diferentes de los tradicional *curucucús*, nombre dados a estos personajes de la fiesta. En lugar de trajes coloridos y llamativos, usan rojo, como si fueran uniformes militares, hecho que los identifica como pertenecientes a los moros y, se supone, no están montados a caballo. Uno se lleva puesta una máscara roja, como el color del uniforme, y el otro una máscara azul, que está boca abajo. No están aún en una actitud de lucha o anarquía, parecen hacer la guardia de algo, una postura de vigilancia. En el texto “repetidores de la memoria colectiva”, Maurício desarrolla la siguiente reflexión sobre la imagen:

Cada máscara, apesar de produzidas a partir da mesma matéria-prima, tem características únicas como a cor e, principalmente, os traços. Essa efígie individual [...] nos permite coligir expressões de satisfação cristã e repulsa moura (talvez pela existência, talvez somente pela encenação), enquanto a unidade parodia os 24 cavaleiros em sua récita pomposa. Quem sabe, essa unidade é o retrato da “própria vida apresentada com os elementos característicos da representação.” (Bakhtin, 1999 cit. por Reginatto, 2010: 50). O azul e o vermelho das máscaras representam dois momentos religiosos que ganharam aparente alento na outridade brasileira. (2015, no publicado).

Para Maurício, las máscaras de la fotografía elegida “*Não são apenas figuras representativas do povo marginal à festa dos Senhores*” (2015, no publicado), ya que como se ha dicho, ocupan un lugar nebuloso entre el ejército y las máscaras. El estudiante realiza un viaje en una literatura histórica sobre los orígenes del festejo y argumenta que las dos figuras enmascaradas están cargadas de simbolismo crítico al romperse un cierto orden impuesta a las representaciones de las cruzadas. Entendiendo que los discursos son plurales, Maurício, basándose en Reginatto (2010), que discute sobre “la risa y la ironía en la construcción paródica” apoyándose en los conceptos de Bakhtin sobre la risa y la carnavalización; considera que el simbolismo de colores lleva a la rebelión y esto está presente en los festivales de Brasil, tal vez, por la suspensión de la rutina. Él nos trae también a un estudioso de nuestras fiestas, el antropólogo Carlos Rodrigues Brandão (1974), y concluye que el festejo no genera conflicto, pero que los conflictos

vienen cargados por los participantes. El énfasis de Mauricio es el tema de la “otredad” brasileña. Esta “otredad” tiene la tez oscura de los contadores de la historia, que tornan la otra parte de lo que se negó. Analizando los enmascarados de Mauricio usan los uniformes sin legitimidad, y al mismo tiempo que ocultan la cara, disputan su ausencia “como merecedores de espaço representativo nos rituais de memória coletiva, no papel principal da cultura popular” (2015, no publicado). Por lo tanto, el título de su análisis como repetidores de la memoria colectiva tiene un carácter activo, como sus propias palabras:

Os mascarados não encenam o passado, podem, sim, repetir os feitos reivindicatórios de participação, porém, nesse caso, temos uma dicotomia: as cavalhadas deixam de ser cultura popular pela ruptura da história tradicional da batalha campal com a presença do grupo com máscaras (o que não a tornaria erudita), entretanto, seguem como festa popular pela simples presença do mesmo grupo, afinal, historicamente (e tradicionalmente) eles estão presentes reivindicando seu espaço. (2015, no publicado).

El cuarto ejercicio para ser revisado es el de Adriane Camilo Costa. Con grado de Profesorado en Artes visuales con una especialización en Cine y Educación y una maestría en Cultura Visual, Adriane mantiene una estrecha relación entre cine y educación. La fotografía elegida por ella muestra un hombre enmascarado y su caballo durante la procesión en la ciudad de *Corumbá-Goiás* con ropa y adornos verdes. Adriane recuerda que el color verde es un color imparcial para la fiesta que está dividida en rojo y azul para los uniformes de los ejércitos (moros y cristianos) y floridos y con relieve para los personajes periféricos: los enmascarados. Sin embargo, la imagen de la foto en cuestión es diferente:

Ao primeiro olhar a fotografia parece evidente, objetiva, modesta e completa para revelar personagens participadores da festa, porém os processos de subjetivação do olhar indicam e revelam escolhas, posições e atitudes através das familiaridades, idiosincrasias e particularidades do observador; esta conduz o observador a desempenhar diálogos com seus saberes e crenças que o constitui [...] a imagem parece precisa, evidenciando um mascarado das Cavalhadas com sua indumentária caprichosa e seu cavalo, igualmente ornamentado, que compõem a dupla de personagens periféricos e indispensáveis da festa em questão. Esconder a identidade por trás das máscaras, luvas e roupas que cobrem toda parte do corpo que possa ser identificada se estende ao cavalo que também usa uma máscara e adornos possíveis de liga-lo ao seu ‘parceiro’, mesmo que o cavaleiro não tenha sua identidade revelada. A assimilação cavaleiro/cavalo é uma maneira de se perceber sujeitos participantes da festa, mesmo no anonimato, fato que ratifica sua conexão com o ritual da festa (2015, no publicado).

De todos los estudiantes, Adriane es tal vez la más *goiana*, con la

peculiaridad de conocer tanto la colección y la fotógrafa como los aspectos del festejo de las *Cavalhadas*. Este conocimiento previo, tal vez, haya llevado a la estudiante a describir con más detalles el festejo; más allá de lo que se ve en la imagen.

Os mascarados que usam máscara de boi, como a que está evidenciada na fotografia, também chamados de 'Curucucús', são os mais tradicionais. Cobrem todo o corpo com roupas coloridas, luvas e botas, além da máscara de boi com grandes chifres adornados ou apenas pintados com tinta preta brilhante, para que ninguém os reconheçam. [...] Os mascarados representam o povo, aqueles que não fazem parte da elite e do poder. São debochados, irônicos e críticos do sistema, aos mascarados tudo é permitido e sua identidade é preservada (2015, no publicado).

En el ejercicio titulado “la fotografía y momentos periféricos de la ‘tradición’”, a diferencia de otros colegas, Adriane hace un viaje en el universo en sí misma y la naturaleza del festejo. Sin embargo, lo que podría ser un movimiento entrópico revela sorpresas en los pliegues de lo que Adriane llama “movimentos periféricos da tradição” (2015, no publicado). Hasta entonces, no sabíamos de los movimientos internos, de las tácticas del disfraz y de este punto de la no identificación que se convierte en un importante punto de vista del análisis de Adriane que se produce desde la periferia de la fiesta, es decir, la participación de las mujeres:

Como ‘tradição’, as mulheres não podem participar do exército de cavaleiros e nem como mascaradas; a participação das mulheres está restrita à confecção dos adereços que os homens e os cavalos usam durante a festa, e a elas também é reservado o cozer da farofa e dos quitutes que são ofertados aos que participam da festa, privilegiando os homens que são servidos e reverenciados (2015, no publicado).

Pero es aquí donde la confrontación de la imagen visual plantea una sospecha: que la imagen enmascarada por Adriane sería una mujer, rompiendo la tradición y el fortalecimiento de la situación de invisibilidad, dejando un lugar periférico (las mujeres) a otro (los enmascarados). Adriane considera que la foto de Rosary Esteves “convida a uma viagem no tempo e na história do organismo cultural instituído e aberto a interpretações”. Esta conclusión es importante ya que Adriane es profesora de arte y también es fotógrafa, dos posiciones que necesitan tratar con una interpretación más flexible culturalmente hablando.

El último ejercicio se llevó a cabo por Zilda Simas, quien alumna de maestría y con grado de profesorado en Artes Visuales. Zilda tiene una conexión muy fuerte con los cómics y una experiencia como militante en movimientos sociales, lo que trae a este ejercicio de lectura las imágenes que ella llamó “el *pinhead* y el enmascarado: aproximaciones de la cultura

popular desde las *cavalhadas* hasta las películas ‘B’”. La fotografía elegida por Zilda muestra un par de jinetes enmascarados en la fiesta de la procesión de la ciudad de *Jaraguá-Goia's*.

Nela um mascarado e um pinhead (aquele conhecido monstro de filmes *trash*, que tem a cabeça cheia de pregos como o próprio nome diz) se entreolham, devidamente montados e fantasiados. A princípio, a máscara do pinhead parece destoar dos tradicionais personagens das *cavalhadas*. Afinal, qual seria a relação de uma festa religiosa com um monstro de filmes de horror? [...] Talvez a questão sobrenatural e religiosa seja finalmente o ponto de convergência dessas duas figuras aparentemente tão opostas (2015, no publicado).

¿De todos los ejercicios, el de Zilda es más abiertamente político, cuestionando el lugar del enmascarado como el lugar del héroe o, pregunta ella “sería mesmo um anti-herói?”. Para dialogar con sus preocupaciones, Zilda utiliza también razones históricas que refiere a la caída de Granada musulmana (titulares de los conocimientos en varios campos) sometida por los cristianos (los bárbaros). En 1499, los Reyes Católicos Fernando e Isabel de Castilla firman un decreto de conversión que evita la práctica de hábitos islámicos de toda una nación, tras el cual, entre otros efectos, se ordenó quemar todos los libros y dejó poco más de 300 ejemplares. Zilda pone aquí la antítesis “bárbaros/moros *versus* cristianos/civilizados” exponiendo con los ejemplos históricos las vísceras de la incoherencia de la celebración de las *cavalhadas*. Esta composición trágica, según la estudiante, permite remeter la mirada al enmascarado y al *pinhead*, el anti héroe de películas B, con rasgos humanamente parecidos. Al hacer arder la imagen, Zilda se pregunta: “¿Ora, o que seria a derrota do mouro pelo cristão senão sentir na pele o próprio inferno?”.

También se refiere su crítica a las administraciones públicas que actúan agresivamente en la valoración de estas fiestas populares: “Longe de serem movidas pelo real desejo de empoderamento do povo, estas políticas parecem objetivar, na realidade, a manutenção da ordem vigente, em que as classes subalternizadas têm “um dia de festa para um ano de opressão” o lo que conocemos como la ideología del pan y los circos de los gobiernos populistas.

### PARTE 3: ENTRECruzAMIENTOS DEVELADOS (O ¿QUÉ PODEMOS APRENDER CON ESTOS ENFRENTAMIENTOS?)

Partimos de fotografías y ¿hasta dónde llegamos? Nelson Brissac Peixoto nos dice que la foto, para liberar a la pintura de la tarea de representar la realidad, se utiliza de “uma espécie de catalogação científica do mundo” (2004: 32), pero, sigue el autor, “que esse desígnio realista comporta, segundo Susan Sontag, um outro aspecto: nesta disposição de servir o real com

humildade, a imagem fixada pelo aparelho fotográfico é uma revelação” (2004: 26). Creo que los ejercicios discutidos en la sección anterior de este texto superan la visión realista de la representación fotográfica.

Ahora, vemos que los cinco ejercicios no se atienen a una mera descripción (sin despreciar aquí el valor de esta operación) pues hacen lecturas desenvolviéndose, que según la visión de Miriam Leite son una “radiografia com sugestões de significados invisíveis que ultrapassam o enquadramento em duas dimensões” (1998: 43). Combina con la descripción de referencias inmediatas a las que nosotros, como lectores, también podemos tener acceso a través del intercambio de una cultura pop, popular o una popular masiva, como es el caso de las conexiones que Guilherme y Lígia hacen con las películas de Tim Burton. En desarrollos de ejercicios tenemos el texto verbal y visual entrelazados polisémicamente existiendo “articulações profundas entre a imagem e os diferentes tipos de memória” (Leite, 1998: 43), ya que “as imagens fluem entre si, condensam-se e combinam-se em cada experiência mental do indivíduo, podendo parecer do exterior inadequadas ou mesmo incoerentes” (Barthes cit. por Leite, 1998: 43).

En Brasil han desarrollado estudios relativos a la cultura visual provocando una ampliación de contenidos en relación al objeto de enseñanza/aprendizaje, así como en lo referente a los temas de investigación en el campo del arte y la cultura. Se discute la condición de la cultura contemporánea, caracterizada por el exceso de imágenes visuales. Sin embargo, los estudios de cultura visual implican formas diferentes de *ver/entender/representar/ser* representando la investigación y cómo estas acciones y representaciones se construyen y pueden promover tránsitos entre pasado, presente y futuro como también mover el dominio exclusivo de lo visual.

Cada persona, a su manera, ha pasado por ciertos enfrentamientos en los temas de sus investigaciones, en la percepción de los dislocamientos que participan en los enfrentamientos y en los desvíos de sí mismos como estudiantes/investigadores. La construcción de la disciplina se sostuvo en una docencia investigativa/indagadora en la que, como profesores, estamos interesados en aprender mediante la investigación de lo que sucede en el aula (Hernández, 2011).

La subjetividad de cada estudiante, con sus diferentes perceptivas y arsenales culturales se entrecruzó con las imágenes estudiadas. Mejor dicho, cada *lector/lectora* se enfrentó la necesaria la “explicitação dos modos de perceber e construir diferenças internas e externas à investigação” (Tourinho; Martins, 2013: 67) y cada persona, a su manera, en la sistematización de la escritura, tuvo que “ênfatizar a relação entre interpretação teórica, metodologia e subjetividade, ressaltando as negociações e batalhas que tem lugar entre elas” (2013: 67). Como consecuencia, la investigación con imágenes nos hizo enfrentar métodos visuales que trajeron descentramientos artísticos, estéticos y culturales. De todos modos, cómo enseña Alberto

Manguel (2006), la imagen es un pasaporte para imaginar otras historias, así como para imaginar otras imágenes.

## BIBLIOGRAFÍA

- Hernández, Fernando. “Pesquisar com imagens, pesquisar sobre imagens: revelar aquilo que permanece invisível nas pedagogias da cultura visual”. *Processo e práticas de pesquisa em cultura visual e educação*. Raimundo Martins; Irene Tourinho (Eds.). Santa Maria: UFSM, 2013.
- Didi-Huberman, Georges et al. *Cuando las Imágenes Tocan lo Real*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2013.
- Leite, Miriam Lifchitz Moreira. “Texto Visual e Texto Verbal”. *Desafios da Imagem: Fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais*. Lifchitz Moreira Leite, Miriam; Bela Feldman-Bianco (Eds.). Campinas: Papyrus, 1998.
- Manguel, Alberto. *Lendo imagens: uma história de amor e ódio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- Peixoto, N. B. *Paisagens urbanas*. São Paulo: Senac, 2004.
- Tourinho, Irene; Raimundo Martins. “Reflexividade e pesquisa empírica nos infiltráveis caminhos da cultura visual”. *Processo e práticas de pesquisa em cultura visual e educação*. Martins, Raimundo; Irene Tourinho (Eds.). Santa Maria: UFSM, 2013.

## TEXTOS CONSULTADOS NO PUBLICADOS

- Carvalho, Lígia Maria de; Costa, Adriane Camilo; Schneider Kist, Maurício F.; Teixeira, Gustavo; Simas, Zilda. 2015. Coletânea de Textos: *Visualidade Populares: Deambulações Sobre Folclore e Cultura Visual*. Faculdade de Artes Visuais. Universidade Federal de Goiás (no publicado).

## Feria de Mataderos: de espacio tradicional a escenario multicultural

Irma Sousa  
Departamento de Artes Visuales  
Universidad Nacional de las Artes  
(Argentina)  
irmasousa@yahoo.com.ar

### INTRODUCCIÓN

Las nociones sobre cultura han variado en las últimas décadas, al igual que las nociones sobre arte, territorio, frontera, identidad, conceptos que, ligados a una ideología hegemónica y localizada, se utilizaban en sentido restringido. La actualidad nos propone un cambio: la pregunta sobre la diáspora cultural, anticipando su carácter de múltiple y diversa, como así también su dispersión.

Los avances en la comunicación y el transporte alteraron las limitaciones del espacio-tiempo y no son solo las migraciones (ahora más rápidas y accesibles) las que producen variaciones en los escenarios sociales sino también la “imaginación”, como bien dice Arjun Appadurai (2001: 8), que incentivada por los medios electrónicos genera, transformaciones en el discurso social cotidiano.

Algunos escenarios de carácter local tienen origen en representaciones sociales marcadas por procesos políticos, económicos o religiosos. Tal es el caso de la Feria de Mataderos, espacio acotado que he seleccionado para analizar reflexivamente contrastes, diferencias y comparaciones consignadas tras un período de observaciones sistemáticas en los últimos siete años.

### FERIA DE MATADEROS: EL ORIGEN

La Feria está ubicada en el barrio homónimo de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires y comenzó a funcionar como tal, según lo manifiesta su creadora y responsable, la Lic. Sara Vinocur, el 8 de junio de 1986, en el contexto de la reciente vuelta de la democracia. En una entrevista realizada para Página 12 con motivo de los 30 años de la Feria, relataba que la idea

original de la misma:

[...] surgió con la democracia, en los ochenta y tantos, cuando conocí Mataderos y me enamoré del edificio del Mercado Nacional de Hacienda, un lugar mágico por el cual, en esos tiempos, andaban hombres a caballo sobre el asfalto, algo que me hacía recordar mi infancia, porque hasta los 13 años me crié en el campo ("Un poco del País en la Capital").

## CONTEXTO DEL TERRITORIO

El barrio de Mataderos está ubicado en el sector oeste de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Su nacimiento se produjo a partir del inicio en 1889 de la construcción del Mercado Concentrador y el Matadero Municipal (anteriormente ubicado en Parque Patricios) inaugurado en 1901 para la industria ganadera destinada al consumo interno, a la importación y a la exportación, posibilitando la instalación de una población dedicada al trabajo de la faena, incluyendo matarifes y gente relacionada, como los paisanos que arreaban las reses que llegaban por ferrocarril desde el campo.

La agitada actividad relacionada con el Matadero y los frigoríficos justificaron que inicialmente el barrio tomara el nombre de Nueva Chicago, en clara alusión a la ciudad homónima estadounidense relacionada con la industria de la carne que varios técnicos argentinos habían visitado para tomar referencia; pero en poco tiempo este fue desplazado por la llana denominación de Mataderos.

Durante la década del 60 e inclusive parte de los 70 era un lugar de encuentro de payadores y gracias a su gran sentido comunitario, este barrio marcó un hito en la historia de la Capital Federal, ya que fue un símbolo de tradición y de fuente de trabajo en especial para las clases más necesitadas ("Barriada").

Para la época del inicio de la feria, el Mercado funcionaba activamente y el lugar, complementado con pequeños negocios y bares, semejava un almacén de ramos generales. Era un punto de encuentro entre el campo y la ciudad.

La propuesta de la recuperación de un espacio tradicional popular la hizo Vinocur, en el marco de su trabajo en el Programa Cultural de Barrios creado por el entonces Secretario de Cultura porteño, Mario "Pacho" O'Donnell, designado por el presidente Dr. Raúl Alfonsín cuando todavía la Ciudad de Buenos Aires no era autónoma.

El objetivo principal del proyecto era la celebración, el encuentro y la identidad; y nació con el nombre de Feria de las Artesanías y Tradiciones Populares Argentinas, dando cuenta que no se trataba sólo de la feria de artesanías, sino de una fiesta popular. La inauguración sumó a cuarenta artesanos y la presencia del compositor y pianista Cuchi Leguizamón.

De acuerdo con Vinocur, en principio hubo cierta resistencia interna para la creación de la Feria, que pretendía convertirse en una especie de “*muestrario de cada provincia argentina*”. También los símbolos patrios estaban de alguna manera cuestionados y asociados a la reciente dictadura militar. Una de las estrategias de los emprendedores fue la adopción de la figura de Inodoro Pereyra<sup>1</sup> como logo de la Feria.

En el edificio que ocupaba la administración del Matadero, en la histórica Recova, funciona actualmente el Museo Criollo de los Corrales, creado el 9 de julio de 1964 como una entidad sin fines de lucro y gracias al trabajo de un grupo encabezado por el Dr. Antonio José Almada, un apasionado en las tradiciones argentinas. A pocos metros, se alza el monumento al Gaucho Resero, escultura ecuestre encargada en 1929 por el Intendente José Luis Cantilo al escultor Emilio Sarniguet<sup>2</sup>.

Precisamente al lado del mismo y frente a la entrada del Museo se alza el escenario, centro y corazón de la Feria, donde domingo tras domingo se celebran espectáculos de música, danza y payadas, y a cuyo pie, los concurrentes asiduos, turistas y espectadores no sólo presencian, sino que cantan, danzan, viven y viven el espectáculo como celebración.

Considerando este espacio (intersección de las calles Av. De los Corrales y Lisandro de la Torre) como núcleo, la planta de la Feria se dispone en una estructura de cruz, cuyos brazos laterales se extienden a lo largo de Lisandro de la Torre; su cabecera rodea el escenario y su extremo inferior se prolonga por Av. De los Corrales.

En esta estructura se distribuyen y organizan la feria de artesanías, comidas y productos regionales, música y danza y un espacio especialmente destinado a destrezas criollas: carrera de sortija y jineteadas.

El 18 de febrero de 1991 Mataderos fue declarado “Barrio del Gaucho Argentino” (Ordenanza N° 44515, BM N° 18.974) como lugar representativo de las tradiciones culturales populares argentinas además de promover y visibilizar sus manifestaciones a través de la Feria.

Dentro de la Capital y ante el progreso altanero vos sos el nido de hornero que no arrasó el vendaval. Sos un trozo de arrabal oliendo a pampa y leyenda que se aguanta en la contienda con altivez y porfía. Comento de pulpería y payada de trastienda. Vos sos el poste esquinero que queda para después porque tu marco tal vez sirva de mojón lindero: Sin alarde patriotero vas marcando tu campaña... hoy ser crioyo es una hazaña porque nos vienen augando. Los crioyos vamos quedando como la guinda en la caña. Celedonio Esteban Flores (en “A cien años de la inauguración del Mercado de Hacienda”).

---

1 Personaje del dibujante Roberto Fontanarrosa creación de un gaucho “renegau”, verdadero compilado de mal genio y picardía. Sus características lo llevaron a constituirse luego de su nacimiento en el año 1972 en el modelo gráfico más representativo de la argentinidad.

2 El 21 de septiembre de 1932, cuando estuvo finalizado, se presentó el Gaucho Resero en el XXII Salón Nacional, obteniendo el primer premio.

## MITO Y CELEBRACIÓN

Como mencionamos, la Feria tuvo su origen en la celebración de las tradiciones criollas. Su fundadora lo enuncia cuando rememora la magia de ese lugar donde los hombres “andaban a caballo” sobre el asfalto, pero en ese espacio particular ya se había iniciado un proceso de transmisión de memoria anterior que ella reconoció y reafirmó.

El monumento al Gaucho Resero es la conmemoración al jinete de las pampas y a su caballo. La Revista del Centro de Consignatarios, con motivo del emplazamiento del Monumento a la entrada del Mercado en 1931, publicó en su editorial:

En ocasión del aniversario patrio, será inaugurada en el barrio de Matederos, frente al Mercado de Haciendas, el monumento al “Gaucho Resero”, obra del escultor Sarniguet, que, con su escueta y solitaria figura, evoca la época ya lejana en que nuestra ganadería se iniciará como una industria provechosa. Fue el “resero” una figura tradicional de los campos argentinos, jinete en su pequeño y fuerte caballo criollo, recorrió una y mil veces la tierra virgen y agreste, desolada y extendida, de la pampa inmensa, que poco a poco y con el hollar del ganado primero y la reja del arado después, fuérase convirtiendo en tierra fértil y cultivada, extensa siempre, pero poblada ahora por millones de hombres, grandes ciudades, maquinarias modernas, buenos caminos y numerosas vías férreas que decretaron la desaparición del “resero” cuyo recuerdo ha de perpetuar ese bronce, como figura inolvidable de la tradición argentina (“Historia del Mercado de Liniers”).

Un canto al progreso, según la idiosincrasia de aquellos años, y al mismo tiempo, la preservación de la figura del gaucho, despojada de su origen marginal y exaltado como símbolo de la tradición argentina.

La Feria comenzó con unos cuarenta puestos y según los recuerdos de Vinocur, se fueron incorporando progresivamente artesanos y productores de distintos pueblos del interior del país. La celebración incluyó desde el principio a los pueblos indígenas: la ceremonia de la corpachada en homenaje a la Pachamama se realizó por primera vez en 1986 y se exhibió desde platería criolla hasta artesanía toba, colla y mapuche.

Los talleres comenzaron con la enseñanza de danzas nativas y textil indígena que actualmente continúan entre docena y media de propuestas para niños y adultos.

Los entretenimientos renovaron las carreras de embolsados además de las destrezas a caballo y la gastronomía, privilegiando las preparaciones típicas de las provincias.

El proyecto estuvo desde el principio, focalizado en la recuperación de la calle como espacio de celebración popular y de encuentro. Los pueblos recuerdan no sólo a través de las prácticas de inscripción (basadas en la escritura) sino también a través de las prácticas de incorporación, que son aquellas que se internalizan en el mismo cuerpo y, en la interacción

personal, comunican consciente o inconscientemente (Connerton, 1989). En este sentido, la Feria de Artesanías y Tradiciones populares argentinas, considerada integralmente con sus diversos espacios y actividades agrupadas en torno al núcleo central conformado por el Museo Criollo, el escenario custodiado por la figura del Gaucho Resero<sup>3</sup> y sacralizado por una ermita de la Virgen de Luján<sup>4</sup>, se constituyó en performance cuyos actos en vivo transmiten corporalmente y de manera reiterada, saberes, conocimientos e identidad vinculada en especial a las tradiciones populares argentinas. “¡Virgen gaucha!, que sabes de carretas, boyeros y negritos, de abrojos y rocío en el vestido” (P. Buela, 1980)

## LA CONSTRUCCIÓN DEL IMAGINARIO

Carlos Masotta (2007) destaca, a través de la exploración de primeras postales fotográficas, la paradójica transformación del gaucho en símbolo de la nacionalidad entre fines del siglo XIX e inicios del XX impulsada por el criollismo, en una época donde ya no quedaban gauchos como aquellos que se representaban.

La figura del gaucho y sus tradiciones se instalaron en el identitario popular y curiosamente, aquel que fuera marginado y extinguido por el avance del progreso se hizo notorio, a merced de la masiva difusión de estampas, postales, folletines, publicaciones y obras teatrales (Souza, 2013).

El proceso de construcción del imaginario de la identidad nacional es un fenómeno complejo y desconcertante si no se entienden sus representaciones como resultado de diversos conflictos y tensiones de orden social, político e histórico propios de un estado conformado por inmigrantes europeos, criollos, pueblos originarios y mestizos. El gaucho y sus tradiciones surgieron como una estrategia y una necesidad de una identidad unificada. Vale recordar aquí la frase que Marx coloca en el Dieciocho Brumario de Luis Bonaparte:

Los hombres hacen su propia historia, pero no la hacen simplemente como

---

3 Para informarse e inspirarse sobre el tema del resero, Sarniguet visitó el harás de la familia Solanet, criadores de caballos criollos, en la estancia El Cardal, en Ayacucho, provincia de Buenos Aires. El artista encontró allí al modelo humano, un viejo resero, el "Cuñado" Cabañas, nacido en esos pagos, quien a su vez montaba un caballo criollo, moro de pelaje y pasuco o amblador (equinos que al andar mueven mano y pata del mismo flanco). Según parece el animal se llamaba "Huemul" y fue de él que Sarniguet tomó los rasgos esenciales para la cabalgadura del caballo <[https://es.wikipedia.org/wiki/Monumento\\_ecuestre\\_El\\_Gaucho\\_Resero](https://es.wikipedia.org/wiki/Monumento_ecuestre_El_Gaucho_Resero)>

4 La Virgen de Luján o Nuestra Señora de Luján, es una de las advocaciones con la que se venera la figura de la Virgen María en el catolicismo. Declarada patrona de Argentina, Paraguay, y Uruguay

a ellos les place; no la hacen bajo circunstancias elegidas por ellos mismos, sino bajo circunstancias directamente encontradas, dadas y transmitidas desde el pasado (Marx, 1869: 7).

## **CAMBIOS, INCLUSIONES, TRANSFORMACIONES. CELEBRACIÓN DE LA MULTICULTURALIDAD**

Como manifestamos al inicio de este trabajo de investigación y reflexión, durante las últimas décadas los adelantos en los medios de transporte y comunicación, contribuyendo también el acceso de información y los alcances de la imaginación, han multiplicado los efectos de las migraciones a nivel mundial. Podemos decir que se produce y reproduce una especie de desborde en las estructuras que contenían los imaginarios sociales, políticos y culturales. La Feria, como performance y escenario de representaciones, no ha sido ajena a los cambios y transformaciones.

En el ámbito de los 80, en busca de una identidad de tradición "argentina" que sumara la representación popular de "todas las provincias" y la revalorización de los símbolos patrios, se asumió un imaginario, marcado por el contexto del barrio de Mataderos<sup>5</sup>, vinculado mayormente con las actividades del campo y el ganado vacuno en la pampa argentina, matizado con algunos productos de la urbe porteña como el tango y el fileteado, para consagrar "el encuentro entre el campo y la ciudad". Si bien la celebración de la Pachamama y varias artesanías de etnias argentinas diversas tuvieron su espacio de acción desde el principio, esto no se manifestó visualmente en el emblema de la Feria.

Durante la última década la Feria fue perdiendo parte de su denominación: hoy se la conoce como "Feria de Mataderos". Su fisonomía adquirió nuevos rasgos en permanente transformación, como la creciente incorporación de un grupo de puestos informales y aleatorios en su periferia cuyo contenido no condice con la temática del núcleo original.

Junto a la Bandera Argentina, que tradicionalmente se iza al inicio de la Feria acompañada por las estrofas de Aurora<sup>6</sup>, aparece actualmente la wiphala<sup>7</sup> (emblema, en lengua aymara) que representa los pueblos andinos

5 "Como en principio y durante algunos años la hacienda llegaba en grandes arreos, los reseros, arrendatarios de las tropas y trabajadores que venían de los viejos corrales del sur, enlazadores, matarifes, llevadores de reses, también fueron afincándose en el incipiente barrio. Muchas calles de la zona recuerdan los pagos de donde provenían hombres y haciendas: Tandil, Pilar, Tapalqué, Lobos, Merlo, Chascomús, San Pedro, Monte, Bragado, Saladillo..." Luis O. Cortese y Teresita Mariaca. A cien años de la inauguración del mercado de Hacienda. <[www.laforesta.com.ar/documentos/mataderos.doc](http://www.laforesta.com.ar/documentos/mataderos.doc)>

6 El aria "Alta en el cielo" ó "Canción/Oración a la Bandera", perteneciente a la ópera Aurora del compositor y director argentino Héctor Panizza, es utilizada en Argentina como canción de saludo a la bandera.

7 Tiene cuatro lados y siete colores de proporción igual, que significa igualdad en la diversidad

de sur (Collasuyu), y que fuera adoptada por Bolivia como símbolo nacional en el año 2008 y reconocida en Argentina como emblema de pueblos originarios y utilizada en forma representativa por varias comunidades indígenas alejadas culturalmente de los grupos aymara. En ocasiones se la suele confundir con la bandera del Cooperativismo<sup>8</sup> y empleada como tal.

Dentro del perímetro de la Feria, se han instalado nuevos puestos de artesanías varias, desvinculadas de estéticas tradicionalistas; también la gastronomía, originalmente enfocada en el asado, empanadas y pastelitos criollos, comenzó a ofrecer novedades fronterizas que se han popularizado como la sopa paraguaya<sup>9</sup>, chipá<sup>10</sup> y foráneas, atestiguadas por puestos de venta de *shawarma*<sup>11</sup> y expendedores de “pop corn”.

Los espectáculos sobre el escenario central, por su parte, han ampliado el repertorio, convocando diversos grupos de danza y música latinoamericana incluyendo arreglos, vestuario, coreografías e instrumental popular, que no se apega a las formas tradicionales.

## CONCLUSIONES

Para los visitantes de la Feria, la celebración continúa, aun cuando convergen distintos intereses y vivencias. Los tradicionalistas asisten luciendo mayormente indumentaria típica de “gaucho” o “paisana” o al menos algún accesorio relacionado, como el poncho, botas, un pañuelo, etc. Siguen atentamente el discurso del “relator” oficial de la Feria, que hace gala de fluido conocimiento sobre las tradiciones populares argentinas y explica los deícticos de lo nacional para aquellos que no saben leerlos.

La función de la Feria está anclada en ese imaginario popular de las tradiciones argentinas para convocar, hecho que le ha permitido cobrar relevancia a nivel de interés turístico.

Para muchos puesteros y actores de diversas funciones, la Feria constituye una fuente de trabajo y un escenario de estrategias para atraer público comprador, pero también un espacio de solidaridad y fraternidad que hermana la diversidad en sentido cooperativo.

---

de los pueblos andinos. La estructura y composición de los colores de la Wiphala, como emblema cultural andino, constituye una forma simétrica y orgánica. La formación de los siete colores del arco iris, es el reflejo cósmico que representa a la organización del sistema comunitario y armónico de los Qhiswa-Aymara.

8 Bandera conformada por los colores del arco iris, en franjas horizontales, comenzando por el rojo de arriba hacia abajo según disposición de la Alianza Cooperativa Internacional.

9 Plato originado a partir de la influencia jesuítica sobre el pueblo guaraní, ampliamente difundido en Paraguay, preparado con harina de maíz, huevos, leche, queso y cebollas.

10 Pan pequeño elaborado con almidón de mandioca, leche, huevos, queso y manteca, surgido en la zona de influencia de las misiones jesuíticas y difundido por Paraguay y noreste argentino.

11 Alimento de origen en diversas regiones de Medio Oriente constituido en base a carne de cordero y especias, asado verticalmente en un pincho que gira.

El mito del gaucho, más allá de símbolo de la argentinidad y necesario para los intereses hegemónicos de una identidad unificada, constituyó también suma de valores de clases humildes y oprimidas, devenido en “justiciero”, como lo manifiesta el carácter nacional adquirido por un culto regional correntino, como el de Gauchito Gil (Sousa, 2010).

Las sociedades recuerdan y transmiten sus conocimientos. Cuando Connerton se pregunta cómo se construye la memoria colectiva, se referencia en Maurice Halbwach (1950) quien haciendo notar los procesos de olvido, distorsión e incorporación, demostró que una memoria individual absolutamente separada de la memoria social es una abstracción carente de significado (Connerton, 1989), dado que los diferentes segmentos sociales, (cada uno con diferentes pasados) harán adaptaciones para construir un relato a partir de fragmentos propios y relatos de otros.

Estas prácticas incorporadas de la memoria social son la base de lo que Victor Turner (1986) planteó como el performance o representación del drama social, a través de cuyo hacer los grupos relatan hechos producidos y recuerdan, reiteran, resignifican y recrean, al tiempo que reflexionan sobre los mismos.

De esta manera, es posible preguntarse sobre el sentido de las representaciones sociales que se generan domingo tras domingo en la actual Feria de Mataderos considerando hasta qué punto el imaginario colectivo reproduce la identidad de lo “tradicional popular argentino” según el molde del dictado hegemónico o bien ha logrado generar prácticas performáticas variadas e interactivas a través de las cuales reflexiona sobre su pasado, se reconoce y plantea pautas para el futuro en un escenario en permanente transformación.

## BIBLIOGRAFÍA

- Appadurai, Arjún. *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2001.
- Connerton, Paul. *How Societies Remember*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
- Halbwach, Maurice. “Memoria colectiva y memoria individual”. *La memoria colectiva*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004.
- Masotta, Carlos. *Gauchos en las primeras postales fotográficas argentinas del siglo XX*. Buenos Aires: La Marca editora, 2007.
- Sousa, Irma. *Gauchito Gil. Imagen y representaciones*. Buenos Aires: Editorial

Dunken, 2010.

Sousa, Irma. "Antonio Gil: memoria de un gaucho imaginario". *Ecléctica. Revista de Estudios Culturales*. N° 2 (2013): 150-159.

Turner, Victor. *The Anthropology of Performance*. New York: Performing Arts Journal Press, 1986.

### **PUBLICACIONES ON LINE**

Marx, Carl, *El dieciocho Brumario de Luis Bonaparte*, 1869. En: [http://www.edu.mec.gub.uy/biblioteca\\_digital/libros/m/Marx,%20Karl%20-%20Brumario%20de%20Luis%20Bonaparte,%20El%2018.pdf](http://www.edu.mec.gub.uy/biblioteca_digital/libros/m/Marx,%20Karl%20-%20Brumario%20de%20Luis%20Bonaparte,%20El%2018.pdf) (Consultado el 10/9/2016).

P. Buela, Carlos Miguel V.E. *Madrecita gaucha de Luján* (para tango o milonga), 1980. En: <http://www2.me.gov.ar/efeme/virgendelujan/index.html> (Consultado el: 10/9/2016).

"Historia del Mercado de Liniers". En: <http://www.mercadodeliniers.com.ar/dll/institucional1.dll/insthist000001> (Consultado el 10/9/2016).

"Un poco del país en la Capital". En: <http://www.pagina12.com.ar/diario/sociedad/3-301565-2016-06-12.html> (Consultado el 10/9/2016).

"Barriada". En: <http://www.barriada.com.ar/mataderos.aspx> (Consultado el 10/9/2016).

Cortese, Luis O. y Mariaca, Teresita. "A cien años de la inauguración del Mercado de Hacienda". En: [http://buenosaires.idoneos.com/del\\_barrio\\_de\\_mataderos/](http://buenosaires.idoneos.com/del_barrio_de_mataderos/) (Consultado el 10/9/2016).

**V** / Imágenes de la resistencia. Perspectivas  
sobre la memoria visual y la historia política

## Murales comunitarios y colectivos en Ayotzinapa: memorias en rebeldía

Ana Torres  
Universidad Iberoamericana  
(México)  
ana.torres@ibero.mx

### VISUALIDADES DECOLONIALES

Después de los acontecimientos del 26 de septiembre de 2014, las paredes de Tixtla Guerrero y los muros de la Escuela Normal Isidro Burgos de Ayotzinapa se llenaron de imágenes que denuncian la masacre y la desaparición de jóvenes estudiantes. El trabajo de los voluntarios que llegan al lugar para dejar una huella de protesta y verdad se ha convertido en una experiencia colectiva “constituyendo la imagen de una multiplicación de subjetividades políticas” (Expósito, 2004: 7) que transforman el espacio público en un espacio micropolítico que produce contrapoder, es decir (6) que la colaboración colectiva que se lleva a cabo en la elaboración de los murales son formas de pensar *todos juntos* nuevas maneras de producir lenguajes, experiencias, y saberes que permiten, en el momento de la creación, generar prácticas críticas, diversas y heterogéneas conformando acciones democráticas que operan como prácticas *infra políticas*. Desde esta perspectiva, los murales son expresiones de resistencia a las políticas del olvido de los poderes hegemónicos. En este texto me concentraré en el análisis de algunos murales que nos enseñan a ver los hechos de violencia desde otros lugares de enunciación. Se tomará en cuenta la participación de colectivos artísticos cuya experiencia, como hemos señalado, opera en la conformación de espacios públicos, políticos y estéticos de socialización alternativos (3).

En este sentido el texto busca establecer cruces entre la decolonización del ver, el espacio público -multisensorial, antagónico, agonista, político y estético- y las prácticas artísticas en resistencia para conocer un fragmento de la historia sobre la impunidad en México y sobre el desmantelamiento de otros proyectos de nación cuya causa principal fue la desaparición de 43

normalistas y el asesinato de cinco jóvenes estudiantes.

Analizaré los murales de Ayotzinapa como imágenes dialécticas para activar las dinámicas de la memoria, conocer otras memorias y establecer una crítica a la situación del presente. A decir de Walter Benjamin, el historiador debe poseer el don de “encender en lo pasado la chispa de la esperanza, de recuperar la tradición histórica de manos del conformismo, que está a punto de subyugarla” (2007: 466). El potencial político de las imágenes dialécticas debe ser la transformación considerando que esto se hace posible al ver los fragmentos del pasado como montaje<sup>1</sup> y entender que el pasado no se reconstruye, sino más bien, sobreviven restos de historias, despojos de relatos que no terminan de cerrar y regresan como fantasmas para sobrevivir a la barbarie del progreso. Es importante entonces encontrar en la *basura* de la historia otras verdades por medio de una concepción distinta del tiempo que representa el fragmento y la ruina de lo natural y lo cronológico del progreso a través de imágenes dialécticas que hacen estallar el *continuum* histórico, colocando términos opuestos para activar instantáneamente todas sus tensiones y contradicciones (Diez, 2016). De acuerdo con estos planteamientos, el modelo occidental de historia constituido en la idea de progreso excluye de la memoria colectiva los fracasos y conflictos, ocultando y negando el derecho de los vencidos (De la Garza, 2007: 173). En este sentido, el centro de la memoria está en el sufrimiento, en los ojos de los oprimidos que impulsan una política respaldada en los procesos de justicia social y reactivada en el descubrimiento de la diferencia (181). Esto sucede no sólo en las imágenes sino en el proceso de elaboración de los murales y la apropiación del espacio público.

Es esta memoria la que ilumina las imágenes de los murales; son memorias que han sido perseguidas por la historia pero que sobreviven al apocalipsis del progreso y hacen aparecer el carácter “discontinuo” de la imagen dialéctica “destinada precisamente a comprender de qué modo *los tiempos se hacen visibles*, cómo la propia historia se nos aparece en un resplandor pasajero que hay que llamar “imagen” (Didi-Huberman, 2012a: 34).

En los murales de Ayotzinapa esta imagen está constituida por una serie de trozos históricos que, vistos como constelaciones *en resistencia*, significan el conflicto, la lucha y la fractura de esquemas que la sociedad global determina; también son manifiestos que, siguiendo a Didi Huberman, “buscan la defensa de los espacios políticos y las formas políticas (el debate, la polémica, la lucha) contra la indiferenciación cultural” (2012a: 31).

Desde esta perspectiva, los murales son cuerpos políticos, estéticos

---

1 “Esto es, levantar las grandes construcciones con los elementos constructivos más pequeños, confeccionados con un perfil neto y cortante. Descubrir entonces el análisis del pequeño momento, singular el cristal del acontecer total. Así pues, romper con el naturalismo histórico vulgar. Captar la construcción de la historia en cuanto tal. En estructura de comenario. Desechos de la historia” (Benjamin, 2005: 463).

y colectivos, son una extensión autoreferencial e identitaria de la historia de las escuelas normales, de su ideología, de sus programas, de sus maestros y alumnos, de su combativa vida de enfrentamientos colapsados por el pensamiento hegemónico y la cultura mediatizada.

Los muros de la escuela Isidro Burgos han sido intervenidos por colectivos de artistas que llegan al lugar expresando su solidaridad con los hechos de violencia e impunidad en contra de jóvenes estudiantes; los pintores se involucran con las comunidades creando espacios públicos democráticos, acciones artísticas y prácticas rituales colectivas de la protesta y la resistencia donde participan no sólo los que pintan los murales, sino la comunidad entera. A partir de un trabajo colaborativo se establecen lazos con lo estético, lo público, lo social y lo personal.

Frente a las representaciones y verdades oficiales sobre la desaparición forzada y la violencia en México, los murales de la Escuela Normal Rural Raúl Isidro Burgos de Ayotzinapa nos hablan de una realidad distinta; están ahí para que todos los miremos y hagamos con las imágenes historias colectivas. Los murales se niegan a adormecer el pasado, más bien lo activan con pinceladas críticas que responden al valor ético de la estética.

Mientras las construcciones mediáticas amoldan y neutralizan la mirada, los murales se enfrentan a los mecanismos hegemónicos del ver, son *expresión subalterna*, son memoria crítica y colectiva que resguardan el recuerdo de historias que no quieren ser olvidadas, abren huecos y perforaciones que rompen los discursos normalizadores del presente. Son también constelaciones simbólicas que se enfrentan a las representaciones oficiales generando una memoria crítica que permanece en el recuerdo y se resiste a olvidar y a perdonar los acontecimientos de dolor y muerte. Son también testimonios que nos hablan de una historia oculta y marginal que las dinámicas del poder manipulan a su antojo; nos muestran lo incompleto, lo fisurado de las políticas hegemónicas que no aceptan las diferencias. Estas manifestaciones artístico-políticas aparecen como espacios en resistencia, como *visualidades decoloniales*<sup>2</sup> (León, 2011) que pretenden evidenciar y cuestionar los mecanismos mediante los cuales la estructura global de la modernidad opera a través de la *colonialidad del ver* (Barriendos, 2011: 16) convirtiendo a la mirada en un esquema de dominación. Los murales de

---

2 La categoría decolonialidad tiene que ver con los enfoques de los estudios críticos poscoloniales latino/latinoamericanos que han centrado su atención en análisis que consideran la articulación enredada (en red) de múltiples regímenes de poder englobados en el sistema-mundo y en las estructuras económicas para lograr entender que el capitalismo no es sólo un sistema económico, ni un sistema cultural sino más bien es una *red global de poder*, integrada por procesos económicos, políticos y culturales, cuya suma mantiene todo el sistema. Frente a una cultura visual moderna-colonial-global, las visualidades decoloniales tienen que ver con las formas que sustituyen a las visualidades dominantes estructurales que configuran la mirada del sistema mundo-moderno; la crítica decolonial se constituye como una bisagra epistemológica para pensar las relaciones entre poder y visualidad (León, 2011).

Ayotzinapa nos muestran esa realidad que los medios oscurecen o de plano desaparecen de sus pantallas; son formas que nos enseñan a ver recordando y no a ver olvidando. Es por ello necesario un compromiso con la memoria y una cabal oposición a las políticas del olvido que conducen a las sociedades globales a una modernización sustentada no sólo en el libre mercado sino en la cultura del espectáculo y de lo efímero (Waldman, 2006).

Las imágenes son pequeñas luces de la memoria que encienden el conflicto histórico de las escuelas rurales, la persecución y tortura a profesores comunistas que desde los años setenta se ha convertido en una práctica de control social y político en México; la represión, la impunidad y el poder hegemónico son imágenes que sobreviven, que reaparecen como fantasmas acechantes y que forman parte de la violencia contemporánea.

Abordaré el conflicto de las desapariciones forzadas en México,<sup>3</sup> específicamente de maestros normalistas, no desde los postulados de la “guerra contra el narcotráfico” sino más bien como desmantelamiento, exclusión y colapso institucional que no acepta otras formas de *ser* y *estar* en el mundo. Los hechos ocurridos en Tixtla, Guerrero el 26 de septiembre de 2014 no fueron hechos aislados, forman parte más bien de una estrategia de desmantelamiento político e institucional hacia lo que es diferente. En este sentido, las imágenes de los murales iluminan las memorias que no son construidas desde el poder autoritario, sino desde espacios públicos, político-estéticos, democráticos y revolucionarios que hacen posible la presencia de una cultura en resistencia que resplandece en medio de la hecatombe totalitaria.

## MURALES COLECTIVOS Y ESPACIOS AGONISTAS

La Escuela Normal Isidro Burgos de Ayotzinapa y sus alrededores se han convertido en un gran mural comunitario y colectivo; los participantes han formando un movimiento cultural y popular que ha activado estéticas desde la resistencia, la memoria crítica, la utopía y sobre todo, desde otras formas de movilizar el espacio público y de representar realidades que subvierten la hegemonía global. La práctica colectiva e incluyente de estas manifestaciones estético-políticas ha generado la conformación de espacios públicos democráticos, en donde operan nuevas subjetividades y discursividades visuales.

---

3 En los últimos años han aparecido cientos de fosas clandestinas con decenas de cadáveres mutilados, colgados y degollados. Desde 2006 que Calderón declaró la guerra contra el narcotráfico las muertes ascienden a un total de 120.000, muchas de ellas personas inocentes; y de acuerdo con el Registro Nacional de Datos de Personas Extraviadas o Desaparecidas (RNPED) la cifra asciende a 27, 659 desapariciones forzadas; junto a esta guerra debemos considerar también el asesinato de 120 periodistas en los últimos 25 años, la censura y la libertad de expresión son acontecimientos que deberían estar registrados como parte de la memoria histórica de México. En: <http://www.excelsior.com.mx/nacional/2016/02/11/1074404>

A partir de los acontecimientos recientes sobre asesinatos y desaparición de estudiantes de la Escuela Normal Isidro Burgos, varios grupos de artistas se han organizado para dejar la memoria adherida a los muros; los artistas llegaron a Ayotzinapa por la invitación del Consejo Autónomo de Tixtla, y en el marco de la protesta sobre los 43 estudiantes desaparecidos, les ofrecieron pintar los muros de las instalaciones del Ayuntamiento Municipal, el cual ha sido tomado por organismos autónomos y es ahora un lugar que se ha declarado en resistencia; otros grupos de artistas han pintado las paredes de las casas en el barrio Camposanto; asimismo en la Escuela Normal Isidro Burgos ya es una tradición pintar murales sobre la historia de la escuela y sus conflictos. Algunos de los artistas que han participado en este trabajo colaborativo han sido José Hernández Delgado, y Artemio Cienfuegos, entre otros.

Los murales que se encuentran en el Ayuntamiento en resistencia<sup>4</sup> nos ofrecen una línea del tiempo que muestra distintos momentos de las luchas populares y los abusos del poder, así como la represión hacia grupos vulnerables. Los participantes decidieron iniciar esta historia a partir del fraude electoral de 1988, hasta los acontecimientos actuales. Estos murales son memorias que articulan discursos que iluminan lo oscuro de la historia sobre la tortura y los asesinatos impunes en nuestro país.

Es importante mencionar que estos actos de tortura están presentes desde los años cuarenta y más adelante durante la *guerra sucia* (Mendoza, 2011: 149). Desde entonces el gobierno mexicano, que no ha sido militar como en algunos países latinoamericanos, pero que ha cometido actos similares (si tomamos en cuenta que ha llevado a cabo desapariciones forzadas, así como hechos de represión policiaca y militar encaminados a disolver movimientos de oposición, en su mayoría a grupos de intelectuales, mujeres, obreros, campesinos e indígenas vinculados a la izquierda mexicana); sabemos que el Estado ha actuado al margen de la ley, han ocurrido detenciones masivas e ilegales, encarcelamientos clandestinos, destierros, persecuciones, torturas y desapariciones de gente inocente; estas prácticas han formado parte de los borramientos de la memoria de nuestro país, provocando el ocultamiento de este periodo en la historiografía sobre memoria cultural de la tortura o desapariciones forzadas, tanto en estudios mexicanos, como latinoamericanos. Estos enfrentamientos forman parte de la imposición de políticas colonialistas que responden a las dinámicas de la modernidad capitalista y a los procesos de globalización que en los últimos años se han convertido en política de estados que promueven las políticas del sistema-mundo-globalizado.

Estos grupos que colaboran en la realización de prácticas colectivas

---

4 El Palacio Municipal de Tixtla también tiene murales elaborados por Jaime Antonio Gómez del Payán Medina. A diferencia de los murales que ocupan parte del Ayuntamiento en resistencia que ha sido tomado por los organismos autónomos y por la comunidad, los murales de Gómez del Payán cuentan la historia oficial del Estado de Guerrero. Web. 27 de julio de 2016. En: <https://www.youtube.com/watch?v=1E0GjwA4pyk>

consideran que el arte es un instrumento de lucha para elevar la conciencia y hacer sentir el origen comunitario de los que han sido desplazados de sus derechos. David Cabañas, co-fundador de Izquierda Democrática y Popular, hermano de Lucio Cabañas, fue invitado a la ENAH en el marco de la inauguración del mural, y expresó que el “mural es altamente significativo, ya que demuestra que es un arte al servicio de las causas nobles, revolucionarias y progresistas.”<sup>5</sup> Recordó que Lucio, quien fue líder de la Federación de Estudiantes Campesinos Socialistas, buscaba la unión del pueblo para acabar con el sistema capitalista represor.

Es importante mencionar que la mayoría de estos murales no están firmados; este anonimato tiene que ver con la postura política de los pintores que promueven acciones colectivas y experiencias estéticas convierten a las imágenes de los murales en manifiestos estéticos, públicos y políticos que desmienten la verdad fabricada por el gobierno, por esto es importante rescatar su memoria, su historia, su vida.

Para Chantal Mouffe las prácticas artísticas son capaces de crear espacios públicos políticos críticos y agonistas, considera que, aunque todas las prácticas artísticas son políticas, el arte crítico es el que fomenta el disenso, el que vuelve visible lo que el consenso dominante suele oscurecer y borrar. En este sentido, Mouffe afirma que

las prácticas artísticas críticas pueden desbaratar la imagen agradable que el capitalismo de las grandes empresas está intentando difundir, al situar en primer plano su carácter represivo, y también pueden contribuir, de muy diversas formas, a la construcción de nuevas subjetividades, dimensión decisiva del proyecto democrático radical” (2007: 70).

En este sentido los murales de Ayotzinapa son prácticas artísticas públicas y críticas que promueven “espacios agonistas como nuevas formas de activismo artístico encaminadas a impugnar el consenso existente” (67). Asimismo, son agonistas porque al ser creados desde una colaboración colectiva se generan dinámicas plurales y democráticas de participación haciendo posibles procesos que articulan nuevas formas de convivencia social que colapsan las dinámicas controladas por el sistema global. Los muros de la Escuela Normal Rural de Ayotzinapa y sus alrededores *despiertan* significados políticos, públicos, revolucionarios y democráticos que hacen visible lo invisible, cuentan historias que no quieren ser contadas. Múltiples imágenes realizadas por colectivos artísticos, así como por los propios alumnos organizan de manera distinta la realidad, se convierten en memoria colectiva que, a decir de Umberto Eco, es necesaria para sobrevivir a las censuras del poder y a los silencios de la historia (2002: 181). Los murales permanecen, son cuerpos políticos que se resisten a desaparecer, se convierten en fisuras para el poder político y la historia oficial.

---

5 Video. Web. 4 de agosto 2016. En: <https://www.youtube.com/watch?v=3JjzFGXyiNA>

## MEMORIA OFICIAL VS MEMORIAS SUBALTERNAS

La verdad histórica del gobierno federal mexicano nos ha hecho creer que los muertos y desaparecidos de los últimos años son consecuencia de una disputa entre carteles donde sólo algunos policías y funcionarios municipales han estado involucrados; esta verdad impuesta ha sido respaldada por los medios de comunicación que han manipulado los acontecimientos como hechos aislados, sin ofrecer una perspectiva histórica, social y política de las desapariciones forzadas, así como de actos de tortura y asesinatos impunes.

A diferencia de las imágenes mediatizadas sobre la violencia que forman parte de una mercantilización entre el crimen organizado y los poderes fácticos, los murales de Ayotzinapa activan memorias que constituyen otras memorias como *cuerpos políticos* en resistencia que denuncian a los poderosos y que se iluminan para que alguien los mire, los explique, los despliegue (Didi-Huberman, 2012b: 32).

Parafraseando a Didi Huberman, estas imágenes son más que simples dibujos, son huella, son surco, son estela visual del tiempo anacrónico y fatalmente caótico; son ceniza mezclada, hasta cierto punto caliente, que proviene de múltiples hogueras (2012b: 42). Ellas nos muestran la lucha de los excluidos, de los mal nacidos, son experiencia, son historia, son posición y son cuerpo, son imaginación y son movimiento; son imágenes que representan el conflicto y la confrontación entre grupos armados y no armados; construyen su memoria a partir de espacios no fijos que posibilitan la presencia de una historia viva-encarnada. Son constelaciones interconectadas y decoloniales que nos permiten pensar en proyectos anticapitalistas como formas de convivencia alternativa (Grosfoguel y Mignolo, 2008: 36) que reinventan dinámicas solidarias y democráticas en el espacio público-político y colectivo.

Los murales de Ayotzinapa muestran algo que no está bien, gritan el llanto de los oprimidos que permanecen luchando por otras memorias y por la esperanza de un ejército que paradójicamente se declara soñador:<sup>6</sup> ¡Ni olvido, ni perdón!

## BIBLIOGRAFÍA

- Barriendos, Joaquín. "La colonialidad del ver. Hacia un nuevo diálogo visual interepistémico." *Nómadas* N° 35 (2011): 13-29.
- Benjamin, Walter. *El libro de los pasajes*. Madrid: Akal. 2005.
- Castro-Gómez, Santiago; Ramón Grosfoguel (Eds.). "Giro decolonial, teoría

---

6 El mural de Lucio Cabañas fue coordinado por Cienfuegos, realizado con azulejos y financiado por medio de una rifa para recolectar dinero y hacer el viaje; se realizó en cinco días con la participación de un grupo de mujeres y hombres de la comunidad y voluntarios que viajaron al lugar. Para este artista el mural es una pintura combativa.

- crítica y pensamiento heterárquico." **El giro decolonial. Reflexiones para la diversidad epistémica**. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2007.
- De Mauleón, Héctor (Prólogo). **Ayotzinapa La travesía de las tortugas. La vida de los normalistas antes del 26 de septiembre de 2014**. Ciudad de México: Ediciones Proceso, 2005, 20-37.
- Didi-Huberman, Georges. **Supervivencia de las luciérnagas**. Ciudad de México: Abada Editores, 2012.
- Didi Huberman, Georges. **Arde la imagen**. Ciudad de México: Serieve. Fundación televisa, 2012.
- Díez, Simón. "Walter Benjamin y la imagen dialéctica. Una aproximación metódica." En: <https://urosario.academia.edu/Sim%C3%B3nD%C3%A9z/Papers> (Consultado el 18/8/2016)
- Eco, Umberto. "¿Sólo puede construirse el futuro sobre la memoria del pasado?". **¿Por qué recordar?** Academia Universal de las Culturas, Memoria e Historia, UNESCO 25 de marzo 1998/La Sorbona 26 de marzo 1998. Barcelona: Ediciones Granica, 2002.
- Expósito, Marcelo. "Desobediencia: la hipótesis imaginativa". **Tendencias del arte. Arte de tendencias**. Jesús Carrillo y Juan Antonio Ramírez (Eds.). Madrid: Cátedra, 2004. En: [http://marceloexposito.net/pdf/exposito\\_desobediencia.pdf](http://marceloexposito.net/pdf/exposito_desobediencia.pdf) (Consultado el 20/8/2016)
- Grosfoguel Ramón y Walter Mignolo. "Intervenciones decoloniales: una breve introducción." **Tabla Raza**. N° 9 (julio-diciembre 2008).
- León, Christian. "Cultura visual, tecnología de la imagen y colonialidad. Hacia una crítica decolonial de la visualidad desde América Latina." Fundación Centro Ecuatoriano de Arte Contemporáneo CEAC, 2011. En: <http://www.centroecuadorianodeartecontemporaneo.org/proyectos/investigacion/estudios-imagen-2/jornadas/christian-leon/leon> (Consultado el 20/8/2016).
- Medina, Cuauhtémoc. "Un deslave de imágenes: una historia que no es historia 2014-2015". **Revisiones**. N° 5. En: **Re-visiones.net**, <http://www.re-visiones.net/> (Consultado el 25/8/2016)
- Mendoza García, Jorge. "La tortura en el marco de la guerra sucia en México: un ejercicio de memoria colectiva." **Polis**. Volumen 7. N° 2 (2011): 139-179.
- Mouffe, Chantal. **Prácticas artísticas y democracia agonista**. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, 2007.
- Sosa Elízaga, Raquel. **Los códigos ocultos del cardenismo: Un estudio de la violencia política, el cambio social y la continuidad institucional**. México: UNAM, 1996.
- Waldman, M. Gilda. "La ¿cultura de la memoria?: problemas y reflexiones". **Política y Cultura**, 2006. En: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=26702602> (Consultado el 18/4/2016).

## El esqueleto de la mirada: Intercambios textuales para un ejercicio de gestión de la memoria en la obra Buena memoria de Marcelo Brodsky

César Adrián Reyes Hernández  
Facultad de Filosofía y Letras  
Universidad Nacional Autónoma de México  
(México)  
ar.phainein@gmail.com

### EL OBSERVADOR MÁS TRISTE

De vuelta en Argentina, tras una estancia en el extranjero de más de veinte años, el fotógrafo Marcelo Brodsky se pregunta por su propio pasado. Con el pensamiento y luego con la mirada, agota fotografías de infancia y juventud. El observador más triste de todos es aquel que es capaz de recordar. Brodsky recuerda muy bien, pero no sabe qué ha pasado con sus antiguos compañeros del Colegio. Estas elisiones no se callan. La deuda con el tiempo, y ultimadamente con la identidad, llevan a Brodsky a contactar a los compañeros, convocarlos a una reunión y saber cuál ha sido la suerte de cada uno. Rostros conocidos, francas presencias; pero también, ausencias fulgurantes. Brodsky mismo ha perdido un hermano y dos amigos. O, mejor dicho: se los han arrebatado. Los vivos llenan su mirada, no su memoria: es por ello que propone retratarlos y contar sus historias y, por oposición, ensayar un retrato de los desaparecidos, quienes en esa soledad de ausentes sufren una disolución. El resultado de esta vuelta al pasado es *Buena memoria*, una obra fotográfica sensible e intuitiva sobre la desaparición forzada durante los años sombríos de la Junta Militar Argentina (1976-1983).

La obra constituye un ejercicio de gestión de la memoria: por un lado, recupera la memoria individual y colectiva como un trabajo de identidad; por otra parte, no se concentra en la simple repetición de lo mismo, sino que echa mano de un *olvido positivo*, término no atado conceptualmente a la destrucción o la represión de la memoria. Este tipo especial de olvido revuelve el léxico simbólico con el fin de quebrar un atavismo traumático; es decir, permite la conducta de duelo ante un trauma colectivo (Arriarán, 2010: 35-37). Este recorrido analítico comienza con la definición del concepto de olvido positivo, seguido de una reflexión sobre la construcción textual de

la obra de Brodsky a través de tres elementos: las tensiones intermediales, los regímenes de registro fotográfico y las prácticas de espacio donde se despliegan las imágenes.

## HACIA UN OLVIDO POSITIVO

El olvido es comúnmente entendido como una fuerza destructiva gradual, una hoguera lenta que todo lo homologa a la vacuidad. En materia de representación, ¿es todo olvido necesariamente una pérdida? Si se acepta la reversibilidad del ansia de preservación (según la cual no todo registro es una ganancia) es factible, en consecuencia, proponer que no todo olvido es una pérdida. En este pensamiento subyace un reconocimiento y una necesidad. En cuanto al reconocimiento, el olvido no siempre se lleva a cabo como ejecución violenta e inmediata (la represión de la experiencia, o bien, la repetición compulsiva); la memoria misma es entendida como un espacio virtual negativo, por lo que cabe hablar más bien de una erosión constante e inevitable. La par memoria/olvido devuelve al que recuerda la imagen de su impotencia: es imposible rescatarlo todo. La memoria requiere, por tanto, selectividad y voluntad. Y puesto que la memoria es un derecho, existe un imperativo ético en aquello que se preserva y en aquello que se descarta.

En cuanto a la necesidad, ésta comporta un carácter vital. El exceso de memoria puede conducir a una repetición compulsiva, a la obturación del presente y la clausura del porvenir. Un pasado doloroso no superado adquiere la forma de una ritualización cuando se reproduce la forma, la monda del significado, pero sin un trabajo de duelo ni reconciliación con el objeto de la pérdida: esta es la caracterización de la figura opuesta, el olvido negativo (Arriarán, 2010: 34). Para romper este ciclo de vaciamiento y eterno retorno de lo mismo se vuelve necesario un *olvido positivo* en aquellos términos que expone Arriarán:

Recordar demasiado lo que sucedió impide adaptarse al presente y desarrollar una vida normal. No poder olvidar equivale entonces a optar por la locura o el suicidio. En caso de las sociedades, el no poder olvidar un pasado de ritualizaciones y prejuicios equivale a no ser capaz de romper el ciclo de una tradición represiva. No olvidar –tanto el pasado individual como el colectivo– significa entonces seguir atado a mecanismos de comportamiento patológico (35-36).

El olvido positivo es otra forma de nombrar a la labor de duelo. Dicho olvido propuesto no se basa en la total obliteración de la memoria (represión de lo vivido) o en su repetición incansable (desmultiplicación que despierta ecos de lo ominoso), sino en volver consciente el recuerdo de la pérdida y su consecuente conexión con el presente y el futuro (32-36); es decir, el objetivo de este olvido positivo es restablecer una continuidad existencial, no a pesar de la pérdida (una ruptura con el pasado), sino mediante ella.

## EL ESQUELETO DE LA MIRADA

En la obra de Brodsky, las tensiones intermediales (entre escritura y fotografía; espacio y tiempo), las esferas de los usos fotográficos (entre lo público y lo privado; lo institucional y lo familiar) y los despliegues mediales (la mostración de las imágenes en sitios específicos) describen intercambios dinámicos endógenos –al interior de cada uno– y exógenos –entre ellos–. El conjunto de estas interacciones –difíciles de analizar de modo aislado– revela el esqueleto de la mirada memoriosa, según se elucidará a continuación.

Pascal Quignard (2015: 45-51), al exponer una de las paradojas constitutivas del arte plástico antiguo (el cual evoca un instante anterior de un hecho real o ficticio), rescata la segunda parte de la aseveración de Simónides de Ceos en el testimonio de Plutarco (“Simónides, sin embargo, llama a la pintura poesía silenciosa y a la poesía pintura parlante. Pues las *hazañas que los pintores muestran como si estuvieran sucediendo, las palabras las narran y describen como sucedidas*” (Plutarco 1989: línea 347f 296. Las cursivas son mías) para explicar que la diferencia entre las acciones pasadas que representa una imagen y un relato verbal pueden resumirse en el aspecto verbal (perfectivo/imperfecto). Esto constituye un buen punto de partida –y el más evidente– para la tensión intermedial: la definición de acción prefigurada en la imagen pictórica calza bien a la fotografía, puesto que se le valora diegéticamente por su *instante preñado*, esa “imagen faltante” para Quignard (2015: 45-51). La imagen fotográfica, de igual modo que el relato, refiere acciones ya acontecidas, pero en su coto representacional, se trata de un pasado imperfecto porque una fotografía supone una abundancia sémica, un orden prelingüístico que resiste su explicitación (47). En *Buena memoria*, las imágenes fotográficas señalan, muestran, con lo cual invitan a interrogar. Todo en ellas está a punto de suceder, a la espera: estas fotografías ofrecen miradas furtivas.

Por su parte, la palabra narra, pone coto a las confrontaciones entre las imágenes fotográficas al responder preguntas sobre un pasado certero y al actualizar el contexto en que se lee dicha imagen (Barthes, 2009<sup>a</sup>: 23-25; 2009<sup>b</sup>: 37-42). Esta dialéctica entre palabra e imagen es flagrante y definitoria. ¿Qué otras relaciones se tejen entre palabras e imágenes al interior de este ejercicio de memoria?

Existe otro tipo de intercambio del aspecto imperfectivo de la imagen fotográfica proveniente de su carácter técnico: resulta inevitable concebir dicha imagen fuera del acto que la origina (Dubois, 1986: 11; 20). En una fotografía, el instante figurado (acto-escena) coincide con el de su captura (Lizarazo, 2006); es decir, el tiempo enunciado coincide con tiempo de la enunciación a través de la focalización de una instancia presencial y su posterior preservación. Se trata de descartar momentáneamente lo visto para pensar en quién y cómo se construye lo que vemos. En este sentido, la indicialidad, como nexo de contigüidad lumínica de la imagen con el

referente, ayuda a problematizar las marcas de presencia en las fotografías en las que Brodsky es el autor (la toma del retrato grupal no es de la autoría de Brodsky, pero sí su apropiación dentro de los retratos individuales de los supervivientes).

Al cambiar el foco de análisis del momento de la lectura sobre el instante figurado hacia las condiciones de producción de lo figurado, es posible comprobar una confluencia muy significativa entre palabras e imágenes: la indicialidad –marca de presencia– permite problematizar la escritura como una marca diferencial, no una suplementación ni una modificación de la presencia, sino una ruptura con la misma (Tratnik, 2010: 29, ss.). A partir de las cuestiones de presencia, ausencia y distanciamiento, Derrida (1971: 4-15) postula ciertos rasgos de la concepción de escritura (expansibles hacia otros regímenes códicos, como en este caso, la fotografía), a saber: 1) la *iterabilidad* del signo, es decir, la posibilidad de repetirlo en ausencia del sujeto originario, pero también, de un hipotético destinatario, el cual siempre está ausente en una forma idealizada; 2) la *ruptura* con el contexto de surgimiento, con un lugar y un tiempo presente de la inscripción, la cual remite específicamente a la intencionalidad del autor; y 3) finalmente, la iterabilidad facilita el *espaciamento* o la posibilidad de ser extraído en sus sintagmas y de ser insertado en otro tiempo y en otro espacio, lejos del contexto de surgimiento. Con base en estas propiedades, Tratnik propone que la fotografía coincide con la escritura en su carácter de signo diferencial (2010: 27-38), idea que encuentra consonancia con la caracterización de Schaeffer, quien considera que:

[...] antes de ser eventualmente un asunto de espejo, la imagen fotográfica es siempre un asunto de distancia: es el resultado de una distensión espacial. [...] Esta lógica de la distanciaci3n es al mismo tiempo una lógica de la ruptura. Se extrae, en el pleno sentido de la palabra, la impresi3n del espacio f3sico que la origina: antes de ser a3adida al mundo del receptor, es rescatada del mundo del emisor. Esa extracci3n es del orden del flujo energ3tico irreversible: la impresi3n nunca puede ser devuelta a su contexto de extracci3n, consecuentemente, la imagen, concebida como construcci3n receptiva, es incapaz de restituirlo “como en s3-mismo” (1990: 14).

La distancia, la distensi3n espacial, la l3gica de ruptura, la extracci3n, el rescate y la imposibilidad de restituci3n a la escena fotogr3fica son los t3rminos asociables al marcaje diferencial: una escena, una vez registrada, se aleja de la intencionalidad del autor (su *hic et nunc*; su extracci3n del mundo del receptor), y se dirige a un destinatario ausente (adici3n al mundo de receptor), y quien est3 comprendido bajo una ausencia idealizada. La posterior reproducci3n y distribuci3n de la fotograf3a en medios y en temporalidades heterog3neas es una expresi3n de la iterabilidad del signo ic3nico (legibilidad), lo cual es tambi3n una ruptura con el contexto de

surgimiento y una imposibilidad de restitución al instante original.

En *Buena memoria*, las palabras garabateadas sobre el retrato grupal acentúan este hilo indicial: provienen del trazo manuscrito del autor, son una extensión del movimiento de sus manos sobre la fotografía misma. Como escritura, rompen con la presencia y las circunstancias del autor (de ahí su carácter diferencial), pero preservan la fuerza de expresividad (señalan la situación que las origina) y apuntan hacia una suerte de indicialidad convergente con aquella de la imagen fotográfica, aunque se encuentren escindidas por el tiempo: la imagen, enunciada en el pasado, refiere a lo que está por venir, y la escritura, producida en un presente cercano, remite, en significado, a una acción que debemos dar por concluida. En estos intercambios a través de su indicialidad, el camaleónico iconotexto resultante busca proporcionar la imagen faltante en la memoria. En esta interacción, la imagen se acerca a la palabra (escritura) al considerar que una indicialidad las hermana como marcas diferenciales; por su parte, y gracias a la misma indicialidad, la palabra se acerca a la imagen como inscripción sobre una superficie: la acción de un instante de luz rebotando sobre los cuerpos y fijándose en una superficie sensible, ya sea el calotipo o el sensor electrónico; y la acción de la mano describiendo sinuosidades sobre una imagen de la que, en otro tiempo, participó. En el centro de esta comunión de lo distante, de lo imposible de restituir, gravita la separación del cuerpo, la pervivencia de sus marcas, un anhelo inconcluso de proliferación corporal.

En la segunda problemática, que compete a los regímenes de registro, la relación palabra e imagen ayuda a problematizar la interacción entre el modo en que se manipula la materia significativa (la superficie plástica) de la fotografía grupal y la pertenencia de esta matriz de representación a órdenes generales de uso de la fotografía, por ejemplo, la institucional o la familiar. Ambos tipos de fotografías están comprendidas en *Buena memoria*. El método de Brodsky es identificar a los presentes y nombrar a los ausentes; el uso de esta retórica específica acusa una toma de postura ante los regímenes donde se desenvuelve el hombre: el ámbito público y el círculo de lo privado. Por una parte, el uso del retrato administrativo (documento de registro y control) interpela a un Estado responsable de las desapariciones, ante la negativa y el anonimato con que éste busca responder a los reclamos sobre la existencia del sujeto fotografiado (Longoni, 2008: 52).<sup>1</sup> A esta contravención del discurso

---

1 Dentro del amplio y documentado análisis de las acciones de silueteada en Argentina (los "Siluetazos"), Longoni relata un episodio digno de mención. Las acciones de resistencia emplearon generalmente dos matrices representacionales para los desaparecidos: la fotografía (familiar o institucional) y el trazo de una silueta. En cuanto a la primera, la imagen se encuentra particularizada debido a su iconicidad, mientras que las siluetas debían quedar anónimas, en cumplimiento con una propuesta de las Madres de Plaza de Mayo para la III Marcha de la Resistencia (en septiembre de 1983), donde se llevó a cabo el primer Siluetazo. Esta propuesta, sin embargo, no se respetó a cabalidad, y hubo integrantes que de modo espontáneo otorgaron nombre y rasgos particulares a las siluetas (Longoni, 2008: 39, 52). En la convocatoria a un segundo Siluetazo, se

institucional se le suman las fotografías de álbumes familiares y personales, cuya intimidad se ve enfatizada por el trazo manuscrito, por la inocencia infantil que parece sugerir, y por la inclusión de fotografías de los diarios de viaje para dos de sus amigos más queridos: Martín y Claudio. El uso de estas fotografías privadas en la obra de Brodsky, como ejercicio de memoria y acción política, tiene la bondad, en la misma tradición de los Siluetazos, de no circunscribir la lucha política a la simple visibilidad del cuerpo; es decir, se trata de rescatar la identidad y en insistir en la pertenencia de los desaparecidos a un círculo específico. La fotografía familiar, como búsqueda del desaparecido, refrenda el vínculo íntimo más allá de solamente visibilizar el cuerpo:

[...] buscar al desaparecido no es visualizar el cuerpo, sino restablecer el vínculo. Crear el espacio donde éste pueda ser recuperado. [...] Fotos domésticas, poemas y alusiones al cumpleaños de los ausentes sirven para *resaltar el momento en que fueron violentamente retirados de nuestra cercanía –pero nunca de nuestras vidas* (Buntinx, 2008: 267. Las cursivas son mías).

Es posible percibir una tensión creciente entre el tono íntimo de las anotaciones del autor y el hecho de que el receptor (considerando la escritura como un distanciamiento) se encuentre construido como una figura idealizada de anonimato. ¿Es posible una intimidad tal? A partir de esta nueva problemática, pueden esgrimirse dos argumentos no excluyentes: a) que existe una distancia insalvable desde el acto mismo de la enunciación, lo cual transformaría en *intrusión* toda emergencia de un lector real. No es gratuito señalarla, pues para este hipotético lector no hay un trabajo de pérdida que sustente estas fotografías. Estos vacíos no apelan a él de modo personal, pero sí colectivo. La tensión se quiebra cuando Brodsky prescinde del pudor barthesiano del *punctum* maternal, esa gran intimidad en las imágenes familiares que no tienen esa fuerza de vaciamiento para ojos ajenos y que por tanto Barthes ha decidido no mostrar (Barthes, 1990: 116-117; Didi-Huberman, 2010: 13-18) al mostrar las fotografías. Ello con el fin de señalar la universalidad del sentimiento de despojo (todos, en algún momento, seremos confrontados con esa fuga del tiempo) por encima de la particularidad de la pérdida (sin duda irrefrenable, indivisible e inenarrable). En la segunda alternativa a la tensión, b) se construye una suerte de “nueva subjetividad” en virtud de una separación cuerpo/sujeto (i.e. cuerpo desaparecido vs sujeto con lazos sociales) (Buntinx, 2008: 268). Puesto de otro modo, el destinatario anónimo, bajo la dinámica de la ausencia y la ruptura, termina asemejándose a un poco al desaparecido: son figuras en latencia que surgen en cada lectura; acaso el desaparecido emerja en los ojos de un nuevo lector. La lectura (acto presencial) es otro modo de poner el cuerpo: si la palabra

---

decidió adoptar esta espontaneidad como norma.

siempre está atada al cuerpo (Farge, 2008: 69), los desaparecidos, al reclamar una voz, recobrarán también un cuerpo; un cuerpo que, antes que materia, es una identidad relacional. Declara Buntinx: “las desapariciones forzadas obligan a resurrecciones míticas, aunque sea en otros cuerpos” (2008: 265).

En la tercera problemática, que atañe al despliegue medial y el uso del espacio, es necesario considerar que el ensayo fotográfico *Buena memoria* apareció oficialmente en 1997 como exposición y publicación en Buenos Aires. La cristalización de estas miradas participó de una coyuntura extraordinaria: en octubre de 1996, un grupo de ex alumnos del Colegio Nacional de Buenos Aires, entre los cuales se encontraba Brodsky y su obra, junto con organizaciones como Madres de Plaza de Mayo Línea Fundadora, celebraron un acto para conmemorar a los desaparecidos del Colegio (Marcelo, 1997: s/p). El retorno al pasado era necesario: los desaparecidos entraron finalmente en el discurso institucional, pero no como lectura de cifras, sino como una *memoria performativa* (Longoni, 2008: 17): un relato vivo encarnado por los protagonistas en uno de los espacios públicos y de formación por excelencia, la escuela.

La reconfiguración del espacio público y educativo exige mayor detenimiento. El claustro del Colegio Nacional se transmutó, según el análisis de las prácticas cotidianas (de Certeau, 2000: 127-142), de *lugar* – sitio de significados estables donde imperan leyes autógenas– en *espacio* – punto de cruce de múltiples movilidades–; es decir, el espacio de mostración instituyó una práctica particular. Este espacio se troca en memoria al costo del tiempo presente; la imagen no permite asir el devenir, sino que inaugura su propia temporalidad cuajada, como si la detención del tiempo de la fotografía proliferara hacia la realidad extrafotográfica. Casi veinte años antes, la ocupación de los espacios públicos en la forma de acciones artísticas (los Siluetazos), en particular para las Marchas de la Resistencia en Plaza de Mayo, fue un elemento preciso y definitorio para el despertar político ante la barbarie. El resultado fue la creación de espacios de resistencia, cuyas victorias transitorias habrían de refrendarse año con año, como Buntinx explica:

Espacio que se disuelve en tiempo: casi una definición etimológica de la utopía. Tanto más poderosa por estar articulada a un rito. La victoria es efímera, pero año tras año reiterada [...]. La toma de la Plaza tiene ciertamente una dimensión política y estética, pero al mismo tiempo *ritual*, en el sentido más cargado y antropológico del término. No se trata tan sólo de generar conciencia sobre el genocidio, sino de *revertirlo*: recuperar para una vida nueva a los seres queridos atrapados en las fronteras fantasmagóricas de la muerte (2008: 259).

La cita anterior primeramente destaca el lugar inexistente. Al considerar el emplazamiento de la exposición fotográfica en el claustro, se

trata de la instauración de una *heterotopía* (Foucault, 2008: 6), la organización de un contraespacio temporal, una suerte de hábitat nómada para la mirada, que se desplaza y construye visibilidades allende a su origen y pretende abarcar el tiempo pretérito, lo cual transforma a la exposición en un emplazamiento simbólico necesario para una labor de duelo a través de las fotografías de los desaparecidos. En esta *heterotopía* es posible constatar la ganancia del tiempo al costo del espacio: a través de estas detenciones vitales, las representaciones derraman vida sobre los ausentes (Buntinx, 2008: 270).

La segunda idea que se desprende de la cita está en consonancia con la propuesta de heterotopía “no eternizante, sino crónica” de Foucault (2008: 6), la cual, sin embargo, no es propiamente el ambiente festivo (como el teatro, el circo o la feria): el nexo se encuentra en la repetición, en la *actualización ritual* mediante el acto de nombrar a los ausentes con el fin de refrendar el vínculo con ellos (familiares, amigos, compañeros) por encima de la visualización de sus materialidades vulneradas (fosas anónimas). Por otra parte, si la exposición remite a un aspecto ritual, es porque ésta participa de lo sagrado y reitera, esta vez de modo interno, una aspiración premoderna: “La especificidad primera del arte -antes de que fuera sólo y pobremente arte- es y será la taumaturgia: darle sentido a la vida, darles vida a los muertos.” (Buntinx, 2008: 279). Puesto que la memoria está con los ausentes, la obra *Buena memoria* extrae de ellos su potencia mítica y su importancia simbólica.

## BIBLIOGRAFÍA

- Arriarán, Samuel. *Filosofía de la memoria y el olvido*. México: Universidad Pedagógica Nacional/Ítaca, 2010.
- Barthes, Roland. *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Buenos Aires: Paidós, 1990.
- . “El mensaje fotográfico.” *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós, 2009a, 11-30.
- . “Retórica de la imagen.” *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós, 2009b, 31-53.
- Brodsky, Marcelo. *Buena memoria: un ensayo fotográfico*. Textos de Marcelo Brodsky, Martín Caparrós, José Pablo Feinmann y Juan Gelman, Buenos Aires: La Marca, Asunto Impreso, 1997. En: <http://v1.zonezero.com/exposiciones/fotografos/brodsky/menusp.html> (Consultado el 12/02/2016)
- Buntinx, Gustavo. “Desapariciones forzadas / Resurrecciones míticas.” *El siluetazo*, Ana Longoni y Gustavo Bruzzone (comp.). Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008, 253-284.

- Derrida, Jacques. "Firma, acontecimiento, contexto." Ponencia en el Congreso Internacional de Sociedades de Filosofía de Lengua Francesa, Montreal, 1971. En: [www.ddooss.org/articulos/textos/derrida\\_firma.pdf](http://www.ddooss.org/articulos/textos/derrida_firma.pdf) (Consultado el 24/05/2014)
- De Certeau, Michel. **La invención de lo cotidiano. I Artes de hacer**. México: Universidad Iberoamericana/Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, 2000.
- Didi-Huberman, Georges. **Lo que vemos, lo que nos mira**. Buenos Aires: Manantial, 2010.
- Dubois, Philippe. **El acto fotográfico. De la representación a la recepción**. Barcelona: Paidós, 1986.
- Farge, Arlette. **Efusión y tormento. El relato de los cuerpos. Historia del pueblo en el siglo XVIII**. Buenos Aires: Katz Editores, 2008.
- Foucault, Michel. "Topologías." **Fractal, Volumen XIII**. N° 48 (2008). En: <http://www.mxfractal.org/RevistaFractal48MichelFoucault.html> (Consultado el 12/08/2016)
- Lizarazo Arias, Diego. "De la realidad en la fotografía." Conferencia impartida en la Mesa de Análisis de la Bienal de Fotoperiodismo y Foro Iberoamericano de Fotografía. 28 de julio de 2006: 13-26. En: <http://www.diegolizarazo.com/index.html> (Consultado el 16/05/2012)
- Longoni, Ana; Gustavo Bruzzone (comp.). **El siluetazo**, Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008.
- Plutarco. "Fueron los atenienses más ilustres en guerra o en sabiduría." **Obras morales y de costumbres (Moralia)**, Vol. V. Madrid: Gredos, 1989.
- Quignard, Pascal. **La imagen que nos falta**. Oaxaca de Juárez: Serie Ve, 2015.
- Schaeffer, Jean-Marie. **La imagen precaria. Del dispositivo fotográfico**. Madrid: Cátedra, 1990.
- Tratnik, Polona. **Hacer la presencia. Fotografía, arte y (bio)tecnología**. México: Herder, 2010.

# Resistir en la incomodidad: arte político en Tucumán después del 2001

Romina Rosciano Fantino  
Facultad de Artes  
Universidad Nacional de Tucumán  
(Argentina)  
rrf.xxi@gmail.com

## INTRODUCCIÓN

Podríamos decir que, en general, los estudios acerca del arte argentino reciente tienden a eludir el tratamiento en profundidad de las experiencias que quedan por fuera de la producción de la capital, como es el caso de las investigaciones en torno al arte político. En este trabajo nos interesa ensayar una posible línea para el contexto tucumano de lo que se denomina arte político.

Es objetivo de este trabajo establecer ciertos parámetros operativos que permitan hablar de arte político en el contexto argentino en general y en el tucumano en particular; y, por otro lado, proponer un recorrido – en absoluto excluyente o totalizador, sino más bien como un avance para un estudio más profundo– de obras y artistas que, bajo aquellas premisas, podamos inscribir en la esfera del arte político.

Resulta imperativo tratar el periodo inmediato a la crisis del 2001, en tanto que significó un quiebre que señala un antes y un después en el desarrollo histórico. Veremos que este quiebre se tradujo en la capa de las artes visuales en diversos dispositivos de producción y circulación radicalmente distintos a los acostumbrados en la década anterior, marcada por las políticas neoliberales, y de qué manera se da este proceso en la escena artística tucumana.

## EL CLÁSICO DE LA HISTORIA DEL ARTE

Con la sacudida del 2001 se inaugura una nueva etapa en la historia argentina, donde una posible consecuencia sería la actualización de aquel debate entre los pares que suelen oponer el *arte* en un extremo y la *vida* en el otro. Podríamos preguntarnos entonces si en esta época de poscrisis se

volvió a instalar la discusión entre *arte y vida* y el *arte por el arte*, entre *arte comprometido* y *arte puro*, o entre el *arte Rosa Luxemburgo* y el *arte rosa light*. Las diversas parejas de categorías radicadas en dos modos de hacer arte que, bajo cierta óptica, serían opuestos, parecerían reflotar ante el advenimiento de un momento de crisis generalizada, signada por la precarización laboral y el desempleo, el aumento de los índices de pobreza e indigencia, el incremento de las inequidades en la salud y educación pública que afectaron la seguridad social, el quiebre financiero y la inestabilidad económica general. En consecuencia, como en toda crisis que hace estremecer los pilares de las sociedades modernas, recuperaran importancia y materia los reclamos populares primordiales.

Sin embargo, salen al auxilio las miradas de algunos estudios y propuestas curatoriales de los últimos quince años que desacomodan estas clásicas oposiciones, ampliando el espectro del cuándo, el cómo y los por qué de algunas obras que tal vez apresuradamente apuntamos en una u otra postura.

En febrero de 2003 Rodrigo Alonso curó la muestra “Ansia y Devoción”, realizada en la Fundación Proa de Buenos Aires, que reunió una numerosa cantidad de obras de fines de los 90 y comienzos de los 2000, cuyos autores eran artistas de varias provincias del país. En el catálogo de la misma, Alonso (2003) propone que:

los artistas no reaccionan a la crisis que desemboca en los sucesos de diciembre de 2001, sino que acompañan con su reflexión, encarnada en obras, el proceso en el que se van gestando algunas de sus causas, en parte por un interés propio, pero también, porque las condiciones del campo artístico propiciaban tal aproximación, ... [la muestra] busca evidenciar la constante preocupación de los artistas por el entorno en el que viven, más allá de las modas y de las políticas de exhibición oficiales, y más allá también de las circunstancias socio-políticas puntuales.

El curador explicita que se trata de la “hipótesis de la muestra”, sirviendo a nuestros fines como un enfoque posible en torno a algunas obras que nos proponemos a analizar en el presente trabajo. Si bien los sucesos del 19 y 20 de diciembre de aquel 2001 constituyeron un quiebre en todas las capas de la sociedad argentina, sus causas fueron gestándose en los años anteriores, caldo de cultivo donde encontramos, no sólo los motivos del estallido social y económico, sino también la presión ejercida sobre la esfera del arte en su ineludible situación de hallarse bajo un modelo político neoliberal y sus consecuentes efectos, a partir de los cuales algunos artistas ya se preguntaban sobre esa pretendida tranquilidad del modelo.

Otro aporte enriquecedor para el asunto viene de la mano de las reflexiones de Andrea Giunta (2009) suscitadas a partir del debate “Arte

rosa light y arte Rosa Luxemburgo”, llevado a cabo en el Malba en 2003<sup>1</sup>. Bajo su perspectiva, esta conocida oposición no constituye una división tajante al detenernos y revisar obras, ya sea de arte argentino o europeo, sino que, por el contrario, se trata de una tensión inherente a los inicios del arte moderno: “cabría pensar hasta qué punto es posible hablar de arte fuera de este paradigma cuyo dispositivo de reproducción descansa en la tensión entre el arte y la política” (Giunta, 2009: 150). Lo mismo que Daumier en una sociedad de auge burgués del siglo XIX, los colectivos de artistas de fines de los 90 y comienzos de los 2000 en Argentina se detienen a hablar sobre y desde las grietas por donde cede la tensión que comprime las sociedades, según sus respectivos contextos históricos, geográficos y culturales. Aquí se desplazan los dispositivos habituales de exhibición, de producción y los roles espectador-artista, obra-autor: ¿cuál es la obra? ¿la acción, su registro, sus restos, o todo esto? ¿cuál es el autor cuando el público interviene sobre una xilografía, un stencil, se lo apropia y lo reproduce? Precisamente estos desplazamientos son los que politizan la obra con gran potencia en tanto que aseguran su radicalización, en contraste con una posible “moda de hacer arte político” o con obras que respondan a una mirada externa que espera del arte argentino un modo de ser determinado como consecuencia de una reciente crisis. Estas fueron las cuestiones que se desprenden de una década de cierta tranquilidad en el arte para pasar luego a unos años de desestabilidad generalizada: mientras colectivos de artistas se sumaban a las protestas de trabajadores en las calles y rutas, también había presencia del arte político argentino en eventos internacionales de gran envergadura. Ambos autores dan cuenta de artistas y colectivos que evidencian en sus obras estos desplazamientos en tanto que ya comenzaron hacia fines de los 90 a trabajar con ese contexto, a interpelarlo, cuestionarlo y revisarlo, y que continúan haciéndolo posteriormente a la crisis. Sería redundante volver a mencionarlos, aunque sí cabe considerar que a los fines del presente trabajo podrían operar como referentes en relación al ámbito tucumano.

## LO POLÍTICO Y TUCUMÁN

¿Por qué podemos decir que hay arte político en Tucumán? En la más profunda tradición de las artes plásticas de la provincia, es un hecho innegable el contenido social entre sus representantes y maestros. No es mucho el esfuerzo que debemos hacer para recordar la influencia de Spilimbergo en la formación artística de la provincia, algunos trabajos de Aurelio Salas o la serie del Virreinato o la *Larga noche de los Generales* de Ezequiel Linares. Sin embargo, es difícil pensar que las obras que veremos a continuación sean

---

1 El debate fue publicado en la revista ramona N°33. Reunió a Andrea Giunta, Ana Longoni, Ernesto Montequín, Magdalena Jitrik y Roberto Jacoby, quienes expusieron sus ponencias y luego se abrió el debate con el público presente.

necesariamente la herencia o la continuación lineal de estas influencias, puesto que no sólo hay décadas de diferencias sino procesos políticos.

Si tenemos en cuenta la hipótesis de Alonso mencionada anteriormente, podríamos considerar la posibilidad de que las propuestas de tono político en el arte tucumano no sean tanto una consecuencia de la crisis del 2001 como un proceso ligado a los gérmenes de la misma. Esto contribuiría a analizar, por ejemplo, los inicios de "La Baulera" como un grupo de teatro en el año 1993 y su posterior plena inserción en el campo de las artes visuales, casi diez años después. Este grupo, fundado por Jorge Gutiérrez, pasa a ser asociación civil en el 2002, instalando un espacio de experimentación en el barrio cercano al por entonces Mercado de Abasto, zona fuera del área céntrica de la ciudad, más común para galerías y espacios privados de exposición. Para ese momento, entre sus miembros ya se encontraban artistas visuales trabajando activamente.

Pero no podemos olvidarnos de un importante elemento que contribuyó para consolidar a Tucumán como núcleo de la región y tuvo un significativo impacto en su escena: los distintos programas de formación y producción para artistas desde fines de los 90 y los primeros años de los 2000. Los "Encuentros de producción y análisis de obra" organizados y financiados por la Fundación Antorchas comenzaron a funcionar en la provincia en 1998 y duraron hasta el 2005, mientras que en el 2000 inicia el proyecto TRAMA, impulsado por la artista Claudia Fontes. Estos programas, como otros, dinamizaron la escena en tanto que permitieron un intercambio de características únicas con teóricos, artistas, críticos y curadores de proyección nacional e internacional, intercambio que disparó a otros niveles las potencialidades que la propia escena ya tenía. Es así como La Baulera toma participación de uno de estos encuentros programados por TRAMA con la artista holandesa Germanie Kruij, en el que diseñan una acción que luego de varios encuentros y conversaciones entre la artista y el colectivo, dió como resultado una performance realizada en la Plaza Independencia, la principal de la ciudad. Un día jueves los distintos integrantes de La Baulera realizaron pequeñas "interferencias", muy sutiles, por algunas horas: un artista se paraba en un tacho de la basura, mientras que al minuto lo podías encontrar en el extremo opuesto en otra posición, otra artista simuló estar dormida o desmayada en uno de los bancos, despertando la sorpresa o el susto de los transeúntes. Pequeños gestos que pasaban inadvertidos, u otros que inquietaban más, lo cierto es que la cotidianeidad había sido entorpecida.

En este momento también se agrupan algunos artistas que se habían formado en el Taller C de la Facultad de Artes, junto con dos de sus docentes. Así nace "Viva Laura Pérez" en el año 2002, con Javier Soria Vázquez, Martín Zevi, María Albarracín Cussigh, Luciana Martínez, Constanza González, Martín Guiot, Carlota Beltrame y Geli González como integrantes. Los episodios de protestas se continuaron durante esta época, con distintos

grados de violencia. Observar y reflexionar sobre esta violencia es lo que los motivó a agruparse: “alguien planteó la posibilidad de juntarnos a planificar marchas para manifestarnos desde un lugar pacífico pero certero”<sup>2</sup>. Claramente, la intención de conformarse como un colectivo, en primer lugar, y de activar dispositivos propios de las prácticas sociales y de protesta, en segundo lugar, catalogan su trabajo dentro de lo político. *Sobrevidentes*, la primera experiencia diseñada por Viva Laura Pérez operaba en este sentido desde su concepción hasta su ejecución. Para *Sobrevidentes*, los artistas convocaron al público en general a marchar en una zona céntrica de San Miguel de Tucumán, pero con algunas particularidades como la vestimenta sobria y, principalmente, los ojos vendados. La masa de ciudadanos marchando cual no videntes por medio de la calle seguramente provocó un doble impacto en los espectadores fortuitos: una primera reacción de molestia ante el impedimento de transitar con vehículos, pero luego la extrañeza esperable de ver un grupo de gente caminar en la ciudad sin poder ver, sosteniéndose y confiando en el otro –también momentáneamente ciego por voluntad- para avanzar sin un rumbo seguro. Sin duda se trataba de una marcha, algún tipo de protesta, pero seguramente se trataba también de algo más. Ese “algo más” era lo que marcaba una distancia muy corta entre el arte y la política, o si se quiere la expresión opuesta, era lo que acercaba lo uno con lo otro en una acción efectiva, tanto en lo social como en lo estético. En cuanto a la logística, La Baulera supo colaborar con esta acción, aportando su experticia específica, y, sobre todo, guiando a los caminantes durante la ejecución de la misma. A partir de esta experiencia ambos colectivos hallan puntos de encuentro que desembocan en el trazado de un nuevo trabajo. Para julio del mismo año, realizan una foto performance que consistió en la proyección de la Casa Histórica sobre el pecho de los integrantes de ambos grupos en el momento en el que se realizaban los actos de festejo por el Día de la Independencia, y a su vez retratando este gesto. ¿Cómo festejar la independencia en un entorno de incertidumbre y vulnerabilidad? ¿Cómo continuar la cotidianidad, la vida de todos los días, en estas condiciones? ¿Cómo vincularse con ese entorno afectado, con el par ciudadano? Durante 2003 a 2005 Viva Laura Pérez realiza *Hay lugar* en diferentes ciudades del país. La premisa era convocar abiertamente para usar o intervenir un espacio de estacionamiento, por un tiempo determinado, abonando el equivalente del alquiler. *Hay lugar* juega en muchas direcciones como metáfora de los vacíos en la capa de lo político y social, de lo institucional, con la apropiación de un lugar que, aunque con una función específica, es siempre cambiante. La mayoría de los participantes eran del mundo del arte, dando como resultado una nueva reflexión en torno a los mismos artistas y sus obras, y especialmente, a las restricciones de lugares de exposición. Ahora un

---

2 Entrevista con Javier Soria Vázquez, junio 2016.

lugar se habilita, ni bien momentáneamente, facilitando a los artistas un espacio de visibilidad y de acción, aunque sea para el conductor azaroso que en su actividad más o menos habitual se topa entre otros vehículos con un dispositivo disonante de ese ambiente. El colectivo continúa funcionando años después, presentando trabajos en diversas provincias, aunque el matiz de sus obras fue modificándose conforme pasaban los años y el contexto aportaba nuevos elementos.

Luego, podríamos señalar algunos casos que se encuentran documentados en menor medida, pero cuya interpretación no puede eludir una lectura política. Entre ellas tenemos “Proyecto Huellas”, que, aunque no se trate de un colectivo de artistas, fue pensado como una “performance colectiva”, subtítulo que acompañó las primeras ediciones desde sus comienzos en el 2008, convocando a una gran diversidad de artistas, desde visuales hasta músicos. Este se lleva a cabo todos los 24 de marzo de cada año, o las vísperas de este día. Indudablemente, el sentido político resulta evidente si pensamos en la fecha; sin embargo, el clima mayormente festivo que toma el evento no opera en la dirección que podría esperarse de una conmemoración del 24 de marzo, aun teniendo en cuenta que “Huellas” está diseñada en esa frecuencia de manera voluntaria y consciente. En la medida en que fueron avanzando los años y manteniendo continuidad anual, el evento fue convocando mayor cantidad de artistas y de público. Bajo esta perspectiva podríamos decir que en sus inicios lo político estaba puesto en el contenido o la propuesta, mientras que a medida avanzaban los años, lo político se desplazó también a su capacidad de congregarse un gran número de espectadores, en tanto que ningún otro evento –al menos hasta el 2015, cuando se realiza “Pulsudo”, el primer festival de arte joven- logró tal resultado, y de sostener un espacio de participación activa de los espectadores mediante las numerosas performances simultáneas que se suceden cada año, por un espacio de cuatro horas aproximadamente.

Entonces, desde la crisis del 2001 como punto de inicio, ya atravesamos la primera década de los 2000 y en este punto estamos más cerca del presente. Actualmente se encuentra activo un solo colectivo de artistas en Tucumán: “El Bondi”, con cinco integrantes inicialmente, de los que hoy permanecen solamente cuatro. Su entrada a la escena tucumana fue intensa: la primera muestra consistió en un tanque construido enteramente en cartón con estructura de madera. Aunque la imagen de un tanque resulta suficientemente fuerte, la fuerza no se agotó ahí: el mismo estaba instalado en una sala mediana cuyas dimensiones estaban casi completamente ocupadas por la extensión del vehículo militar, mientras que la única entrada a la misma estaba casi bloqueada por el frente de la mole marrón. El espectador, en su intento por ingresar a ese espacio, era intimidado por el cañón del tanque, que apuntaba en dirección a la entrada y hacía dudar sobre si dar o no el siguiente paso. En el 2014 participaron de la séptima

edición de “Huellas”, donde rearmen parcialmente el tanque mientras que construyen para esa oportunidad otro vehículo: un Falcon. En ambos casos, las obras se apoyan en un fuerte contraste entre un objeto de gran tamaño, con una carga semántica violenta, agresiva, y el material del que están hechos. El cartón se nos figura como material blando, poco o nada resistente, de descarte. Aunque el colectivo tiende a evitar las etiquetas o las sentencias que puedan ubicarlo a un lado o a otro, difícilmente puede aproximarse a estas obras sin hacer una lectura política. En ambas piezas el fuerte sentido está logrado no sólo en el contenido sino en la ejecución, como así también en la actitud del colectivo en relación a su propia escena, actitud que parecía volverse exponencialmente más crítica o radical en las siguientes acciones e intervenciones del grupo. También en el 2014 se realiza por primera vez el “Mercado Cultural”, organizado por el Ente Cultural de Tucumán con el objetivo de fomentar el mercado a través de la exposición de la producción de artistas, diseñadores y productores locales. Del área de las artes visuales estaban presentes grupos de gestión independientes y colectivos de artistas. El Bondi fue invitado a participar y su propuesta no pudo ser más clara sobre su postura. Instalaron una especie de estantes bastante rudimentarios y convocaron por medio de las redes sociales a donar objetos que fueran de descarte. Como resultado, el stand del colectivo consistía en una vitrina sin gracia repleta de basura: adornos rotos, papeles usados, remeras desgastadas y manchadas, restos de obras de otros artistas, cartones varios, chucherías difíciles de identificar, etc., y todo al mismo precio de veinte pesos. Claramente, no les interesaba vender nada, mientras que sí les interesaba operar como la contrapropuesta del Mercado Cultural, revendiendo objetos de descarte cual si se tratara de algún producto artesanal. Por supuesto, el valor no estaba en el objeto, ni el material, ni su manufactura, sino en su función en tanto que actuaba como antítesis de la oferta que el Mercado Cultural esperaba brindar.

Así como El Bondi mostró consistencia en el cuerpo de sus instalaciones e intervenciones, Iván Juárez sostuvo un discurso político en sus diferentes obras. Participó de “Huellas 6” con una acción muy potente. En un momento dado, ingresó al predio donde se desarrollaba el evento una persona vestida con uniforme militar, y se dirigió a una silla donde Iván procedió a descalzarlo y lavarle los pies. La cita al ritual cristiano extrapolado a una performance opera simbólicamente como una suerte de purificación social: así como Jesús les lavaba los pies a sus discípulos, y luego la Iglesia perpetuó su ejemplo a lo largo de los siglos, un civil realiza un acto de reconciliación con la figura de un militar, que a su vez figura como represor, torturador, asesino. La persona es devuelta a su rumbo cotidiano con nuevos calzados, despojado de las botas militares luego calza un par de zapatillas blancas. En torno a la misma temática, *Irak colours* ingresa en una esfera ya internacional al trabajar con imágenes de prisioneros de guerra del ejército estadounidense en el conflicto

bélico en Irak. Aquí lo político transita por dos caminos: el primero y más evidente, la crítica a la dimensión más cruenta del enfrentamiento bélico, y por otro, a la cuestión muy propia de nuestro contexto temporal en torno a la imagen y su relación con las tecnologías de la comunicación. El hecho de poder trabajar con cientos de fotografías recogidas fácilmente de internet donde se registran las torturas, los prisioneros, las condiciones del entorno, en fin, tener acceso al registro más directo de la violencia armada y planificada, evidencia una reflexión potente en torno a la otra cara de las posibilidades que habilita la red abierta y conectada junto a los dispositivos digitales, y específicamente, su uso<sup>3</sup>. En conclusión, podemos decir que este trabajo constituye como un primer avance para un trabajo más profundo, en el cual es pertinente ampliar nociones en torno a lo político, y particularmente a lo político en el arte; por otro lado también descubrí la necesidad de investigar algunos antecedentes de la producción local que hayan atravesado la problemática para establecer diferencias y posibles vinculaciones con el arte actual, o en su defecto, las distancias entre ellos, en tanto que los contextos son ampliamente disímiles. Finalmente, un estudio ampliado presumiría incluir otros artistas y producciones posibles de inscribirse como arte político, ampliando su desarrollo.

## BIBLIOGRAFÍA

- Alonso, Rodrigo; Valeria González. *Ansia y Devoción. Imágenes del presente*. Buenos Aires: Fundación Proa, 2003.
- Farina, Fernando; Andrés Labaké (Eds). Cippolini, Rafael; Fernando Farina, Andrés Labaké (Cur.). *Poéticas Contemporáneas. Itinerarios en las artes visuales en la Argentina de los 90 al 2010*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2010.
- Figuroa, Marcos. "Tucumán: escena local y arte contemporáneo". *Manual Tucumán de arte contemporáneo. Hacia la comprensión de nuestro arte en el siglo XXI*. Carlota Beltrame (Ed.). San Miguel de Tucumán: 2011. 125-159.
- Dolinko, Silvia; Laura Malosetti Costa. *La protesta, arte y política en la Argentina*. Magdalena Faillace (Ed.): Buenos Aires: 2014.
- Gallo, María; Luis María Rojas. "Una coexistencia incómoda: lo "tradicional" y lo "contemporáneo" en el arte actual tucumano". *AURA: Revista de Historia y Teoría del Arte*. N°1 (2013): 61-85.
- Giunta, Andrea. *Poscrisis. Arte argentino después del 2001*. Buenos Aires:

---

3 Para una descripción y análisis más desarrollado de esta obra y de algunas piezas mencionadas de El Bondi, se puede consultar el artículo: "El arte cómodo y el arte que incomoda" (de mi autoría). *Archipiélago: compilado de textos sobre arte contemporáneo en Tucumán*, 2014.

- Siglo Veintiuno, 2009.
- Giunta, Andrea et al. "Arte rosa light y arte Rosa Luxemburgo". *Ramona*. N° 33 (2003): páginas 52-91.
- Rosciano Fantino, Romina. "El arte cómodo y el arte que incomoda". ***Archipiélago: compilado de textos sobre arte contemporáneo en Tucumán***. Andrea Fernández y Gustavo Urueña (Ed.). San Miguel de Tucumán: Charqui ediciones, 2014. 108-112.
- Longoni, Ana; Mariano Mestman. ***Del Di Tella a "Tucumán Arde". Vanguardia Artística y Política en el '68 argentino***. Buenos Aires: Eudeba, 2013.
- Wyngaard, Alejandra. "Notas para la historia de un pasado cercano (1953-1983)". ***Manual Tucumán de arte contemporáneo. Hacia la comprensión de nuestro arte en el siglo XXI***. Carlota Beltrame (Ed.). San Miguel de Tucumán: 2011. 29-66.

# VI / Visualidades contemporáneas y horizontes críticos

## Las artes de la memoria y la interfaz

José Geraldo de Oliveira  
Universitat Autònoma de Barcelona  
(España)  
zooliveira@uol.com.br

¿Por qué en la actualidad el interés por una investigación de las artes de la memoria? En primer lugar, porque las artes de memoria actúan como un marcador en el modo de pensar de un determinado período, que se establece como una “caja negra” de las representaciones del mundo. También podemos encontrar en esas artes una “preconfiguración” de la futura imagen en movimiento. En segundo lugar, porque en la actualidad nos encontramos ante una transformación transcendental de la memoria debido a los cambios tecnológicos.

Distintas construcciones retóricas revelan la complejidad del objeto “interfaz” que se ha transformado en una especie de “concepto-paraguas” susceptible de innumerables interpretaciones. Scolari (2004) cree que actúan como “agente modelador de la percepción” y en un “espacio tecnológico y cognitivo en que sucede el proceso de interacción”. Manovich (2006) defiende el papel cultural de interfaz donde actúa como un “código cultural que lleva los mensajes en una diversidad de medios de comunicación” y “modela” cómo el usuario ve la computadora en sí, determinando el modo de pensar en cualquier herramienta multimedia a que se accede a través de la computadora.

Josep María Domènech Català (2005, 2010) estudia el fenómeno, más allá de la idea de un dispositivo tecnológico que utiliza software y modelos de interacción, trasponiendo el concepto a la condición de un modelo mental.

La tecnología actual [...] se muestra capaz de actualizar cualquier pensamiento [...] El nuevo modelo mental es un instrumento de pensamiento y, por tanto, no es extraño que se piense a sí mismo, puesto que, para poder efectuar por mediación de él los procesos de reflexión, no hay más remedio que ir actualizando las bases que sustentan (Català, 2010: 148).

El punto de partida de Català es la crítica a la valoración de la imagen en la sociedad contemporánea. Es decir, vemos la imagen como sujetos que somos, y ponemos sobre ella una “máquina” interpretativa. Según Heidegger, estaríamos en la era de la imagen del mundo, porque concebimos el mundo como una imagen,

En la interfaz el conocimiento es imagen, las ideas adquieren forma visual [...] la razón se impone sobre el ser y lo subjetiva [...] el sujeto se incorpora en la propia imagen del conocimiento que resulta de la fusión de sí mismo con la representación subjetivada. El sujeto se vuelve objeto y el objeto sujeto, en un conjunto plegarse y replegarse (Català, 2010: 143).

Al proponer el “modo interfaz”, Català pone la comunicación de vuelta a la esencia humana: observar, pensar, reflexionar. Es decir, la comunicación como capacidad de comprender lo real, teniendo el imaginario como constitución humana y la convivencia con la tecnología como aparato para pensar y construir conocimiento.

La interfaz es un dispositivo en que, a la medida que actuamos, nos lleva a cambiar la plataforma. Un espacio que no pertenece a ningún campo en particular, sino a todos en general. La interfaz se convierte en un nuevo tipo de imagen que representa un “modo de exposición”, en el que la relación con el conocimiento y con la realidad se materializa en determinado espacio visual-virtual, permitiendo la interactividad.

El concepto de modelo mental, creado por Kenneth Craik y expandido en Philip N. Johnson-Laird, es un espacio para la comprensión de la naturaleza de un fenómeno dado sin una visión mecanicista o de reflexión por medio de dispositivos “hipotético-funcionales, a partir de su real configuración”.

El modelo mental con eje en la forma interfaz consigue una conexión entre el espectador y los dispositivos – a diferencia de los modelos anteriores: en el teatro griego, como pensaba Aristóteles, había una arquitectura que separaba espectadores en un lado (el real) y la ficción en el otro. Después, durante el Renacimiento, la cámara oscura introduce al espectador en el dispositivo (el cine conserva esta separación), pero, de hecho, la realidad está en el interior, fundiendo los dos.

En este complejo multidimensional el pensamiento interfaz, además de producir conocimiento, resuelve el problema de división entre investigación teórica y empírica. Pero no es posible abordar este pensamiento con los parámetros metodológicos habituales. Uno necesita nuevas perspectivas de investigación, como el “método viajero” de Mieke Ball (2009), que tiene en su propuesta la transdisciplinariedad, ya que “busca crear conocimientos- puente, construyendo puntos de encuentro, confluencias y ósmosis que lleven a metaconocimientos”.

La interfaz como modo de exposición actúa dialécticamente y constituye un mecanismo técnico de “hablar”, pero no tiene que ver

estrictamente con la tecnología que soporta los medios. Los dispositivos tecnológicos operan de acuerdo con esta autoconciencia del usuario dentro del sistema en el que experimenta una especie de auto-reflexión, a través de modelos mentales que desprenden una fenomenología aplicable a las interfaces.

La complejidad del modelo interfaz se traduce en múltiples aspectos, una vez que está siempre en movimiento, en transformaciones e hibridaciones. Frente a ese modelo estaremos construyendo nuevos campos de percepción, puesto que la nueva cultura es una forma de experiencia de emoción informatizada y virtualizada.

## EL ARTE DE LA MEMORIA

El mito Mnemosyne es el punto de partida de las artes de la memoria; una matriz de la invención de todas las artes y del conocimiento humano. En la Antigüedad, durante el largo período en que no existía la posibilidad de almacenar y reproducir los pensamientos escritos mecánicamente, la transferencia de conocimientos era esencialmente oral. La memorización efectuada por un dispositivo que combinaba pensamiento para lugares (*loci*) e imágenes (*image*) luego se convierte en una herramienta para la producción y almacenamiento de conocimiento. Las bases de la mnemotécnica son: orden, asociación y repetición, organizadas con los lugares de un viaje mental, implementadas por el “link” pensamiento/espacio.

Por primera vez, la cuestión de un paisaje mental se coloca: el lugar se convierte en una creación humana, ya no es separable de la memoria del lugar. En ese espacio las ideas son expresadas en imágenes y como una herramienta en el ejercicio del pensamiento. Las visiones fantasmagóricas que habitan las arquitecturas imaginarias son experimentadas y vividas por el “experimentador” para imprimir en su propia memoria el hilo de sus pensamientos. La deriva permite al hombre entrar en un “curso” de la memoria, poniendo en movimiento todo un dispositivo que va a producir conocimiento.

## RAMÓN LLULL Y REPRESENTACIÓN DEL MUNDO

En tiempos medievales, por las manos del Ramón Llull, nos encontramos con el arte de la memoria basado en la alegoría del *Arbor Scientiae*, donde se estructura un conjunto de conocimientos agrupados en los bosques, siendo la imagen del árbol una metáfora para el crecimiento de la naturaleza y del conocimiento.

Llull concibe una forma diferente de representar el mundo, buscando en la procedencia cabalística una representación alfanumérica. El catalán presenta el movimiento de las imágenes y la abstracción (imaginación) en la especulación mental a través de una máquina lógica, constituida por

círculos concéntricos conteniendo palabras que, dispuestas en un orden determinado, formaban preguntas y respuestas. Al mover estos mecanismos imaginarios, se crea una combinatoria de letras que recrean el mundo (Hay un largo camino que lleva de Ramón Llull a Alan Turing). Esto da al llullismo un carácter casi algébrico o científicamente abstracto y es un momento clave en la mecanización del conocimiento.

## EL TEATRO DE CAMILLO

El arte de la memoria tuvo su apogeo en Italia entre los siglos XV y XVI, y mucho debe al concepto del “teatro de la memoria” de Giulio Camillo que propone el modelo de un espacio teatral compuesto por 49 escalones, donde estarían fijos textos e imágenes basados en mitos y arquetipos, filosofía, número, las estrellas y los planetas, cuya posición en el teatro determinaría el significado de cada imagen. El “usuario” del arte de la memoria, al penetrar en este flujo, entraría en un mundo de transformación interior.

*L'Idea del Teatro* se puede considerar una “tesitura” por entre textos, imágenes, ideas que remiten a la imagen de un “gran teatro de la memoria y de la sabiduría, en el cual textos e imágenes se entrecruzan a todo instante [...] en un instante en que la imagen se convertiría en signo del divino, se conectaría a la esencia celeste que ella encarna y se convertiría en intercambiable con esa esencia (Almeida, 2005: 27-46).

El teatro de Camillo es espacio de representación del mundo, por eso se convierte en una interfaz que forjó la visión de un sistema universal de almacenamiento y recuperación de la memoria sujeto a cambios que propone al usuario la posibilidad de intercambiar de plataformas. El “usuario”, al ingresar en este espacio de representación, entraba también en un proceso de búsqueda de conocimiento.

Es un marco donde la memoria se desplaza del interior de la mente para el mundo exterior.

## EL IDIOMA DE LA IMAGINACIÓN

Para Giordano Bruno, bajo influencia de Llull, la memoria es el “idioma de la imaginación”. Él reúne el proceso creativo, manipulación de mitologías personales y comunicación del universo imaginario por medio de “links”. Sus dispositivos mnemónicos pueden conectarse entre sí, ya sea por imágenes, palabras y signos impresos por la memoria a través de la magia. Bruno hace de la memoria, especialmente la alimentada por la imaginación, una fuente de energía psíquica. Al establecer un vínculo con el todo, una propuesta de un hombre “nexialista”, crea un verdadero enlace antropológico entre el “link” y la interfaz.

El arte de la memoria prefigura la llegada de las imágenes en

movimiento. En estos espacios físicos o artificialmente creados se pueden encontrar, en una propuesta arqueológica, “acoplamientos dialécticos” de espacios-imágenes que se convierten en una inteligencia emotiva desde las narrativas mentales creadas durante esta caminata. Del mismo modo que se revela un marcador (*síntoma*), un lugar (*loci*), individualizado e intimista de los antiguos palacios de la memoria que hoy, con la llegada de las nuevas tecnologías, se convierten en porosos y colectivos.

## WARBURG Y EL ATLAS MNEMOSYNE

A principios del siglo XX, Aby Warburg fue uno de los exploradores de la readaptación de las artes de la memoria e inicia el *Atlas Mnemosyne*, nombre dado a un proyecto ambicioso e inacabado: un atlas iconográfico que pretendía catalogar y reconstruir la memoria visual del Occidente, en su cadena de *Pathosformel*. En tal proyecto se podría encontrar similitudes con el Teatro de Giulio Camillo, buscando y redescubriendo, en los orígenes de las invenciones vanguardistas, dispositivos de muchos miles de años de artes antiguas de la memoria.

El arte de la memoria señala la idea de un pensamiento visual o pensamiento por medio de imágenes, por lo tanto, se puede decir que la estructura del *Atlas* del padre de la iconografía moderna es un dispositivo “interfásico”, ya que la tensión del montaje dentro de este dispositivo engendra conocimiento y es un trabajo de imaginación. El historiador organizará una especie de diálogo directo entre la imagen y el movimiento en busca de un significado que se construye y reconstruye a cada montaje.

[...] Él construyó una interrogación reflexiva a respecto de los mecanismos de conocimiento y el pensamiento de las imágenes. Esta interrogación abre un método y un estilo completamente nuevo. Warburg perfeccionó una verdadera metodología de la “película” en la historia del arte [...] un conjunto de propiedades u operaciones de las cuales el cine constituye únicamente la aplicación material y la configuración espectacular (Michaud, 2013: 9).

Warburg centró su atención en las representaciones de las figuras en movimiento e hizo del desfile de las imágenes una herramienta analítica. Pero no se limita sólo a describir estas migraciones, busca producir un efecto. El *Atlas* fue concebido como una sucesión de mapas diacrónicos, destinados a acompañar la migración de las imágenes a lo largo de la historia de las representaciones y estuvo consagrado a la elaboración de una metodología de montaje. La imagen, para Warburg, es una estructura cinemática en el ámbito de la problemática del movimiento, es decir: montaje. En el sentido que nos interesa, el montaje “no es la creación artificial de una continuidad temporal a partir de “planes” discontinuos organizados en secuencias, sino “una manera de desplegar visualmente las discontinuidades del tempo de la

obra en toda la secuencia de la historia (Didi-Huberman, 2002: 474).

Warburg pensó con imágenes consteladas y montajes que involucraban la cuestión del movimiento como fundamento de la reflexión y también como una nueva dimensión en las disposiciones bidimensionales del *Atlas*. Las cadenas de imágenes de *Atlas* están dispuestas como ideogramas, de modo a producir un nuevo lenguaje en la historia del arte, que es similar a la sintaxis visual de Eisenstein. O sea, una imagen es siempre un “organismo complejo [...] que resulta en un montaje de espacios heterogéneos” (Michaud, 2013: 325-326).

Por ello, la memoria ofrece decisiva sustentación para el análisis de estos movimientos, con lo que volvemos al engrama. Las imágenes para Warburg son tanto objetos materiales como formas de pensamiento y de pensar con las imágenes. Para el pensador alemán, las imágenes son siempre formas de una memoria social, elementos del imaginario, memorias artísticas y emocionales.

El *Atlas Mnemosyne* es un dispositivo que revela una manera de ver la investigación de las imágenes como un “diagnóstico” del “hombre occidental luchando para curarse de sus contradicciones y para encontrar, entre lo antiguo y lo nuevo, su propia vivienda vital”. Al disponer las imágenes en un panel, tal cual las mesas rituales, “una forma visual del saber, una forma sabia de ver” (Didi-Huberman, 2013: 236), revela la exposición de un pensamiento. Es una manera de intentar añadir “dimensionalidad” a un aparato o dispositivo del ejercicio de conocimiento. O bien, como ha indicado Català, hablando de la interfaz, exponer el pensamiento y construir el conocimiento anclado en los desplazamientos propuestos por la mnemotécnica warburguiana. Esa idea de desplazamiento es algo que el concepto de interfaz también propone: “un pensamiento complejo de carácter multidimensional especialmente preparado para producir conocimientos multi, inter y transdisciplinarios” (Català, 2010: 22).

## EL ARTE DE LA MEMORIA Y LOS NUEVOS REGIMES VISUALES

A grandes rasgos, muy grandes para el tema, podemos decir que los ilimitados sitios creados por el arte de la memoria a lo largo de los años, al mismo tiempo muy concretos y muy fluidos, confluye en la imagen interfaz como un espacio de relaciones que cambia de acuerdo a la dialéctica que se establece entre sus polos: el ordenador, o el dispositivo correspondiente, y el usuario.

Las nuevas configuraciones visuales (cine ensayo, instalaciones, videojuego o webdoc) varía de acuerdo a las acciones y reacciones del usuario y del programa, produciendo síntesis visual-conceptuales. Los nuevos regimenes visuales son tan fluidos como la propia imagen que representa el espacio de la interfaz, ubicadas en lugares reales o imaginarios

en arquitecturas mentales de nuestra propia memoria, ocurre hoy por intermedio de íconos dinámicos en la arquitectura de los ordenadores.

El arte de la memoria, asimilada de distintas maneras en cada época a lo largo de los siglos, ha sufrido muchas transformaciones, pero en las múltiples posibilidades del ciberespacio surgen como forma contemporánea de una construcción mnemónica: una memoria ampliada del teatro para la dimensión de toda la humanidad o como parte accesible y capaz de manipulación.

Una conjunción de las artes de la memoria y la interfaz es partir del entendimiento de pensar un dispositivo que actúa en una “zona intersticial” en que el conocimiento se efectiva a través de un nuevo modelo mental compuesto por múltiples espacios de potencia imagética más allá de la relación entre el usuario y la máquina, proporcionada por las nuevas tecnologías una vez que la interfaz es la “destilación contemporánea que la capacidad técnica de nuestras sociedades avanzadas han hecho posible” (Català, 2005: 640).

La propuesta de la interfaz en asociación al arte de la memoria se convierte en un “metadispositivo” en una construcción de un proyecto posible de verificar que la memoria siempre ha estado vinculada a la idea de imágenes, de conocimiento y de lugares, del mismo modo que el “deambular” ha posibilitado organizar simbólicamente las imágenes acopladas a una arquitectura virtual.

Hasta ahora intentamos llevar a cabo un recorrido para recuperar el arte de la memoria, pero buscando ubicar en estos procesos elementos que denomino “protointerface”, tratando de identificar lo que Josep M. Català desarrolla como modelo mental. En 2005, Català ya afirmaba que la interfaz se presenta como un espacio epistemológico que funciona a través de un procedimiento hermenéutico. Él subraya la idea del interactivo de:

carácter temporal, dialéctico [...] por medio del movimiento, la fluidez y las transformaciones que alcanzan incluso a la propia plataforma de actuación y que por lo tanto se fundamenta en la básica inestabilidad de todo el conjunto, cuyos elementos se modifican entre sí (2005: 574).

Queda mucho por hacer e investigar en este terreno, pero es obvio que hemos cambiado de paradigma visual lo que implica también un cambio de paradigma mental. La interfaz, como cualquier espacio que puede generar conocimiento, pretende resolver las confrontaciones contemporáneas: la establecida entre el arte y la ciencia, por ejemplo, pero también aquella que enfrenta al mundo tal como es y el mundo tal como nos afecta.

La forma interfaz implica observar las nuevas formas de representar la realidad y organizar el conocimiento. En resumidas cuentas, la forma o el modo interfaz, que se encuentra en la base de la cultura digital contemporánea y que tiene sus mejores ejemplos en los videojuegos o en

los documentales interactivos o docwebs, implica una revolución en la estructura del propio pensamiento.

## BIBLIOGRAFÍA

- Almeida, Milton José. *O teatro da memória de Giulio Camillo*. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2005.
- Bal, Mieke. *Conceptos viajeros en las humanidades. Un guía de viaje*. Murcia: Cendeac, 2009.
- Boutonnet, François. *Mnémosyne. Une histoires des arts de la mémoire de l'antiquité à la création multimédia contemporaine*. Paris: Editions dis Voir, 2013.
- Català, Josep M. *La imagen compleja. La fenomenología de las imágenes en la era de la cultura visual*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 2005.
- . *La imagen interfaz. Representación audiovisual y conocimiento en la era de la complejidad*. Bilbao: Universidad del País Vasco/Euskal Unibertsitatea, DL, 2010.
- Didi-Huberman, George. *La imagen superviviente: Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada, 2009.
- Manovich, Lev. *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación: la imagen en la era digital*. Buenos Aires: Paidós, 2006.
- Johnson-Laird, Philip. *Mental models*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1983.
- Scolari, Carlos. *Hacer Clic. Hacia una sociosemiótica de las interacciones digitales*. Barcelona: Gedisa Editorial, 2004.
- Tuner, Mark; Gilles Fauconnier. *The Way We Think. Conceptual blending and the mind's hidden complexities*. New York: Basic Books, 2002.
- Michaud, Philippe. *Aby Warburg e a imagen en movimiento*. São Paulo: Contraponto, 2013.
- Yates, Frances A. *A arte da memória*. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2007.
- Warburg, Aby. *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Akal, 2010.

## Materialidades críticas y visualidades disidentes. Los Estudios Visuales y la crítica latinoamericana de los años 80 y 90

Gabriela A. Piñero  
 Universidad Nacional Tres de Febrero  
 Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos  
 Aires  
 Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas  
 (Argentina)  
 pinero.gabriela@gmail.com

### LA “NUEVA CRÍTICA” DE LOS AÑOS 1980 Y 1990

En 1996 Gerardo Mosquera publicó *Beyond the Fantastic: Contemporary Art Criticism from Latin America*, una compilación de intervenciones de críticos, historiadores y artistas latinoamericanos que presentaban nuevas formas de narrar, exhibir y significar el arte regional. En la introducción, Mosquera argumentaba que los autores reunidos integraban la “nueva crítica” que emergió en América Latina durante los años 1980, y que constituían “un *corpus* con rasgos propios, modificador de los paradigmas prevalecientes desde el arranque de los años sesenta” (2010: 111). La doble ruptura que la “nueva crítica” realizó tanto con las formas de la crítica latinoamericana característica de los años 1960 y 1970, como con los postulados de la crítica del “norte”, se hacía evidente, según el crítico cubano, en el conjunto de herramientas teóricas a las que los autores compilados recurrían para pensar la singularidad y radicalidad del arte local en diálogo con lo global.

La apertura del campo de acción para los artistas y teóricos de la región que la nueva coyuntura de los años ochenta y noventa propició, le exigió al nuevo grupo de teóricos latinoamericanos poner en cuestión nociones de identidad esencialistas y estáticas, así como ensayar nuevas estrategias de participación. El latinoamericanismo de los años 1950, 1960 y 1970, que argumentaba la unidad y diferencia de América Latina y de sus artes (Castro Gómez y Mendieta, 1998: 11-12), resultó no ser ya productivo para autores que buscaban ingresar en los registros de la producción artística moderna y contemporánea. Frente a una práctica artística cada vez más informada de las estéticas y conflictos globales, los críticos y teóricos latinoamericanos de los 80 y 90, practicaron modos diversos para analizar

cómo las obras negociaban entre, por un lado, estas estéticas y conflictos cada vez más globalizados (compartidos), y, por otro lado, estéticas, tradiciones y condiciones sociopolíticas locales.

La redefinición de *lo latinoamericano* en el arte que ocurrió en esos años (Piñero, 2013) implicó nuevos modos de conceptualizar lo político en el arte y de comprender las formas de un arte crítico. Con la finalidad de alterar una geografía estática de poderes y funciones artísticas que bajo la lógica original/derivativo relegaba las producciones de más de la mitad del globo al silencio y la ignorancia, críticos y artistas como Gerardo Mosquera, Luis Camnitzer, Mari Carmen Ramírez y Nelly Richard, desarrollaron un modelo crítico anclado en los postulados de una geopolítica artística para demostrar que las singularidades y potencialidades de las obras debían ser evaluadas en relación con sus localidades de producción, lo que a su vez introducía la imposibilidad de sostener teorías artísticas de alcance universal. Se trató de la postulación de un regionalismo artístico, en el que la noción de “contexto” adquirió un lugar clave. En estos aparatos críticos, “lo local” ya no fue pensado de manera esencialista bajo la idea de una “naturaleza (latino)americana” (al modo de los escritos de Alejo Carpentier de los años 1940), sino que se identificó con las singulares condiciones históricas (y por lo tanto cambiantes) de inscripción de las obras. En las narrativas de autores como Mosquera, Richard, Ramírez y Camnitzer el diferencial latinoamericano funciona como *lógica* de acción más que como simple identificación. Las estrategias artísticas que estos autores señalaron como propiamente *latinoamericanas* refieren a cómo estas experiencias se formularon en términos de voluntad política que buscaba incidir en un estado de situación dado.

## LA REDEFINICIÓN DE LA RELACIÓN ARTE/CULTURA Y EL DIÁLOGO CON LOS ESTUDIOS VISUALES

La importancia antes mencionada que el “contexto” (entendido principalmente como conjunto de condiciones materiales de existencia que brindan a la obra su particular configuración) adquirió en los aparatos teóricos de los autores referidos, determinó un interés especial por una serie de experiencias heterogéneas de clara vocación política. Producidas en los cruces de distintas disciplinas, las diversas producciones exigieron a sus analistas apelar a la interdisciplinariedad, a la vez que reexaminar los entendimientos tradicionales del arte y la cultura.

En el caso de Nelly Richard, crítica y ensayista de origen francés radicada en Chile durante el gobierno de Salvador Allende, sus investigaciones sobre lo que denominó *Escena de Avanzada*<sup>1</sup> la llevaron a

---

1 La *Escena de Avanzada* estuvo conformada por un grupo diverso de fotógrafos, artistas visuales, poetas y grupos artísticos: Eugenio Dittborn, Lotty Rosenfeld, Raúl Zurita, Carlos Leppe, CADA (Colectivo Acciones de Arte), Catalina Parra, Carlos Altamirano, Diamela Eltit, etc. El

redefinir su propio aparato conceptual en diálogo con las singularidades de las experiencias analizadas. La conformación diversa de la *Avanzada* instaló en la escena chilena, según Richard, nuevas concepciones de la obra artística y su potencial de intervención crítica que exigían la redefinición del aparato conceptual a través del cual analizar sus producciones. El doble frente contra el cual se posicionaron sus representantes desde la conformación del colectivo a fines de los años 1970, la dictadura de Augusto Pinochet y las exigencias comunicacionales de los sectores militantes de izquierda (las Brigadas Muralistas de las Juventudes Comunistas), propulsó el despliegue de una visualidad nueva, cuyo potencial excedía, según Richard, el campo de lo artístico (1998, 2007a, 2007b, 2012). Si las nociones de *margen*, *elusión* y *ruptura* caracterizaban, para la crítica chilena, el funcionamiento y modo de intervención de estas prácticas artísticas y culturales, ellas debían también constituir las bases de la nueva aproximación teórica a la que Richard denominó *crítica cultural*:

A mitad de camino entre los estudios culturales, las filosofías de la deconstrucción, la teoría crítica y el neoensayismo, la crítica cultural se desliza entre disciplina y disciplina mediante una práctica fronteriza de la escritura que analiza las articulaciones de poder de lo social y de lo cultural, pero sin dejar de lado las complejas refracciones simbólico-culturales de la estética. La crítica cultural busca explorar los bordes de mayor disgregación institucional donde se formulan ciertas prácticas y estéticas “menores” (en sentido deleuziano), cuyo registro de lectura —por inestable, por flotante, por desviado— no se aviene bien con las sólidas catalogaciones del saber eficiente que promueve el empirismo de los estudios culturales en su versión de conocimientos aplicados (2001).

Al igual que las experiencias de *la avanzada*, la crítica cultural practicada por Richard se proponía como cuestionamiento de los saberes y usos legitimados. El alejamiento de los postulados tradicionales de la historia del arte se evidencia, no sólo en la nominación que ella elige para su práctica (*crítica cultural*), sino también en el modo en que sus análisis articulan una redefinición de lo artístico a partir de su imbricación e intervención en el ámbito de lo cultural.

En las acciones desarrolladas por el CADA, la ciudad no fue pensada como escenario pasivo para la realización e instalación de mensajes. Es la trama de poder y control inherente al trazado de la ciudad lo que las obras de *la avanzada* buscaron develar y eventualmente quebrantar (*Una milla de cruces sobre el pavimento*, 1979 de Lotty Rosenfeld). De manera análoga a lo que sucedía en otras obras del CADA (*Para no morir de hambre en el*

---

Colectivo Acciones de Arte al que aludiré más adelante, se formó en 1979 y estuvo integrado por los escritores Raúl Zurita y Diamela Eltit, el sociólogo Fernando Balcells y los artistas visuales Lotty Rosenfeld y Juan Castillo. (Richard, 2007: 40-41).

arte de 1979; *¡Ay Sudamérica!* de 1981, *No +* de 1983), el extrañamiento de lo familiar funcionó como interrupción de la visualidad cotidiana habilitando su cuestionamiento. Como Richard reveló en sus múltiples exploraciones, estas obras se instituyeron en verdaderos “actos de ver” (Brea, 2005: 9) capaces de generar procesos de subjetivación disidentes que enfatizaban la cotidianeidad de la violencia y funcionaban, así como potentes imágenes de denuncia. La dimensión política y cultural de lo visual se remarcaba a partir del señalamiento de las múltiples marcas dejadas por la violencia dictatorial en el trazado urbano. La sutil intervención de Rosenfeld sobre la señalética urbana en tanto marca regularizadora, tensiona y perturba la voz ordenadora en que se funda. Las líneas rectas del orden se transforman en marcas que remiten a una ausencia (muerte). El controlado paisaje urbano deviene así metáfora de la violencia dictatorial.

El reconocimiento de los modos en que lo visual, en tanto dimensión inherente a toda práctica social, se configuraba como lugar de disputa de sentidos, caracterizó la aproximación de la crítica cultural. Mostrar, en el Chile de 1970 y 1980, las formas en que la violencia dictatorial imprimía las prácticas y usos cotidianos, y qué otras configuraciones del espacio público eran posibles, adquiriría una relevancia central. Si bien las prácticas analizadas por Richard provenían en su mayoría del ámbito de lo artístico, lo que Richard enfatizaba era cómo, a través del despliegue de visualidades disidentes, ellas buscaban incidir y dislocar los diversos espacios ocupados por la normatividad institucional. La crítica cultural practicada por Richard se proponía, así como una reformulación del saber académico que tenía como prioridad la reflexión sobre estas visualidades-otras que, a través de estrategias variadas, buscaban cuestionar la regulación del espacio y de los cuerpos bajo dictadura. Esta reformulación de los saberes dominantes que Richard emprendió se apoyaba en una particular apropiación –singular y localizada, *latinoamericana*– de los quiebres epistémicos de los que participaron los estudios culturales primero, y los estudios visuales después.

Mientras en Nelly Richard el diálogo con los estudios visuales se entabló principalmente a partir de su reflexión sobre un conjunto de experiencias artísticas y visuales desarrolladas bajo la dictadura de Augusto Pinochet, el acercamiento de Luis Camnitzer al conjunto de problemas planteados por la cultura visual deriva de su interés por repensar la dimensión estética de diversas prácticas latinoamericanas fuertemente comprometidas con sus coordenadas de producción. La definición de José Luis Brea de los estudios visuales en tanto “estudios sobre la construcción de significado cultural a través de la visualidad” (Brea, 2005: 7) adquiere en Luis Camnitzer toda su vigencia. Desde sus primeros trabajos de la década de 1960, Luis Camnitzer postuló una comprensión de lo artístico alejada de los criterios formalistas entonces predominantes. “Arte”, para Camnitzer, no es producción de objetos, sino estímulo para el cambio cultural. El reclamo

por políticas de representación y participación más inclusivas, y por una mayor presencia de las producciones regionales en las capitales del arte, en Camnitzer se acompañó de la formulación de nuevos marcos interpretativos y horizontes de análisis para las experiencias realizadas desde el “sur”.

En los escritos y obras de Camnitzer, la singularidad de lo artístico latinoamericano se configuró a partir de dos núcleos centrales: el potencial comunicacional de la obra y la referencialidad de contexto. “La real calidad de una obra solamente puede ser percibida dentro de un conocimiento profundo del contexto al cual el objeto artístico fue destinado”, afirma Camnitzer (1992: 71). En el hacer de Camnitzer, la idea de un “arte contextual” apareció primero como categoría de producción y posteriormente funcionó como eje curatorial y criterio para la ponderación de la fuerza crítica de las obras –por ejemplo, la exposición *Global Conceptualism: Points of Origin: 1950s - 1980s* que curó en 1999 junto a Rachel Weiss y Jane Farver.<sup>2</sup> El interés en la comunicación de ideas, que Camnitzer identifica como propio del hacer artístico latinoamericano, marcó según el artista la gran diferencia entre las prácticas latinoamericanas de raigambre conceptual que emergieron en los años 1960, y aquellas desarrolladas simultáneamente en Estados Unidos e Inglaterra cuya materia prima fue la reflexión sobre el lenguaje: “en la periferia, América Latina incluido, el acento estaba puesto en la comunicación de ideas” (2008: 14). La tensión que Camnitzer establece entre “arte conceptual” y “conceptualismo”, es así la diferencia entre una tendencia estilística de carácter formalista desarrollada en los centros de producción, y un movimiento que desplazó los criterios de valoración tradicionales de lo artístico y dispersó la discusión hacia modos de hacer transdisciplinares.

La historia ampliada del conceptualismo en América Latina que Camnitzer publicó en el año 2007 y que tituló *Conceptualism in Latin American Art. Didactics of Liberation*, funciona como la historia de un conjunto de haceres heterogéneos que, a partir de la reflexión crítica sobre la visualidad en tanto recurso político, buscó dar cuenta del modo particular en que en ciertas prácticas el acto de ver se postuló como gesto libertario.<sup>3</sup> Arraigado en una tradición de pensamiento latinoamericanista, especialmente la teoría de la dependencia y la teología de la liberación, la aproximación de Camnitzer apela a una variedad de abordajes (la antropología de Fernando Ortiz, las reflexiones poscoloniales de Gerardo Mosquera, etc.) en el intento de dar cuenta de experiencias múltiples y excéntricas, producidas en el

---

2 *Global Conceptualism: Points of Origin: 1950s-1980s*, fue expuesta por primera vez en 1999 en Queens Museum of Art, New York, EEUU. Posteriormente se exhibió en Walker Art Center, Minneapolis (19-12-1999 al 5-03-2000) y Miami Art Museum, Miami (15-07 al 26-11-2000) (Becke, 1999).

3 *Conceptualism in Latin American Art. Didactics of Liberation* fue traducido al español al año siguiente: *Didáctica de la Liberación. Arte Conceptualista Latinoamericano*.

cruce de lo artístico, lo cultural y lo político. Las tres grandes fuerzas de las que abrevaron las experiencias conceptualistas latinoamericanas, la poesía, la política y la pedagogía, hicieron de la transdisciplinariedad un elemento constitutivo de las diversas obras. El reemplazo de una genealogía formalista (abstracción–minimalismo–arte conceptual) por una genealogía ampliada que excede lo artístico (Dada–Situacionismo/Tupamaros–Conceptualismo) da cuenta de los nuevos nudos problemáticos que definen el arte y la cultura visual latinoamericana según Camnitzer.

La obra del venezolano Simón Rodríguez marca en el siglo XVIII el inicio del nuevo conceptualismo latinoamericano que aparece como una fuerza cuya trayectoria es inextricable del devenir de la propia América Latina. Los escritos de Rodríguez conjugan las tres preocupaciones identificadas por Camnitzer como propias del conceptualismo latinoamericano: la política, la poesía y la pedagogía. Son textos breves que, a través del juego tipográfico (en la línea de la poesía visual), enfatizaban un mensaje de descolonización y emancipación continental. Los escritos de Rodríguez, junto a la obra del chileno Vicente Huidobro y la poesía concreta brasilera, pertenecen a esa tradición que recupera Camnitzer (y en la cual se inscribe) en la cual texto e imagen se conjugan en una visualidad nueva cargada de utopías sociales. Rodríguez pertenece también, junto a Paulo Freire, de una concepción pedagógica en la cual la educación funda una práctica de liberación, aspira al desarrollo de la creatividad y se diferencia del simple entrenamiento. El arte, para Camnitzer, es un “método de adquisición de conocimiento”, constituye una “metadisciplina” dirigida a la crítica de un orden dado, no a su pasiva reproducción (2009). La recuperación que Camnitzer hace del grupo guerrillero Tupamaros como antecedente central del conceptualismo en América Latina, se funda en esta misma argumentación sobre los modos en que el recurso a una nueva visibilidad se pensó en términos revolucionarios al servicio de la emancipación continental.

## MATERIALIDADES CRÍTICAS Y VISUALIDADES DISIDENTES

En 1995, la revista *October* realizó un cuestionario a reconocidos profesores de Europa y los Estados Unidos, tendiente a indagar comprensiones y posicionamientos en relación con la reciente institucionalización académica de los estudios visuales. Si la importancia de diversas imágenes (fotografías, grabados, *films*, pinturas, dibujos, etc.) en la labor del historiador ya era reconocida desde trabajos anteriores, el reto que algunos de los postulados de los estudios visuales lanzaban a la historia del arte la obligaban principalmente a reflexionar sobre su propio cierre disciplinar fundado en “la creencia de la especificidad irreducible del arte visual” (AAVV, 2003: 101). En las diversas voces recuperadas por *October*, esta comprensión del arte en tanto construcción histórica fundada en criterios formalistas a

partir de la cual se jerarquizaban las producciones de diversas partes del globo se tensionaba con cierta recuperación de lo artístico en tanto práctica emplazada y singular, atenta a la potencia disruptiva que radicaba en la materialidad y densidad simbólica de ciertos objetos.

Las diversas posturas que el cuestionario de *October* arrojó no incluían, sin embargo, los matices que estas discusiones adoptaron en algunos países de América Latina, ni cómo los estudios visuales fueron allí recepcionados. La negativa expresada por ciertos autores a subsumir ciertas producciones artísticas y culturales bajo el modelo del “texto”, adquiría un sentido particular en sociedades dictatoriales como las latinoamericanas, marcadas por una fuerte censura, en las cuales “lo artístico-cultural” se había instituido como el “campo sustitutivo -desplazatorio y compensatorio- que permite trasladar hacia figuraciones indirectas lo prohibido por el discurso oficial” (Cabrera, 2014: 13).

Este sentido de lo artístico, como voluntad de intervención crítica y localizada a partir de la reflexión sobre los materiales y procedimientos involucrados en las diversas prácticas, es el que recuperaron autores como Camnitzer y Richard y a partir del cual elaboraron sus historias de resistencia. Como referí anteriormente, en las reflexiones de Camnitzer, lo artístico no constituye un campo de producción diferenciado, sino que es indisoluble de una actividad política de emancipación continental. La fuerza de lo artístico entendido como “método de adquisición de conocimiento” (Camnitzer, 2009: 96), radica en cierta ambigüedad propia de la imagen que requiere de un ejercicio crítico y reflexivo para su interpretación. El singular aporte de lo artístico a las conceptualizaciones más amplias sobre visualidad reside, en este sentido, en la reflexión atenta de cómo la elección de ciertos procedimientos, técnicas y materiales, participan activamente en la fuerza de subjetivación de la obra, confirmando o refutando concepciones instituidas y participando así, junto con una amplia variedad de prácticas, en la construcción de la trama cultural. El concepto de “contra-visualidad” esgrimido por Mirzoeff, como “posibilidad de afirmar una ciudadanía que puede crear un mapa de lo social, un mapa visual de lo social” (Dussel, 2015: 31) participa de la potencia política que según Camnitzer es intrínseca de lo artístico.<sup>4</sup> En palabras de Richard, la fuerza de lo artístico, de un arte crítico y de sus “políticas de la mirada”, radica en que nos impulsa a “desorganizar los pactos de representación hegemónica que controlan el uso social de las imágenes, sembrando la duda y la sospecha analíticas en el interior de sus

---

4 Entiendo *lo político* en el sentido de Jacques Rancière. En este autor *lo político* se establece a partir de las irrupciones por las cuales se reconfigura el reparto de lo sensible, en detrimento de lo que hasta entonces permanecía como lo establecido en una determinada comunidad. Esta noción permite comprender el carácter crítico de las obras y las narrativas en su dimensión de disenso (no en su carácter referencial) en tanto *lo político* se presenta como la acción en la que se vuelve a disputar y poner en cuestión diversos aspectos de o instituido (2005).

reglas comunicativas y denunciando lo que invisibilizan sus fronteras de control de la representación” (Dussel y Gutiérrez, 2006: 105).

La exigencia de la izquierda militante de que la obra se reduzca a la transmisión de una denuncia política reduce ampliamente en la perspectiva de Richard toda la potencialidad disruptiva y cuestionadora que le corresponde a un arte crítico. Un arte crítico, para Richard, no funciona sólo como medio de denuncia, sino que es un arte que, al igual que la Avanzada, es capaz de mezclar “el filo de la denuncia social con experimentaciones de signos y conceptos suficientemente audaces como para renovar la conciencia del lenguaje mismo, del lenguaje artístico, como una zona intensiva de choques y disparos de la significación” (2012). Si bien la crítica cultural promovió la incorporación de prácticas diversas, las materialidades y procedimientos propios del hacer del arte siempre adquirieron un espacio privilegiado en las reflexiones de la crítica chilena. La fuerza que reside en la “dimensión material del objeto” (AAVV, 2003: 86), que en Richard es propia del trabajo del arte, es también recuperada por teóricos que trabajan en la órbita de los estudios visuales en tanto lugar potencial “de resistencia de lo irreductiblemente particular, y de lo subversivamente extraño y placentero”, como “fondo de occlusión dentro del suave funcionamiento de los sistemas de dominación” (AAVV, 2003: 86). Frente al monopolio de la imagen-mercancía, propia de la globalización capitalista, Richard aboga así por la construcción de formas alternas de visualidad, capaces de “denunciar la aparente neutralidad de los signos” y de “trazar vectores de subjetivación alternativa que potencien la alteridad en tanto fuerza de desclasificación que rompa las uniformaciones seriales” (Dussel y Gutiérrez, 2006: 105).

## CONCLUSIONES

Los escritos de Richard y Camnitzer se presentan como aportes singulares y localizados, *latinoamericanos*, al conjunto de problemas y debates que marcan el horizonte de los estudios visuales. Las reflexiones tempranas que ambos autores emprendieron sobre el conjunto de experiencias heterogéneas realizadas en América Latina durante 1960 y 1970 los llevaron a ajustar sus herramientas analíticas con el fin de dar cuenta de haceres complejos, *excéntricos*, situados en el cruce de lo artístico, lo cultural y lo político. En tanto muchas de las prácticas por ellos analizadas se desarrollaron en contextos dictatoriales, ellas funcionaron como verdaderos actos de contra información que buscaban visibilizar la violencia institucional y ensayar formas alternas de subjetivación. Las “historias del arte” escritas por ambos autores son así historias de resistencia, historias en las cuales el cierre de los canales tradicionales de acción política empujó, no sólo a artistas e intelectuales, a ensayar formas-otras de protesta e intervención. El privilegio que la ciudad adquirió como escenario de acción en varias de

estas intervenciones da cuenta del deseo de hacer del campo de lo artístico y lo cultural un espacio para el disenso en el cual explorar formas originales de hacer política. La fuerza de las visualidades desplegadas se evidencia no sólo en los múltiples escenarios internacionales en que acciones como “No +” y “Una milla de cruces sobre el pavimento” se replicaron, sino también en cómo dialogaron con otros frentes (por ejemplo, la política y la publicidad) que reconocieron el lugar privilegiado que lo visual adquiriría en la lucha por la democracia.<sup>5</sup> Si, por un lado, esta reevaluación de cómo el campo de lo artístico-cultural había funcionado como laboratorio de formas nuevas de hacer política, exigieron a disciplinas como la sociología, las ciencias políticas y la historia incorporar y reflexionar sobre muchas de estas prácticas, su difusión también tuvo fuertes efectos en las narrativas más tradicionales del arte. No renunciar a lo artístico en tanto fuerza disruptora capaz, a través del manejo visual y matérico, de cuestionar y poner en tensión los sentidos y comprensiones hegemónicas, exigió repensar cómo lo artístico era entendido y practicado en los diversos contextos y en las distintas narrativas. Los años 80 y 90, los años de las escrituras de las historias (del arte) de Richard y Camnitzer, los años de la difusión de los estudios visuales, son también los años en que se multiplican las narrativas de experiencias variadas provenientes de coordenadas múltiples. Son también los años en que la diferencia y la otredad perforan las barreras de los espacios más tradicionales de lo artístico (museos, bienales, exposiciones) y empiezan a repensarse las genealogías dispersas y múltiples del hacer -no sólo artístico-contemporáneo.

## BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV. “Cuestionario October Sobre Cultura Visual”. *Estudios Visuales*. N° 1 (2003): 83-126. En: <http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num1/october.pdf> (Consultado el 13/5/2016).
- Brea, José Luis (Ed.). *Estudios Visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Akal, 2005.
- Cabrera, Marta. “Mapeando los estudios visuales en América Latina: puntos de partida, anclajes institucionales e iniciativas”. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*. Vol. 9. N° 2 (2014): 9-20.
- Castro Gomez, Santiago; Eduardo Mendieta (Eds). *Teorías sin disciplina*

---

5 La película chilena *NO* dirigida por Pablo Larraín (2012) que analiza la campaña publicitaria llevada adelante por la opción NO durante el plebiscito nacional de 1988 en el cual se decidiría si Augusto Pinochet permanecería en el poder, participa de este mismo reconocimiento del recurso a lo visual como estrategia esencial de acción política y agente central del devenir histórico.

- (*latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate*). México: Miguel Ángel Porrúa, 1998.
- Camnitzer, Luis. **Conceptualism in Latin American Art. Didactics of Liberation**. Austin: University of Texas Press, 2007 (Camnitzer, Luis. **Didáctica de la Liberación. Arte Conceptualista Latinoamericano**. Montevideo/Buenos Aires: Casa Editorial HUM, Centro Cultural de España, 2008).
- Dussel, Inés. "Entrevista a Nicholas Mirzoeff. La cultura visual contemporánea: política y pedagogía para este tiempo". **Propuesta educativa**, N° 31 (2015). En <http://www.propuestaeducativa.flacso.org.ar/archivos/entrevistas/31.pdf> (Consultado el 13/5/2016).
- Dussel, Inés; Daniela Gutiérrez (comps.). **Educación la mirada. Políticas y pedagogías de la imagen**. Buenos Aires: Manantial, OSDE, 2006.
- Mosquera, Gerardo (Ed.). **Beyond the Fantastic: Contemporary Art Criticism from Latin America**. London: Cambridge, 1996.
- . **Caminar con el Diablo. Textos sobre arte, internacionalismo y culturas**. Madrid: Exit Publicaciones, 2010.
- Piñero, Gabriela A. "Tradiciones de escritura. Discursos críticos sobre el arte desde América Latina: Mari Carmen Ramírez, Gerardo Mosquera, Nelly Richard y Luis Camnitzer". Tesis de Doctorado en Historia del Arte, Universidad Nacional Autónoma de México, 2013.
- Rancière, Jacques. **El destino de las imágenes**. Nigrán: Politopías, 2011.
- Richard, Nelly. **Residuos y Metáforas: Ensayos de Crítica Cultural sobre el Chile de la Transición**. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 1998.
- . **Márgenes e instituciones. Arte en Chile desde 1975**. Santiago de Chile: Metales Pesados, 2007. (Nelly Richard. Margins and Institutions. Art in Chile since 1975. Melbourne: Art and Text, 1985).
- . 2012. "Lo político en el arte: arte, política e instituciones". En: <http://hemi.nyu.edu/hemi/es/e-misferica-62/richard> (Consultado 13/5/2016).

## La puesta en escena del arte latinoamericano en tres exposiciones recientes. Práctica curatorial, instituciones e historia del arte

Lucía Gentile  
Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano  
Facultad de Bellas Artes  
Universidad Nacional de La Plata  
(Argentina)  
luciagentilelucia@gmail.com

Marina Panfli  
Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano  
Facultad de Bellas Artes  
(Argentina)  
marinapanfli@gmail.com

Lucía Savloff  
Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano  
Facultad de Bellas Artes  
Universidad Nacional de La Plata  
(Argentina)  
lucia.savloff@gmail.com

Escritos, exposiciones y manifestaciones artísticas desde 1992 procuraron definir y discutir la construcción de la noción de “arte latinoamericano”. En el proyecto I+D UNLP “La puesta en escena del arte latinoamericano: relatos, representaciones y modos de producción” analizamos los debates generados en ese marco. Asimismo, desarrollamos instrumentos de análisis que permitieron realizar estudios de casos para verificar el estado actual de esas discusiones en nuestro país con respecto a dos fenómenos. Por un lado, el llamado a realizar teorías propias impulsado por debates críticos que cuestionaron las representaciones de lo latinoamericano llevadas a cabo desde países centrales<sup>1</sup>. Por otro, la relativización de

---

1 Véase al respecto: Gentile, Lucía et al., 2015.

las relaciones centro-periferia, que resulta en que las grandes capitales latinoamericanas puedan encarnar una *función-centro* (Richard, 1994) en el panorama multipolar actual.

En este artículo analizamos tres exposiciones en tanto dispositivos constructores de relatos: *Perder la forma humana: una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*, *Latinamerica Colección Daros* y *Arte Latinoamericano Siglo XX. Colección permanente*. Los casos presentan diferencias tanto en relación con el tipo de instituciones, organizadores y actores que dan lugar a la exhibición, como respecto a la procedencia y carácter de las piezas exhibidas. Estas condiciones configuran diferentes situaciones de enunciación y habilitan distintos grados de visibilidad en la escena internacional. Priorizamos exposiciones a las que pudimos tener acceso, las mismas fueron presentadas en instituciones de Buenos Aires entre 2012 y 2016.

## CONCEPTOS Y PREGUNTAS

Para el análisis, retomamos dos conceptos: “puesta en escena” de Nelly Richard y “producción de infraestructura” de Justo Pastor Mellado. La teórica chilena recurre al concepto de *puesta en escena* para referir a la insistencia con que ciertas exposiciones enunciadas desde países centrales escenifican la noción de “arte latinoamericano” como una esencia estable (Richard, 1994). Siguiendo a Edward Said, pone en evidencia que la primera violencia que se ejerce sobre el *otro* en el discurso colonial es la del poder simbólico de la representación, en tanto que el acto de figurar a ese *otro* –o de montar una escena– supone una posición de superioridad dada por el control del aparato discursivo. En estos términos, la noción de *puesta en escena* pone de manifiesto los desequilibrios en las relaciones de poder entre el sujeto de identidad y de diferencia, el que escribe/describe y el que es descrito; en términos de Mosquera (1995), entre las culturas curadoras y las curadas.

Richard advierte que la deslocalización de las posiciones de centro y periferia en el escenario posmoderno no implica una disolución de las relaciones de dominación. Por el contrario, hace que operen según lógicas más dispersas, convirtiendo a centro y periferia en “funciones plurisituadas que se van desplazando y reconfigurando en sistemas de relaciones cruzadas y múltiples” (Richard, 1994: 1015). Esto es lo que le permite hablar de *función-centro* o de *centro descentrado*.

El corpus del presente análisis, en tanto exposiciones que tematizan lo latinoamericano y cuyo discurso es elaborado por agentes e instituciones de la región, se trataría de una auto-representación y, desde ese punto de vista, una recuperación de la autoridad del discurso, como propone Pacheco (1999). Una pregunta posible es en qué medida esta recuperación supone la elaboración de criterios propios y cuánto reproduce una historia del arte

legitimada por los países centrales.

En respuesta, convocamos la distinción elaborada por el crítico chileno Justo Pastor Mellado (2011) en torno a las nociones de *curaduría de servicio* y *curaduría como producción de infraestructura*. El *curador de servicio* es aquel que actúa bajo la lógica de las “instituciones legitimadoras externas” y más que elaborar un discurso propio es “hablado por la institución”. A la inversa, la práctica curatorial entendida como *producción de infraestructura* concibe la exposición como una instancia de producción de conocimiento o plataforma de investigación que reconstruye las “pequeñas historias” del arte, afectando las narraciones que producen el aparato universitario y el discurso académico. Estas prácticas “interpelan el estado de escritura de la historia”, pues hacen visibles omisiones y necesidades (de producción de escritura, constitución de archivos o reformas de las instituciones) que permitirían construir una historia crítica de la práctica artística local.

A continuación, desarrollaremos el análisis de cada caso, atendiendo a las relaciones entre las declaraciones de intenciones formuladas en los textos lingüísticos que forman parte del dispositivo exhibición (títulos, textos de sala, publicaciones como folletos de mano y catálogos, gacetillas de prensa, etc.) y los sentidos construidos en la puesta en espacio (distribución y organización de los materiales exhibidos, montaje, construcción de recorridos y de posibles órdenes de lectura, etc.). Ante el uso de la categoría “arte latinoamericano” en las exposiciones analizadas, nos preguntamos qué imágenes se construyen acerca de las producciones que se pretende abarcar bajo esa denominación y si su uso implica necesariamente la asignación de una identidad fija. En definitiva, la tesis curatorial o el relato que despliega la exposición.

### **ARTE LATINOAMERICANO SIGLO XX. COLECCIÓN PERMANENTE (2012-2016)**

En 2001 se inauguró el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (Malba), un emprendimiento privado que estableció como misión “la creación de un espacio cultural orientado a la colección, preservación, estudio y difusión del arte latinoamericano” (Costantini, 2004: 9). Así, el uso de la categoría “arte latinoamericano” viene dada por el marco institucional.

*Arte Latinoamericano Siglo XX* fue una exhibición de obras que forman parte de la colección del Malba y una pequeña proporción de piezas de la colección privada de Eduardo F. Costantini. Marcelo Pacheco, licenciado en historia del arte, curador, investigador y docente, se desempeñó como curador en jefe del museo entre 2002 y 2013, y fue el responsable de la curaduría de la muestra. Estudiando la exhibición observamos que en el texto de sala principal no se define la noción de “arte latinoamericano”, mientras que en el folleto disponible en sala y en el sitio web del museo ésta equivale

a “arte de la región”, delimitando el recorte territorial “desde México y el Caribe hasta la Argentina”. Sin embargo, en el desarrollo de los núcleos que organizan la muestra se mencionan sólo algunos países, en correspondencia con las obras exhibidas.

El relato que se desarrolla espacialmente a lo largo de la sala es de orden cronológico y estilístico. El recorrido se inicia por uno de los extremos, donde se presenta una serie de obras de la década del veinte, y finaliza en el otro, con producciones de los años sesenta, para desembocar en el pasillo donde se exhiben obras posteriores. De acuerdo con Bermejo y Plante (2007), el relato del Malba está organizado por ejes cronológicos, pero también se entretejen diálogos estéticos, iconográficos e ideológicos. La muestra está organizada en cinco núcleos: 1. *Modernidad. Vanguardia*, 2. *Arte y política / Variantes del surrealismo*, 3. *Arte concreto y neoconcreto. Arte óptico y cinético*, 4. *Variantes del informalismo. Arte destructivo. Otras figuraciones. Arte pop y objetual. Arte conceptual. Minimalismo*, 5. *Variantes del conceptualismo*. Estos núcleos calcan una secuencia estilística frecuente en los relatos de la historia del arte argentino, con la excepción del arte neoconcreto, que corresponde a la narrativa del arte brasileño.

Las piezas en exhibición son mayoritariamente pinturas, pero también hay fotografías, dibujos, esculturas y objetos. La selección incluye obras de artistas argentinos, uruguayos, brasileños, mexicanos, venezolanos, chilenos y cubanos, que no se presentan separadas por nacionalidad sino en diálogo internacional. La articulación entre los núcleos es gradual y no se plantean divisiones rigurosas entre ellos. Sin embargo, se puede distinguir un momento inicial, que abarca los dos primeros y desde el que se hace difícil adivinar el resto del recorrido, y un segundo momento a partir de las obras de arte concreto hasta la salida.

El diseño exhibitivo reproduce formas de la museología tradicional y moderna: privilegio de los objetos, concepción de *obra maestra* (así se las presenta en el texto de sala) y espacio exhibitivo como *cubo blanco*. Se trata de una gramática expositiva naturalizada y transparente, instaurada por el MoMA, que pone el acento en el discurso formal de las obras y se constituye como un espacio a-contextual, estructurado por la progresión cronológica del arte (Tejeda Martín, 2009).

Siguiendo a Bermejo y Plante (2007), el relato de la colección permanente se sustenta “en los discursos historiográficos para seleccionar obras legitimadas y consagradas, emblemas para construir un relato renovado de la producción artística regional”. Esta operación podría leerse como un uso estratégico de la categoría “arte latinoamericano”, que busca posicionar en la escena internacional una serie de obras reunidas por un coleccionista privado. En este sentido, podemos ubicar a esta propuesta cercana a la idea de *curaduría de servicio*, en la medida en que reproduce ciertos esquemas de la historia del arte elaborada por el discurso académico. Sin embargo, este

carácter afirmativo respecto del relato de la historia del arte latinoamericano también puede relacionarse con la necesidad de visibilizar teorías propias.

### LATINAMERICA COLECCIÓN DAROS (JULIO-SEPTIEMBRE 2015)

La exposición reunió piezas pertenecientes a una colección privada con sede en Suiza, la *Daros Latinamerica Collection*, en la sede de Fundación Proa. La curaduría fue realizada por Katrin Steffen, curadora de Daros, y Rodrigo Alonso, curador argentino y licenciado en artes. En relación con la categoría “Latinoamérica”, el título de la exposición la incluye bajo su pronunciación en inglés como “Latinamerica” y la imagen de difusión muestra un mapa geometrizado de América Central y del Sur, afirmando su sentido geográfico.

El texto que recibe al visitante anuncia que la exposición presenta un “panorama del arte latinoamericano” y define Latinoamérica como región “creativa, experimental, inmersa en el mundo y en lo universal”. Mientras que en el catálogo se afirma que:

la colección Daros nos propone *rechazar la existencia misma de un arte latinoamericano como tal*, así como cualquier otra categorización regionalista que pueda coartar no solo la libertad de los artistas a la hora de elegir sus temas y medios expresivos, sino también y fundamentalmente la libertad del espectador, que cuando es adiestrado en preconcepciones y nociones totalizantes, empieza a encontrar en las obras lo esperable, y a ver en ellas lo previsible<sup>2</sup> (Rosenberg, 2015: 8).

En el texto curatorial, Alonso alude a autores que impugnan la categoría “América Latina” por ser *externa* a la región y postula que justamente esa cuestión se vuelve un eje problemático habitual en el arte latinoamericano centrado en “su propia existencia y en la del área geográfica a la que *supuestamente* representa” (Alonso, 2015: 12). A pesar de estas salvedades, sostiene el uso de la categoría sobre el presupuesto de que existen “líneas estéticas y conceptuales” que *caracterizan* el trabajo de los artistas *provenientes* de Latinoamérica<sup>3</sup>. Afirmaciones como “los creadores latinoamericanos parecen sentir una atracción especial por lo artesanal y lo doméstico” (14) contribuyen al afianzamiento de una idea del arte latinoamericano como conjunto con ciertas características comunes.

La exposición propone un recorte temporal entre 1997 y 2012 y

---

2 En esta cita y en las siguientes los destacados son nuestros.

3 Los nomencladores que rotulan las obras exhibidas no indican el lugar de procedencia o de radicación actual de los artistas. Información que sí está presente en el catálogo: los 23 artistas seleccionados provienen de Colombia (6), Argentina (5), México (3), Brasil, Guatemala (2), Chile, Cuba, Estados Unidos, Panamá y Venezuela (1).

privilegia la presencia de obras o artistas no exhibidos previamente en Argentina; incluye videos, fotografías, instalaciones, dibujos, esculturas, objetos, pinturas y obras sonoras. La distribución de las obras en el espacio se organiza a partir de una serie de ejes temáticos: Las tensiones geopolíticas; la violencia tanto pública como privada; las resistencias y utopías y el cuerpo como sede del conflicto social. Dichos ejes estructuran un recorrido por las salas de Proa, a través de cuatro grandes núcleos: 1. Introducción a la discusión sobre lo latinoamericano, 2. Lo cotidiano y el mundo contemporáneo, 3. El cuerpo y la violencia, 4. Lo lúdico y lo maravilloso.

Tópicos como las violencias, el cuerpo, lo cotidiano, lo lúdico buscan generar puntos de contacto entre propuestas situadas que aluden a contextos y problemáticas diversas. Al configurar una imagen de lo latinoamericano atravesada por los conflictos, corren el riesgo de operar bajo la lógica de los mismos estereotipos de los que se pretende escapar.

Una serie de elementos paratextuales repone información acerca de las obras o los artistas y demarca el carácter didáctico de la exhibición. Además del rótulo con la ficha técnica, se incluyen fragmentos de textos que contextualizan las producciones<sup>4</sup>. Se trata de textos preexistentes que no establecen relaciones entre las obras, tarea que queda a cargo del visitante. A tono con el título del texto curatorial “Modelo para armar”, se podría pensar en la construcción de una figura de visitante interesado; aunque el cotejo constante de las piezas exhibidas con los paratextos lingüísticos también podría abrumarlo.

Un criterio similar guía la edición del catálogo, que reúne textos biográficos breves de cada artista ordenados alfabéticamente, entrevistas y un listado de bibliografía sugerida. Sólo el texto curatorial ensaya una puesta en relación de las obras. En este sentido, más que como *producción de infraestructura*, de relatos desde parámetros propios, la propuesta podría leerse como *curaduría de servicio*, pues administra y articula recursos proporcionados por la institución de origen de la colección.

## **PERDER LA FORMA HUMANA. UNA IMAGEN SÍSMICA DE LOS AÑOS OCHENTA EN AMÉRICA LATINA (MAYO-AGOSTO 2014)**

Fue organizada por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS) con el apoyo de la Agencia Española de Cooperación Internacional y Desarrollo (AECID) y curada por la Red Conceptualismos del Sur (RCSur). La Red, fundada en 2007, se define como una “plataforma de investigación, discusión y toma de posición colectiva desde América Latina” (RCSur, sitio web). Como particularidad, resaltamos la conjunción de una institución europea con una curaduría “latinoamericana”, que no se limita a este caso: el

---

4 Para un análisis de los textos internos de la muestra ver: Andruchow, Marcela et al., 2016.

museo español ha intentado un corrimiento de los roles de centro-periferia. En términos de Manuel Borja-Villel, director del MNCARS,

El Museo Reina Sofía puede ser ese “Museo del Sur”, un espacio físico, pero sobre todo mental, de la memoria colectiva, que reescriba las relaciones del Norte con América Latina desde una nueva relación horizontal, habida cuenta de que el accidente que son las latitudes terrestres ha sido, durante siglos, la coartada para desafiar la gravedad en una relación vertical y jerárquica: para extraer del Sur lo que enriquece al Norte (RCSur, 2014: 11).

El equipo curatorial estuvo conformado por investigadores de Argentina, Perú, Brasil, Chile y España. Otro aspecto a destacar es la itinerancia de la exposición, que se presentó en el MNCARS, Madrid (2012-2013); en el Museo de Arte de Lima (2013-2014); y en el Museo de la Universidad Nacional de Tres de Febrero (MUNTREF), Buenos Aires, del 20 de mayo al 10 agosto de 2014. Esta última puesta tuvo como curadoras a Ana Longoni (escritora, docente e investigadora, doctora en artes) y Fernanda Carvajal (socióloga, investigadora y docente).

La muestra reúne 600 piezas entre fotografías, vídeos y grabaciones sonoras, material gráfico y documental, instalaciones y dibujos; se divide en “micro relatos” que integran las propuestas artísticas producidas en distintas escenas culturales de Latinoamérica (Buenos Aires, México, São Paulo, Lima, Bogotá, Montevideo, Santiago de Chile, Asunción y otras). Su carácter fuertemente documental va en línea con el trabajo sostenido que la RCSur viene llevando a cabo en archivos latinoamericanos. La enorme cantidad de documentos expuestos, el perfil académico de la investigación que le da origen y la novedad que conlleva conocer ciertas prácticas hace que el análisis de *Perder la forma humana* no pueda circunscribirse únicamente al espacio exhibitivo y se complete con el catálogo que toma la forma de glosario y puede funcionar de forma independiente a la muestra.

Desde el título está presente la categoría “América Latina”, que delimita una geografía a la cual se le adjudica una situación contextual común: la tensión política de la década del ochenta y la respuesta urgente desde el activismo. En los textos se explicita la voluntad de utilizar la categoría de forma diferente a cómo se la ha empleado desde las perspectivas colonial o neocolonial, que establecen una identidad fija. En cambio, se pretende poder “ver a la llamada periferia como el manantial del que surgen flujos fundamentales sin los cuales ya no se entiende el panorama de la creación contemporánea” (RCSur, 2014: 11). No se busca, entonces, generar una nueva imagen fija que solamente haya cambiado su contenido, sino que hay una intención explícita por dar cuenta de la fragmentariedad y la fluidez: una imagen *sísmica*.

El contenido de la exposición presenta un ordenamiento según los fenómenos de *afinidad* y *contagio* y de *ideas-fuerza*. Esto resulta en tres

bloques temáticos: las políticas visuales impulsadas por movimientos sociales, las desobediencias sexuales y la escena *underground*. Los textos de sala presentes en la puesta argentina se titulan: *Hacer política con nada*, *Iniciativas internacionalistas*, *Arte al paso: acción gráfica*, *Delirio permanente*, *Exilios*, *Oficina de contrainformación*, *Arete*, *Territorios de libertad* y *Anarkía*.

Se destaca su gran escala en varios sentidos: cantidad de objetos expuestos, dimensión de la investigación, personas involucradas. El espectador no sólo se encuentra con un exceso cuantitativo, sino que también debe ser capaz de leer una serie de experiencias que son absolutamente novedosas por su carácter inédito, lectura que reviste una dificultad mayor que la que presenta un relato ya parcialmente conocido.

Hay un esfuerzo explícito por no cristalizar imágenes ni sentidos, por generar una exposición que sea una “experiencia sensible” que reactive en el presente algo de aquellas prácticas a las que refiere. Podemos preguntarnos si la profusión de objetos exhibidos no atenta en cierto punto contra este fin, ya que es posible que el espectador termine optando por hacer un recorrido superficial al encontrarse con la imposibilidad práctica de detenerse en la totalidad de lo presentado (imposibilidad que también viene dada por el tiempo de expectación que requiere el objeto documento, mayor al de otro tipo de objetos). Éste es un riesgo que los mismos organizadores de la exposición reconocen y que se deriva del desafío de espacializar la investigación.

Como representación del arte latinoamericano en la escena internacional, la apuesta de la muestra es ambiciosa: propone una revulsión historiográfica, ya que incorpora al relato histórico prácticas hasta entonces marginales y difícilmente conceptualizadas como artísticas. Sumado a esto y particularmente en relación con el discurso de la historia del arte argentino, se rompe con la lectura que identifica la década del ochenta exclusivamente con el retorno a la pintura.

Podemos entender el procedimiento curatorial como *producción de infraestructura*. Este tipo de curaduría hace visibles omisiones en los relatos establecidos, promueve la constitución de archivos y reformas con fines de revisiones críticas. Que la muestra tenga estos objetivos es coherente con el perfil del equipo curatorial, compuesto por investigadores académicos que cuestionan los propios discursos de la disciplina de la que provienen.

## CONCLUSIONES

El análisis de los casos nos lleva a concluir que las preguntas formuladas no pueden ser respondidas de manera unívoca: si bien las exhibiciones coinciden en referir a lo latinoamericano y ser enunciadas desde Latinoamérica, las motivaciones, estrategias y consecuencias de su puesta en escena difieren ampliamente, pudiendo resultar tanto en curadurías de servicio como de producción de infraestructura. Es decir que el lugar de

enunciación no supone necesariamente la elaboración de nuevos y propios criterios, sino que incluso *desde* Latinoamérica se puede ser afirmativo de los discursos del centro, ya sea éste un centro geopolítico y/o disciplinar.

La amplitud que presentan los casos seleccionados confirma que el debate sobre la categoría “arte latinoamericano” está lejos de ser saldado ya que, a pesar de estar instalado y reconocido, en sus puestas en escena las exposiciones retoman formas de uso de la categoría que corresponden a distintos momentos de la discusión historiográfica. El llamado a realizar teorías propias como respuesta a la centralización de la enunciación y sentido de los discursos debe insistir en el carácter crítico que revistan dichas teorías si el objetivo es desarticular imágenes fijas, construcciones estancas y totalizantes. De no ser así, la producción teórica local puede ser profusa, pero acrítica y afirmativa, resultando en una profundización de lo dado.

## BIBLIOGRAFÍA

- Alonso, Rodrigo (Comp.) *Colección Daros Latinoamérica*, Cat. Exp. CABA: Fundación Proa, 2015.
- Andruchow, Marcela et al. “Análisis de los textos lingüísticos internos de la exhibición Daros Latinamerica”. *II Jornadas Estudiantiles de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales*. UNLP, 2016. En: [http://fba.unlp.edu.ar/jornadas2016/Jeidap\\_pdf/mesa\\_e/Dubois-Gannon-Neila-Paneiva-Andruchow.pdf](http://fba.unlp.edu.ar/jornadas2016/Jeidap_pdf/mesa_e/Dubois-Gannon-Neila-Paneiva-Andruchow.pdf) (Consultado 11/10/2016)
- Bermejo, Talía; Isabel Plante. “Cinco años del Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires”. Revista *Arteamérica*. La Habana: Casa de las Américas, 2007. En: <http://arteamerica.cu/12/dossier/isplante> (Consultado el 5/7/2016)
- Costantini, Eduardo et al. *Arte Latinoamericano Siglo XX. Obras Malba-Colección Costantini*. Buenos Aires: Fundación Eduardo F. Costantini, 2004. 9.
- Gentile, Lucía et al. “Los nombres y los mapas del arte latinoamericano en cuestión. Debates críticos desde fines del siglo XX”. *Actas de las X Jornadas Nacionales de Investigación en Arte en Argentina y América Latina*. La Plata, 2015. En: [http://www.gearcomunicacion.com.ar/jornadas\\_2015/eje3/3c.%20Suarez%20Guerrini,%20Gentile,%20Panfili,%20Savloff,%20Gustavino\\_corregido.pdf](http://www.gearcomunicacion.com.ar/jornadas_2015/eje3/3c.%20Suarez%20Guerrini,%20Gentile,%20Panfili,%20Savloff,%20Gustavino_corregido.pdf) (Consultado el 20/7/2016)
- Malba, s/f. “Arte Latinoamericano Siglo XX Colección permanente”, Folleto de la exposición. En: <http://www.malba.org.ar/wp-content/uploads/2014/09/Folleto-Colecci%C3%B3n-ESP.pdf> (Consultado el

15/7/2016)

- Mosquera, Gerardo. "Poder y curaduría intercultural". *Trans. Arts, Cultures, Media*. N° 1 (1995): 11-15.
- Pacheco, Marcelo. "Arte Latinoamericano: ¿quién, ¿cuándo, ¿cómo, cuál y dónde? Contextos y mundos posibles". *Horizontes del arte latinoamericano*. Jiménez, José; Fernando Castro (Eds.). Madrid: Tecnos, 1999, 127-140.
- Pastor Mellado, Justo. "Apuntes para una delimitación de la noción de curador como producción de infraestructura". *Una teoría del arte desde América Latina*. José Jiménez (Ed.). Madrid: MEIAC/Turner, 2011, 169-187.
- Red Conceptualismos del Sur. *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*, Buenos Aires: MNCARS/ UNTREF, 2014.
- Rosenberg, Adriana. "Fidelidad en la diversidad". Alonso, Rodrigo (Comp.) *Colección Daros Latinoamérica*. Cat. Exp. CABA: Fundación Proa, 2015.
- Richard, Nelly. "La puesta en escena internacional del arte latinoamericano: montaje, representación". AA. VV. *Arte, historia e identidad en América Latina: Visiones comparativas*. Ciudad de México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1994.
- Tejeda Martín, Isabel. "Una nueva museografía para un nuevo siglo: las colecciones permanentes de los museos de arte contemporáneo". *Revista de Museología*. N° 45 (2009): 39-49.

# **VII** / Ficciones estéticas, cuerpos y materialidades

## Retratos de la desaparición en la creación artística contemporánea

Julia Amarger  
Universidad Nacional de Córdoba  
(Argentina)  
Secretaría de Investigación de Ciencia y Técnica  
Université de Paris 8  
(Francia)  
info@juliaamarger.com

### INTRODUCCIÓN

A partir de un corpus de retratos fotográficos realizados o reutilizados por diferentes artistas desde los años 1990 —que tienen como punto en común la representación de la desaparición de un individuo— nos interesamos en las formas estéticas que estas imágenes suelen tomar para referir a la desaparición. Elegimos estudiar el trabajo de artistas que elaboran su obra a partir de retratos fotográficos centrados en el rostro. Esta parte del cuerpo es el sitio de los cinco sentidos, una entidad irrepresentable que puede verse acercada por artistas que intentan, gracias a diferentes formas estéticas, una cosificación de los rostros de individuos, en este caso, de sujetos desaparecidos. La desaparición de personas, especialmente por razones políticas, es fuente de inspiración para numerosos artistas que han intentado acercarse al “desaparecido”, el que no está ni ausente ni presente. Utilizando la fotografía, el artista puede recurrir a imágenes de archivo o inspirarse de otras imágenes para aludir a la desaparición. Hemos dividido el texto en dos partes: en la primera, “Rostros descubiertos para la construcción de imágenes *monumentos*”, analizaremos las obras de artistas que exponen la imagen del rostro del individuo desaparecido, manteniendo vínculos con la mimética y permitiendo la construcción de *monumentos*. En la segunda: “Hacia un rostro escondido, cuando la imagen de un rostro desaparece” veremos cómo los artistas trabajan plásticamente la imagen fotográfica, de manera a hacer desaparecer o mostrar la desaparición progresiva de la representación sobre su propio soporte.

## ROSTROS A DESCUBIERTOS PARA LA CONSTRUCCIÓN DE IMÁGENES MONUMENTOS

Los artistas presentados en esta primera parte utilizan imágenes-documentos para construir su obra; son retratos encontrados en archivos públicos o privados en los que el individuo desaparecido está representado por su rostro, parte del cuerpo que viene recordar el individuo en su globalidad y dar cuerpo a la memoria. Los artistas de esta categoría trabajan a partir de archivos que cruzan, analizan y exponen; abriéndose a nuevas formas estéticas, dando lugar a obras *monumentos*. Así, se construyen, a partir de la exposición “a descubierto” de imágenes documentos, diferentes tipos de monumentos.

Primero nos interesamos a la exposición y re-exposición de las imágenes. Esta categoría se basa en la obra de artistas que trabajan la temática de la desaparición a partir de retratos de desaparecidos que están expuestos y que ellos, como artistas, re-exponen. El sufijo *ex* tiene como sentido fuera o más allá y *poner*, el sentido de ubicar en el lugar apropiado. Se trata de imágenes desplazadas y mostradas fuera del lugar para el que fueron pensadas y creadas inicialmente. Los retratos están sacados de la esfera de lo privado para establecer la prueba de una presencia en el pasado; y mostrados en manifestaciones o en espacios de memoria, estas imágenes se transforman en tótems sagrados. A modo de ejemplo, tomamos las fotografías que están mostradas en el Archivo Provincial de la Memoria de Córdoba, en donde funcionaba el centro clandestino D2. Todos los jueves, se cuelga una frisa de fotografías de desaparecidos en el pasaje Santa Catalina, justo en la entrada del ex D2. Estas imágenes están expuestas en la calle son una herramienta más de lucha contra el olvido. El artista David Schäfer, en su proyecto *Relaciones Causales* (2014-2016), construye su obra a partir del análisis de las fotografías de la dictadura que fueron recuperadas por el Archivo Provincial de la Memoria de Córdoba en el 2010. Lleva a cabo una investigación, un trabajo de campo desde una perspectiva arqueológica, poniendo en vínculo fotografías de la época, testimonios, e interesándose en los espacios del D2. Nos interesamos específicamente en su imagen “Sin título” (2014), de su serie *Relaciones causales*, donde opera una re-exposición de los retratos que componen la frisa que evocada precedentemente. Esta fotografía fue realizada por Schäfer con una película Agfa Isopan vencida en el 1969, similar a la que empleaban los fotógrafos de la policía cuando fotografiaban los detenidos en el centro de detención clandestino. El artista juega con diferentes temporalidades: el uso de una película vencida de aquella época para fotografiar *in situ*, en el mundo contemporáneo estos retratos de los 70. Las distintas temporalidades cohabitan en una misma imagen y el soporte del pasado resurge en el presente.

Por otro lado, la artista brasilera Rosangela Renno, trabajó la

problemática de la desaparición de personas y su forma de representarla. En su serie *Corpos da Alma* (1990-2003), partió de fotografías publicadas en diarios que tienen en común la representación de una familia en la que uno o varios de sus miembros agarran entre sus manos el retrato de un cercano desaparecido. La artista expresa así la creencia en la imagen y amplía de manera monumental estos retratos juntados en diarios. La ampliación pone en evidencia los puntos del sistema de impresión de los diarios, la trama de la imagen que opera como un velo entre el espectador y la imagen. La metáfora entre rostro y velo es muy utilizada para expresar “la ambigüedad del rostro y la dificultad de su representación” (Goldberg, 2014:113). La artista se interesa por el estatuto casi totémico del retrato, expresando mediante su obra el carácter sagrado que tiene la fotografía entre las manos de los familiares de quien está representado; estas tienen un rol de objeto votivo que, como lo recuerda Georges Didi-Huberman, son objetos dotados de un carácter ordinario y de una pobreza estética y estereotipada. Los exvotos pueden tomar distintas formas, son objetos que se ponen en santuarios, lugares sagrados y que han sido “tocados por un evento soberano” (2006: 45). La fotografía, en algunas oportunidades, transmite esta idea de que es un soporte sobre el cual el votivo se ha inscripto por un proceso químico y luminoso, confiriendo a la imagen fotográfica un carácter casi mágico.

En segundo lugar, nos interesamos a la edificación de la imagen: del documento hacia el monumento. Un monumento, en su sentido literal es una obra escultural o arquitectónica, tridimensional, construida por materiales sólidos y pensada para “mantener la memoria colectiva” (1992: 16). Articula en él tres temporalidades, el pasado, relativo a la memoria que viene solidificarse en un monumento, el presente y el futuro. Un monumento instauro un vínculo entre presencia y ausencia, “vuelve sensible, entonces perceptible un vacío: es la presentación de una ausencia” (Conte, 2013:121). Los monumentos, como los retratos fotográficos, no pueden sustituirse a una presencia y lo que pone en evidencia una fotografía, es primero una ausencia. Didi-Huberman ve en la representación de los rostros únicamente vestigios porque su representación adviene como una pérdida, una desaparición, ya que el espectador se ve privado de referente (1992: 18). El artista Nicolas Guanini utilizó la fotografía como punto de partida para erigir un monumento: una escultura en tres dimensiones. Los monumentos son lugares que recuerdan la ausencia, la falta de uno o varios individuos, y también la memoria de un evento. “Los monumentos no solamente son lugares de la ausencia, sino que también de presencia y de contacto con quienes no están más” (Conte, 2013:7). La construcción en volumen titulada *30000* de Nicolas Guanini fue edificada a partir de una fotografía de retrato puesta en volumen convirtiéndola en una escultura con una función de monumento y ofreciendo al espectador la posibilidad de girar alrededor de la obra para su contemplación y observarla desde diferentes puntos de

vista. Esta escultura de 6 metros de alto representa un rostro, el de su padre desaparecido y está ubicada en el parque de la memoria de Buenos Aires. El retrato está inmobilizado en el monumento y como lo recuerda Pietro Conte, “sobre los monumentos, es el tiempo quien deja la marca de su paso” (8). El monumento está compuesto por veinticinco rectángulos, que forman un retrato en pedazos, en punteado, discontinuo que viene dar cuenta de una memoria fragmentada, imposible de recomponer de manera exhaustiva.

Finalmente nos interesamos a las imágenes *monumentos* efímeros. Las obras que componen esta categoría son efímeras por su característica física: ser proyecciones. La proyección es un fenómeno luminoso que implica el transporte de una imagen de un lugar a otro ya que la imagen inmaterial recorre una trayectoria para aparecer sobre una superficie, la pantalla. Entre el soporte que recibe la proyección de la imagen y el dispositivo de proyección, hay una distancia formada por el *espectro* de la luz y esta palabra será pensada en dos de sus sentidos, primero el que corresponde a la física y a las propiedades de la luz y también en el sentido de aparición de un espíritu, de un muerto. Los monumentos efímeros rompen con el sentido estético original del término, como lo explica Pietro Conte, “los monumentos tradicionales son construidos en materiales sólidos, nobles, de manera vertical; los contra-monumentos, son construcciones en materiales ligeros, suaves, dúctiles, casi inmateriales, casi incorporales, como el aire y la luz” (9). Un soporte de proyección translucido refleja parte del espectro luminoso y refracta otra. Este efecto se da si el soporte de proyección es un velo, como en la instalación *Les Concessions* (1996) de Christian Boltanski. En esta pieza, el artista expone imágenes de rostros proyectados sobre soportes translucidos, colgados, que se mueven y dejan sutilmente aparecer una imagen de un rostro. Ese soporte que es el velo sirve de “pantalla al rostro” (Debat, 2014: 137). Este dispositivo brinda la posibilidad al espectador de ver la imagen de los dos lados girando alrededor de estos velos para mirar las proyecciones bajo diferentes ángulos. Las pantallas rostros se mueven, se animan y las imágenes fijas de rostros en movimiento son una metáfora de esta presencia y ausencia. Si asociamos la imagen a la ausencia, es porque “consideramos la imagen como un sustituto” (Noudelmann, 1998: 137). Boltanski utiliza en su obra objetos y dispositivos recurrentes, como retratos fotográficos, velos, lámparas, cajas, vestuarios, que le permiten construir monumentos. Los construye a partir de archivos, expresando de esta forma hechos violentos del mundo y trabajando sobre la memoria. Los retratos que mostró en esta instalación son los de niños provenientes fotografías familiares que se apropia para hacer referencia al holocausto, utilizando la fotografía sin preocuparse de quien está representado en la imagen, desacralizando la fotografía.

Por otro lado, la obra puede ser proyectada en un lugar público, brindándole un carácter efímero, convirtiendo el espacio en pantalla. Shimon Attie propuso un acercamiento entre documentos y un espacio

público específico en su instalación *Les Trains* (1993), obra en la que proyectó imágenes de rostros de personas víctimas del holocausto sobre las vías del ferrocarril de la estación de Dresden, estación desde la que salían los trenes hacia los campos de concentración. Estas vías de trenes se vuelven pantalla de la obra, el espectro de la luz forma una imagen impalpable. La desmaterialización interviene en un lugar muy específico: una estación de tren que en un tiempo pasado fue el teatro de una extrema violencia del hombre hacia el hombre.

## HACIA UN ROSTRO ESCONDIDO, CUANDO LA IMAGEN DE UN ROSTRO DESPARECE

“El retrato mantiene un vínculo privilegiado con la muerte” (Mauron, 1999: 222), el sujeto representado tiene una fuerza de aparición por la naturaleza misma de la fotografía que se quiere “réplica del modelo”, el retrato da la ilusión de una supervivencia, como si la imagen que sigue presente cuando la persona no está, haría que perdure la persona. El retrato puede dar esta ilusión de manera fugaz, perturbando nuestra observación, pero no puede captar el rostro de una persona que, al contrario de una fotografía es movedizo, inestable, pero da para ver una ausencia. Entre creencia y ficción, los múltiples rostros a los que los artistas de esta segunda parte hacen referencia en su obra, son construcciones que han beneficiado de una alteración antes de ser presentados a los espectadores y tienen como punto en común la puesta en evidencia de la desaparición física de una persona por una intervención plástica específica sobre la imagen. Operan a una puesta en abismo de esta condición de desaparecido del individuo en la vida, en la imagen, alterando las formas de representación.

Primero, analizamos obras efímeras que por la deterioración de su materia desaparecen, se borran y sobre las cuales las personas representadas vuelven a desaparecer, en la imagen esta vez. La deterioración de la materia sobre la superficie conduce a un borrado progresivo de la representación: esta degradación connota la condición de mortal de toda cosa o persona (Baqué, 2016:13). Mas pasa el tiempo, más la imagen sufre de variaciones y éstas tienen un efecto sin retorno que pone en evidencia la imposibilidad de recuperar lo borrado.

En el ámbito del arte, el afiche se volvió una estética ampliamente usada y Ernest Pignon Ernest es uno de sus precursores. El artista comprometido realiza desde los años 1970 numerosas obras efímeras en la calle, in situ, reactivando memorias olvidadas. Su obra *Maurice Audin, Alger* (2003), es constituida por un conjunto de 30 serigrafías de un dibujo de carbón que realizó a partir de una fotografía de retrato que pegó en calles de Alger. El sujeto representado a escala es Maurice Audin, un matemático que apoyaba a los independentistas argelinos durante la guerra y que fue torturado por

el estado francés en Alger en 1957. Fotografizó los afiches pegados en la calle teniendo en cuenta la interacción entre el espectador y la representación, y puso también en evidencia la degradación de las imágenes generada por el tiempo y por los pasantes, mas específicamente sobre el rostro.

Analizamos otro tipo de borrado, el fotográfico: la disolución de las sales de plata del soporte. La imagen tiene que pasar por diferentes fases: el revelador, que reducirá las sales de plata para formar la imagen, el baño de paro, que detendrá la acción del revelador y finalmente el fijador, que estabiliza las imágenes. En su proyecto *Sous le regard des morts* (1998), realizado para el aniversario del armisticio francés de 1918, Alain Fleischer presentó su obra fotográfica bajo una luz inactínica, sin pasar las imágenes por el último baño necesario: el fijador. Fleischer re-fotografió 400 retratos de soldados muertos en la primera guerra mundial, re encuadrando las imágenes y enfocándose sobre las miradas. Su instalación efímera duró el tiempo de la exposición, las imágenes se deterioraban progresivamente, desapareciendo de la superficie de su soporte. La instalación se contemplaba en la oscuridad de la luz roja ya que otra fuente de luz hubiera hecho desaparecer las imágenes brutalmente, velándolas. Fleischer nos recuerda, gracias a la materia fotográfica, la fragilidad y lo efímero de nuestra condición y la violencia vivida por los soldados de la primera guerra mundial. Fleischer está en ruptura con los códigos convencionales de la fotografía, efectivamente el artista elige no terminar el proceso fotográfico y hace aparecer nuevas formas estéticas gracias a imágenes inacabadas que se mueren después de cada exposición.

En la segunda categoría nos referimos a las mascararas de las imágenes. La construcción de la noción de rostro se desarrolló a partir de la Grecia antigua, periodo durante el que no había diferencia idiomática entre rostro y máscara. Para los griegos, la máscara: *proposon* era lo que se encontraba frente a los ojos de otro, entonces mostraba, volvía visible, era un medio de expresión de sentimientos interiores. Un cambio opera durante la época imperial de Roma en la que la máscara y el rostro entran en oposición y entonces dos palabras distintas los califican. Máscara: persona y rostro, facies o vultus. En la obra que analizamos en esta segunda categoría: *Enmascaramiento de las imágenes*, el artista utiliza retratos fotográficos disimulando los rostros de los sujetos representados, pero revelando otro aspecto. El "camuflaje" del rostro es el recurso de la silueta como máscara, forma estética que consiste en trazar el contorno de una persona o un objeto. Según el mito de Dibutade, la silueta sería el origen del dibujo y la leyenda cuenta que la hija del alfarero de Sycione, para no olvidar su amante, había trazado el contorno de su sombra en la pared. Notamos que esta forma estética mantiene vínculos con la fotografía a través de la noción de huella dejada por el referente para que la silueta pueda ser trazada. El recurso estético a la silueta para figurar desaparecidos era muy corriente en los años 1980 y las siluetas muy presentes en manifestaciones, conocido como "siluetazo" que

se convirtió en símbolo de los desaparecidos. El artista chileno Alfredo Jaar trabaja sobre la representación de eventos violentos y en su obra *Geometría de la ausencia*, reutilizó esta forma. La obra fue construida en homenaje a los desaparecidos de la dictadura chilena y construida sobre el atrio del museo de la memoria en Santiago de Chile y en el que eligió no mostrar fotografías de desaparecidos sino transformarlas en siluetas de luz. Esta obra memorial se presenta bajo la forma de un monumento construido hacia el suelo, en hipogeo, invirtiendo la definición clásica de un monumento. Se convierte en una metáfora de la muerte, de la ausencia, y hace referencia a la noción de sepultura. Una vez adentro del monumento, el espectador penetra en una sala oscura en donde progresivamente la luz se prende, hasta provocar un encandilamiento. Alfredo Jaar ha creado en el espectador un efecto de persistencia retiniana, jugando así sobre la percepción, la presencia y la ausencia: su obra es una metáfora de la desaparición y de la discontinuidad. Los rostros de luz se prenden y se apagan de manera alternada, se reflejan en dos grandes espejos que vienen formar un efecto de profundidad y multiplicación de las figuras. Paradojamente, camuflando los rostros de los individuos y mezclando retratos de seres vivos, Alfredo Jaar hace perdurar el recuerdo y propone una reflexión abierta hacia el futuro.

La tercera categoría, *A caras escondidas*, se focaliza en obras que han sido sustraídas a la visibilidad del espectador, escondiéndolas, guardándolas en una caja de archivo. Los artistas abren una reflexión sobre la frontera que constituye la caja, creando una separación entre lo que se encuentra adentro y afuera, lo que está mostrado y lo que está escondido. Gaston Bachelard se interesó por “la dialéctica del afuera y del adentro” (1978:191), llamándola dialéctica del “*écartèlement*” o sea del “dilema”. Esta dialéctica mantiene ciertas oposiciones, como la presencia y la ausencia, lo visible y lo invisible. A la manera de los cofres que describe Bachelard, en las cajas de archivos, “el pasado y el presente, un porvenir están aquí condensados. Así, el cofre es la memoria de lo inmemorial” (191). Entre velado y desvelado de la imagen, Christian Boltanski realizó una obra “*Untitled*” (1993) especialmente para la galerie Pièce Unique, en París. El artista ubicó en 16 cajas herméticas a la luz, fotografías de individuos muertos bajo tortura. Las fotografías no han quedado suficientemente tiempo en el fijador entonces, si la caja está abierta, la imagen desaparece progresivamente, velada por la luz. El espectador podrá abrir una de las cajas de archivo sabiendo que la contemplación de la imagen la destruiría en parte. “Habrá siempre más cosas en un cofre cerrado que en un cofre abierto. La verificación hace morir las imágenes. Siempre, imaginar será más grande que vivir” (90). El artista alude a la tortura de manera sugestiva gracias a las imágenes contenidas en las cajas y vía el dispositivo, llevando los sujetos representados a una nueva desaparición, progresiva esta vez.

Paradojamente, se pueden esconder imágenes para que no pasen más desapercibidas, reforzando el mensaje. Ellas toman una tonalidad diferente,

alejándose de un sensacionalismo intrusivo y queriéndose elementos reflexivos sobre la situación de un país, de un lugar, de la condición humana. “Las fotografías pugnantes no pierden fatalmente su poder de chocar. Pero no son de una gran ayuda si la tarea es de entender. Los relatos pueden conducirnos a entender. Las fotografías hacen otra cosa, nos persiguen” (Sontag, 2003: 98).

Si la imagen está encerrada en una caja, tendrá que ser imaginada, dejando al espectador la posibilidad de reflexionar. Alfredo Jaar pensó a las imágenes y su circulación mediática en su obra *Real Pictures* (1995-2007). Las imágenes de terreno que realizó son la expresión de su punto de vista sobre el genocida de Ruanda donde estuvo tres semanas en el año 1994 y donde fotografió diferentes aspectos y consecuencias de éste. Teniendo en cuenta las numerosas imágenes pugnantes difundidas en la prensa y frente a una cierta indiferencia de los espectadores acostumbrados a contemplar imágenes cada vez más violentas, se enfrentó a la cuestión de la representación del millón de personas matadas. Decidió no exponer sus imágenes directamente, sino que las ubicó en cajas de archivo sobre las que escribió un pequeño texto describiendo cada imagen. De esta manera, el artista restituye a las personas fotografiadas su individualidad que la fotografía les había quitado y por más que la imagen del sujeto está ausente, el espectador tiene consciente su presencia. La extrema violencia de los hechos que conducen Jaar a utilizar una estética que podemos calificar como silenciosa, va a dar un carácter intenso y dramático a la obra. Esta obra constituye un borrado total y extremo de la representación a la imagen del mensaje que hace pasar.

## CONCLUSIÓN

A partir del análisis de obras de artistas contemporáneos que trabajan la temática de la desaparición de individuos, hemos destacado dos grupos en los que todas las obras están construidas a partir de retratos. Estos retratos están presentados explícitamente en la primera parte y en la segunda, tienden a desaparecer, a ser disimulados.

Hemos constatado a lo largo del desarrollo correspondencias y diferencias entre las categorías estéticas establecidas. En la primera *Rostros a descubierto*, distinguimos tres categorías de retratos monumentales y hemos mostrado que una “monumentalización” del retrato permite hacer referencia a los desaparecidos políticos, de los que el cuerpo no está, mas particularmente en la primera categoría *Exposición de la imagen* y en la segunda, *Edificación de la imagen, del documento hacia el monumento*. Los artistas ponen en evidencia la manera en que un individuo o un grupo reclaman justicia, un reconocimiento del evento. Sin embargo, en la categoría siguiente, *Imágenes monumentos efímeros* que hace el vínculo con la segunda parte, constatamos una diferencia. Hemos observado construcciones más

frágiles, realizadas a partir de imágenes desmaterializadas, a diferencia de las dos primeras categorías en las que sentimos la necesidad de mostrar un rostro a descubierto y sobre un objeto tangible.

En la segunda parte, *Hacia un rostro escondido*, hemos constatado una puesta en abismo de la desaparición por diversos procesos plásticos como lo son el borrado de la imagen, el enmascaramiento o el hecho de esconder las imágenes. En esa parte, los artistas generan una reflexión y diversas experimentaciones sobre la imagen fotográfica y su materialidad para ir hasta un extremo: sustraer de la visibilidad del espectador las imágenes, exponiendo solamente las cajas de archivo que las contienen. Los retratos en esta parte han sido manipulados, escondidos, trabajados por los artistas, por los espectadores o por el tiempo. El tipo de desapariciones abordadas por los artistas son variadas y de manera general, los artistas no se interesan a la semejanza con el referente que puede aportar una fotografía.

## BIBLIOGRAFÍA

- Bachelard, Gaston, *La poétique de l'espace*. Paris: éditions PUF, 1978.
- Baqué, Dominique. *VISAGES – Du masque grec à la greffe du visage*. Paris: éditions du regard, 2007.
- Conte, Pietro. *Une bsence présente. Figures de l'image mémorielle*. Paris: éditions Mimésis philosophie, 2013.
- Debat, Michelle. "Le voile comme objet photographique: entre absence (de corps) et excès (du photographique)". Esthétiques du voile. Clevenot, Dominique (Ed.). Toulouse: éditions Presses Universitaires du Mirail, 1998.
- Didi-Huberman, George. *A visage découvert*. Paris: éditions Flammarion, 1992.
- Didi-Huberman, George. *Ex-Voto: image, organe, temps*. Paris: éditions Bayard, 2006.
- Goldberg, Itzhak. "Le visage derrière le voile". Esthétiques du voile. Clevenot Dominique (Ed.). Toulouse: éd. Presses Universitaires du Mirail, 2014.
- Mauron Véronique, De Ribaupierre. *Le corps évanoui, les images subites*. Paris: éd. Fernand Hazan, 1999.
- Noudelmann François. *Image et absence, Essai sur le regard*. Paris: éditions L'Harmattan, 1998.

## Historias mínimas en foco. Fotografía, archivo y memoria en la cultura latinoamericana contemporánea

Paula Bertúa  
Facultad de Filosofía y Letras  
Universidad de Buenos Aires  
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas  
(Argentina)  
paula.bertua@gmail.com

Antes era válido acusar a quienes historiaban el pasado de consignar únicamente las «gestas de los reyes». Hoy día ya no lo es, pues cada vez se investiga más sobre lo que ellos callaron, expurgaron o simplemente ignoraron. «¿Quién construyó Tebas de las siete puertas?» pregunta el lector obrero de Brecht. Las fuentes nada nos dicen de aquellos albañiles anónimos, pero la pregunta conserva toda su carga (Carlo Ginzburg, *El queso y los gusanos*)

En la última década, la propuesta de algunos fotógrafos latinoamericanos contemporáneos se centra en problemas de representación que instalan la pregunta ética por los modos de plasmación de la historia/las historias en imágenes. Estoy pensando en una serie de producciones fotográficas que fijan su interés en el retorno al pasado y en la construcción de genealogías culturales, en los usos de la historia y sus posibles reescrituras. Como afirma Nelly Richard sobre el caso chileno -apreciación también válida para pensar la tramitación del pasado reciente en otros países latinoamericanos, en especial los del Cono Sur- la figura de la memoria ha sido una de las más convocadas en tanto mantiene una tensión irresuelta entre “recuerdo y olvido, latencia y muerte, revelación y ocultamiento, prueba y denegación, sustracción y restitución” (2013:109). El diagnóstico de la crítica chilena se inscribe en los estudios sobre la memoria referidos a las últimas dictaduras cívico-militares, a la exploración de las temporalidades inconclusas abiertas por el trauma y a las estrategias estéticas insurgentes que tramaron prácticas impugnadoras de la cultura del autoritarismo. La temática de las memorias fotográficas sobre el pasado reciente en América Latina es un área de problematización que viene siendo profusamente indagada: además de los aportes de Richard (2000; 2013), contamos con un corpus ingente de estudios que se ocupan de esas imágenes-memoria (Blejmar et al. 2013; Goffrad 2013; Fortuny, 2014). En este trabajo hago foco en otras formas del pensamiento

crítico contemporáneo en torno al pasado y la memoria cultural. Descubro en el trabajo de algunos fotógrafos latinoamericanos lógicas de pensamiento y tratamiento de las imágenes que se ubican por fuera de una concepción heroica o monumental en la reconstrucción del pasado. Sus proyectos abordan historias mínimas, silenciadas, refractarias a los grandes relatos. Toman episodios puntuales, algunos desconocidos y hasta anónimos de la historia cultural y los reescriben; traman otras líneas posibles de narración y se interrogan por las condiciones de representación de lo invisibilizado en el tejido social.

Desde la perspectiva del análisis histórico-cultural, la fotografía es entendida no solo como un procedimiento, sino también como un lugar de inscripción y como el archivo de un pasado. Sin embargo, sabemos que Walter Benjamin relativizó esta concepción proveniente del historicismo, al reconocer en la memoria técnica de la fotografía antes que la conservación idéntica de lo que ha sido, una instancia de interrupción, “[...] una fractura originaria de todo pasado que pueda llegar a inscribirse como imagen” (Collingwood-Selby, 2012: 174). Al mismo tiempo, el dispositivo fotográfico favorece, a partir del corte espacial y temporal que se ejecuta en cada disparo del obturador, un pensamiento de lo discontinuo, un “tiempo de la singularidad donde cada toma produce un agujero, un tiempo del propio latido temporal, una memoria sutil” (Dubois, 2008: 152).

El concepto de intervalo en sus múltiples inflexiones de sentido me resulta sugerente para pensar la serie de fotografías que propongo analizar. En principio y de forma general porque, por sus propiedades técnicas y de funcionamiento, la fotografía instaaura un tiempo basado en la distancia fundante entre un real que ya no está presente y una imagen que todavía no llegó; su dominio temporal es, pues, el del intervalo. Pero, además, siguiendo una línea de pensamiento de inspiración warburgiana, me interesa el intervalo como ese “espacio entre” que organiza los sistemas de representación en las imágenes y permite el pasaje entre órdenes heterogéneos: de espacios, de realidades y de tiempos (Didi-Huberman, 2009). Por último, ya que esa interfaz estéticamente producida de significados y afectos constituye un instrumento por excelencia de des-territorialización, la noción me parece pertinente para examinar las prácticas intervalares de la diferencia, las dislocaciones de las genealogías y las fracturas en la construcción de la memoria.

Me interesa ver cómo ciertas producciones artísticas contemporáneas se vuelven singulares haciendo de los intervalos espacios productivos para la transmisión y recepción de imágenes que interpelan tradiciones historiográficas y visuales, y abren trayectorias de lectura inesperadas. Articulando lo artístico con lo político, las fotografías que examinaré discuten los poderes de las imágenes de constituirse en archivos portadores de memoria o bien en una suerte de reservorios librados al olvido. Y

es en esas zonas intersticiales donde ponen en juego una ética de la fotografía, reconfigurando memorias e identidades desde un trabajo con lo subrepresentado, lo periférico y lo minoritario. Si, de acuerdo con la perspectiva que Keith Moxey asume respecto de los Estudios Visuales, las historias subalternas no son repeticiones de las dominantes y han de ser reconocidas en su especificidad, el paso del tiempo y la diferencia temporal como variables para abordar las obras son, entonces, tan importantes como otras formas de diferencia reconocidas desde las políticas de la identidad (Moxey, 2016: 28). De esta forma, la noción de diferencia permite contrastar las distintas formas de tiempo que conviven, se superponen o habitan los intervalos y que hacen de las heterocronías marcadores de legibilidad de las historias y memorias *otras* convocadas por las imágenes.

Los proyectos fotográficos de Rosângela Rennó, Milagros de la Torre y Nicolás Franco tienen en común el trabajo con materiales históricos y documentales que provienen de campos expandidos del arte. Sobre esas imágenes realizan operaciones que ponen en tensión los vínculos entre lo fotográfico y lo real, las relaciones con las historias sociales y privadas, las formas de la memoria y la apropiación de los archivos. Trabajan en el tiempo de la latencia y de los intervalos, allí donde la fotografía expresa de forma más contundente su condición de ser ruina, vestigio o huella de la historia. Esto es en virtud de su conexión material con el referente que la hace un signo indicial por excelencia, pero también porque la singularidad de los objetos con los que estos fotógrafos trabajan -documentos, cicatrices y señas corporales, pruebas judiciales- emana de los propios referentes que ya son marca auratizada antes de su captación técnica y sobre los cuales la fotografía interviene *a posteriori* como prueba tangible irrecusable y diferida del *haber sido*.

### **ROSÂNGELA RENNÓ: UNA SUTIL MEMORIA DE LOS CUERPOS**

En los años 90, la artista visual brasileña Rosângela Rennó desarrolló algunas series de monumentos silenciosos que rinden justicia a los excluidos de la historia oficial brasileña. A partir de un trabajo de desglose y apropiación del material conservado en acervos públicos, de la intervención e instalación de esas piezas recontextualizadas en instituciones artísticas, propuso formas originales de develar la lógica del archivo, demostrando que este organiza, clasifica, separa y construye tanto memoria como olvido. En las series *Vulgo* (1998) y *Cicatriz* (1996) Rennó trabajó sobre imágenes de archivo, aproximadamente 15.000 negativos fechados entre 1920 y 1940 alojados en el sector de Psiquiatría y Criminología de la Penitenciaría del Estado en el Complejo Carandirú, San Pablo. Las placas, que fueron sometidas a un proceso de recuperación y conservación, derivaban de un informe que tenía como finalidad identificar a los presos de acuerdo con los clásicos parámetros

del régimen disciplinario: se les asignaba un número y se registraban sus características físicas (estatura, peso, color de piel, deformidades) y marcas personales, como cicatrices o tatuajes. Tal como sostiene Nina Velasco, se trata de: “Imágenes típicas del régimen disciplinar, representan principalmente cuerpos docilizados, recortados, objetivados, destituidos de cualquier traza de subjetividad” (2007: 6. *La traducción es mía*).

Para la serie *Vulgo*, Rennó seleccionó doce fotografías de los detenidos que contribuían al registro e identificación en base a una seña particular, los remolinos en las cabezas. Se trata de retratos tomados en su mayoría de espaldas y algunos de frente, pero en plano picado, por lo que en ninguno se ve la cara del retratado, solo el cuero cabelludo y el cuello. La artista exhibió las imágenes en gran tamaño (166 x 120), conservando las marcas del soporte original de los negativos de vidrio y las intervino digitalmente con tinta roja en el centro de los remolinos, llevando la atención hacia ese punto visual. La instalación se completaba con un video-objeto, una animación digital de palabras que iban cambiando alternadamente a partir de algunas sílabas o letras, procedimiento que genera un ritmo y una rima interna entre cada instancia de esos pasajes. En base al mismo acervo de Carandirú, pero con material específico del “archivo de tatuajes” del Servicio de Biotipología Criminal, armó la serie *Cicatriz*, que consta de dieciocho fotografías realizadas a partir de negativos que muestran fragmentos de cuerpos tatuados, en tamaño monumental y en diálogo con inscripciones talladas sobre las paredes del museo donde fueron montadas (MoMA).

Es evidente que las imágenes-fuente que toma Rennó participan de la lógica indiciaria del retrato empleado en los ámbitos médicos, jurídicos y científicos, como recurso que discrimina y cataloga a sujetos desviados de la norma (Fabbris, 2004). El inventario visual del que ella parte había tenido por finalidad original definir un análisis fisonómico de los reclusos para identificarlos; por ende, el código iconográfico que subyace es estricto respecto de ciertos parámetros que debían seguir las fotografías: fondos neutros, figura centrada, distancia focal precisa, iluminación uniforme. En *Vulgo* retomó retratos de factura impersonal que reducen la identidad del sujeto al contorno de la cabeza del retratado, norma que procuraba definir un tipo a partir de una conformación inalterable y mensurable. Y sobre esos retratos “negados”- que eliden el rostro- Rennó trazó marcas personales en color rojo, haciendo visible la violencia ejercida sobre cada uno de esos cuerpos, representados originalmente en ascético blanco y negro. En *Cicatriz*, el tatuaje, signo plebeyo y estigma carcelario, asume protagonismo, traspasa los límites de su contorno fotográfico: la historia (ficcionalizada) contenida en sus trazos se inscribe con surcos indelebles en las paredes. Por lo expuesto, ambas series juegan con los intervalos de las imágenes en varios órdenes: entre el tiempo de captación, anclado en el desarrollo de un proyecto moderno, y su puesta en crisis por estrategias deconstructivas

contemporáneas, entre el registro normalizado de los cuerpos y su huella singular e irrepetible, entre el valor del documento oficial y la contundencia poética de los relatos que sus imágenes intervenidas pueden engendrar.

### MILAGROS DE LA TORRE: LA APARIENCIA SILENCIOSA DE LAS COSAS

La obra fotográfica de la peruana Milagros De la Torre se centra en el mundo de los objetos, en sus formas de percepción, recuerdo, exposición y atesoramiento. En la serie *Los Pasos perdidos* (1996), cuyo título alude al “corredor de los pasos perdidos” del Palacio de Justicia de Lima, pasillo que conecta las cortes con las celdas de prisión, De la Torre, acompañada por el encargado de custodiar el archivo de los Cuerpos del Delito, revisó algunos casos y seleccionó una serie de objetos que en su momento sirvieron para condenar a los acusados. Los elementos elegidos, dispuestos en composiciones donde ocupan un primer plano, están cargados de densidad significativa, despliegan una voluntad narrativa, se anuncian como promesa de relatos que recuperan las escenas inquietantes de origen, al tiempo que traman historias abiertas y alternativas sobre esas intrigas policiales. Dentro de la lista de objetos seleccionados hay: municiones, un cuchillo improvisado con materiales del ámbito carcelario, la falda que usaba una mujer al momento de ser arrojada por su amante del 8vo piso de un hotel, un falso carnet de identificación policial empleado por un terrorista, la carta de amor incriminante de una prostituta a su amado, la camisa de un periodista asesinado en la masacre de Uchuracay, Ayacucho, pruebas de cocaína incautadas en un laboratorio clandestino, la bandera de un miembro de Sendero Luminoso.

De la Torre fotografió los objetos sobre fondos negros, con un procedimiento del siglo XIX por el que la lente no alcanza a cubrir en su totalidad el formato del negativo, generando así una suerte de viñeta de luz oscura circundante que confiere un aura especial a los motivos fotografiados. La irradiación en forma oval que recorta las imágenes singulariza las evidencias de los crímenes, hace a los objetos y a sus detalles protagonistas de esas mitologías urbanas olvidadas, caídas en el anonimato. No es infundado percibir en este uso de la fotografía que descubre aspectos fisonómicos de objetos cotidianos e imantados por su historia impresiones del “inconsciente óptico” benjaminiano (Benjamin, 2007 [1931]: 28). De la Torre amplía aquello que habita en lo minúsculo, configura un universo onírico donde las imágenes están signadas por el horror, pero también por la cercanía y familiaridad, son *rebus*, pictogramas donde conviven contenido manifiesto y contenido latente, la superficie ilusoria de los objetos y su significado oculto.

Las puestas en escena de *Los pasos perdidos* son espacios de extrañamiento atravesados por la tragedia contenida en las atmósferas

densas y abigarradas del mundo de las evidencias. La huella producida por el aparato fotográfico deviene un tipo de inscripción cuyo carácter de fijación tiene el mismo estatuto que la separación, la manipulación y la borratura de los archivos oficiales, es decir, posee una carga política en su capacidad de mostrar el vacío o la ausencia. En el *Libro de los Pasajes* Benjamin afirma: “Huella y aura. La huella es la aparición de una proximidad, por muy lejos que pueda estar aquello que la ha dejado. El aura es la aparición de una lejanía, por muy cerca que pueda estar lo que le evoca. Con la huella nos apropiamos de la cosa; con el aura, es ella la que se apodera de nosotros” (405). De este modo, a partir de la mediación técnica de la fotografía, De la Torre propone un juego espectral e intervalar de la memoria configurado en la tensión entre la huella y el aura y dado por la dimensión política que representa la aparición, en el centro de la composición, de objetos que apuntan a sujetos ausentes sin la posibilidad de defenderse, sin la potestad de contar sus versiones de la historia.

## NICOLÁS FRANCO: LA FOTOGRAFÍA COMO INTERVENCIÓN REPARATORIA

*Treated Like Flowers* (2014) de Nicolás Franco hace foco en semblantes de sujetos heridos por la guerra a partir de un trabajo de recuperación y manipulación de imágenes referidas a procedimientos médicos llevadas a cabo en los campos de batalla. Las imágenes originales, un repertorio que expone las prácticas de los cirujanos máxilo-faciales sobre los rostros desfigurados por las armas, fueron montadas y ampliadas sobre paneles monumentales negros e intervenidas con grandes rectángulos de tela también negros y teñidos con pigmentos minerales y acrílico.

Como forma de tratar con ese real traumático que excede a las imágenes, con aquello intolerable que punza, Franco trabaja con el recorte y el montaje, con la superposición y los reencuadres; subraya el sustrato matérico que se sobreimprime a las representaciones de los cuerpos. Recordemos que, para Lacan, lo traumático es un encuentro fallido con lo real y, en tanto fallido, no puede ser representado, solo repetido. La serie de Franco se apoya en la reiteración obsesiva de grandes masas de materia para tamizar lo real. Su estrategia es la elipsis: autocensura grandes superficies, dejando tan solo resquicios por donde filtrar la mirada, márgenes exigüos que, con todo, desde la ausencia permiten entrever la presencia de esos seres sin rostro o con rostros devastados y sometidos a dolorosos procesos de reconstitución. Podemos pensar que esos márgenes se inscriben en la operación general del *punctum*, tal como Roland Barthes lo define en *La cámara lúcida*: “[...] ese detalle que sale de la escena, como una flecha, y viene a punzarme”, el pinchazo, agujerito, pequeño corte que (me) despunta, lastima y punza (2006 [1986]: 58).

Al igual que las imágenes de *Guerra a la guerra*, la serie de documentos fotográficos tomados en las trincheras donde Brecht veía un “retrato consumado de la humanidad” en las jetas rotas de los pueblos desfigurados por la guerra, las imágenes de Franco otorgan a la historia su legibilidad inadvertida, pero por su exposición (ya que participan de un contexto donde la sobreexposición amenaza la existencia misma de esos otros) sino mediante la sustracción (Didi- Huberman, 2009). O, como él mismo propone con el símil del título *Treated Like Flowers*: con la delicadeza con que se diseña una flor; figura sugerente para pensar en las formas de reconstrucción de la memoria de los que no tienen voz.

Para concluir, Rennó, De la Torre y Franco insinúan con sus imágenes un movimiento hacia el contacto en el tiempo y el espacio porque estas se constituyen en una distancia donde el encuentro con lo real parece inminente al tiempo que se revela improbable. De esa desaparición por la distancia proviene el carácter aurático que Benjamin percibió en algunas fotografías. Es posible pensar, entonces, que las intervenciones e instalaciones de estos artistas juegan en ese pasaje del aura benjaminiana como matriz de origen al drama o relato que lleva inscrita esa traza de un real y que se relaciona con historias mínimas o silenciadas en el tejido de la Historia. Esa tensión entre lo cercano y lo lejano, que opera bajo el principio de distancia, vuelve a los intervalos espacios significantes. De ahí que los usos que estos artistas hacen de las fotografías activen el poder mesiánico de las imágenes para configurar *eso que ha sido*, póstumamente. Tomando los archivos por asalto, sus propuestas desestabilizan los relatos hegemónicos, convulsionan el orden de los documentos y nos recuerdan que la separación –es decir, el efecto de ausencia espacial y temporal– es lo que funda no solo la captación de la imagen sino también todo efecto de mirada sobre ella, donde se libra la lucha por el pasado oprimido, el testimonio y lo inmemorial.

## BIBLIOGRAFÍA

- Barthes, Roland. *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Buenos Aires: Paidós, 2006.
- Benjamin, Walter. *Sobre la fotografía*. Valencia: Pre-Textos, 2007.
- . *Libro de los Pasajes*. Madrid: Akal, 2013.
- Blejmar, Jordana et al. *Instantáneas de la memoria. Fotografía y dictadura en Argentina y América Latina*. Buenos Aires: Librería, 2013.
- Collingwood-Selby, Elizabeth. *El filo fotográfico de la historia. Walter Benjamin y el olvido de lo inolvidable*. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados, 2012.
- Didi- Huberman, Georges. *La imagen superviviente. Historia del arte y*

- tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada, 2009.
- . *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Manantial, 2014.
- Dubois, Philippe. *El acto fotográfico y otros ensayos*. Buenos Aires: La marca editora, 2008.
- Efron, Natalia, et al. "Archivo, violencia e identidad en Milagros De la Torre y Rosângela Rennó". III Seminario Internacional Políticas de la Memoria, Recordando a Walter Benjamin. Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria, 2010. En: [http://contidderhuman.jus.gov.ar/2010/10/mesa-5/efron\\_iglesias\\_san\\_juan\\_mesa\\_15.pdf](http://contidderhuman.jus.gov.ar/2010/10/mesa-5/efron_iglesias_san_juan_mesa_15.pdf) (Consultado el 25/07/2016).
- Gili, Marta. "Pillarle los dedos al silencio". *Milagros de la Torre: Fotografías-Photographs. 1991-2011*. Buenos Aires: Ediciones Larivière, 2012.
- Goffard, Nathalie. *Imagen criolla. Prácticas fotográficas en las artes visuales de Chile*. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados, 2013.
- Moxey, Keith. *El tiempo de lo visual. La imagen en la historia*. Buenos Aires: Sans Soleil, 2016.
- Fabris, Annateresa. *Identidades virtuais. Uma leitura do Retrato Fotográfico*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.
- Fortuny, Natalia. *Memorias fotográficas. Imagen y dictadura en la fotografía argentina contemporánea*. Buenos Aires: La Luminosa, 2014.
- Richard, Nelly. "Memoria, fotografía y desaparición: drama y tramas". *Punto de Vista*. N° 68 (2000): 29-33.
- . *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2013.
- Velasco, Nina. "A série Vulgo de Rosângela Rennó: Fotografia, documento e estética". III ENECULT (Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura), Facultad de Comunicación /UFBa, Salvador-Bahia-Brasil, 2007. En: <http://www.cult.ufba.br/enecult2007/NinaVelasco.pdf> (Consultado el 30/11/2016).
- Warburg, Aby. *La pervivencia de las imágenes*. Buenos Aires: Miluno, 2014.

## 111 de Runno Ramos: la imagen ausente, una supervivencia

Victoria Cocco  
 Instituto de Literatura Hispanoamericana  
 Universidad de Buenos Aires  
 Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas  
 (Argentina)  
 victoriacoc@gmail.com

Me gustaría empezar esta ponencia con unos versos del poema "Sheol" (1975) de Leónidas Lamborghini que dicen así:

Lo mortal  
 Lo que se oye  
 -oíd: el ruido de lo roto en el trono de la identidad  
 en  
 lo dignísimo.  
 -oímos  
 respondemos: el ruido de lo sagrado de lo unido en  
 lo dignísimo de  
 la identidad que se rompe.

¿Cómo el arte puede proceder como documento sin construir un monumento? ¿Cómo es un documento que trabaja con la falta y la falla de imágenes? "Sheol", el título del poema en el que Lamborghini reescribe el himno nacional es una palabra en hebreo que significa "sepulcro" o "Estado de los muertos", una morada común y tierra de sombras. En su etimología es "pedir o solicitar". Nombra, entonces, la insaciabilidad de la sepultura. A partir de estos versos, tras el sonido de lo roto y bajo la luz de la falla, me propongo pensar 111 de Nuno Ramos como documento de la "Masacre de Carandirú".

El 2 de octubre de 1992, en el complejo penitenciario de San Pablo, 111 presos desarmados son asesinados por la Policía Militar luego de un motín que no había tomado rehenes y ya estaba desconcentrado cuando llega la policía. El suceso es considerado una brutal violación de derechos humanos, ya suspendidos desde antes del crimen por las precarias condiciones en que

los presos vivían en esa cárcel superpoblada. En *111* Ramos da tratamiento al suceso, tan solo un mes después de ocurrido<sup>1</sup>.

Una pregunta puede servir para comenzar: ¿es posible producir un documento que no reproduzca los marcos que hacen posible la desigual distribución de la precariedad de los cuerpos en las sociedades contemporáneas? En otras palabras ¿podría existir un documento sobre la masacre que no forme parte de la misma lógica que hizo posible precipitarse el hecho?

## VACÍO

A diferencia de otras obras que trabajan con testimonios y materiales provenientes de la cárcel como el documental de Paulo Sacramento<sup>2</sup> que tiene tomas rodadas por los presos, la de Rosangela Rennó<sup>3</sup> que parte del archivo de fotografías del Museo Penitenciario de San Pablo o la película dirigida por Héctor Babenco<sup>4</sup> que, filmada en la prisión, aborda el momento de la masacre y mezcla el testimonio, el documento y la ficción para apelar a lo emocional; Ramos no incluye imágenes de los presos ni de la cárcel, salvo dos tomas satelitales. Su elección no es por la vía de una representación de los muertos, en su obra hay nombres, pero no hay imágenes de cuerpos. En este aspecto funcionaría a la inversa de la propuesta de Rennó<sup>5</sup> que expone fuertes subjetividades sin nombre, al destacar las marcas singulares de los cuerpos (en *Cicatriz*: las cicatrices y tatuajes).

*111* es una instalación en tres partes que Ramos despliega sobre el piso y las paredes: utiliza alquitrán, brea, goma, vaselina, vidrio, papel y fragmentos de textos propios<sup>6</sup>. Entre la primera y segunda parte hay una gran cruz asimétrica y blanda, sobre el piso se desparraman 111 bloques recubiertos de brea y alquitrán. Cada uno lleva: un pedazo de plomo grabado con el nombre de un muerto, una fotocopia de una noticia sobre la masacre cubierta de brea y cenizas de un salmo bíblico. En las paredes de la parte final

---

1 *111* tiene cuatro puestas: Casa de Cultura Mario Quintana, Porto Alegre, 1992; Gabinete de Arte Raquel Arnaud, San Pablo, 1993; Bienal Brasil Siglo XX, 1994; exposición *Dobras da alma*, Curitiba, 2000.

2 *El prisionero de la reja de hierro* (2003)

3 *Cicatriz* 1996, son “vidas” sin nombres, donde la vida es figurada en las marcas de un cuerpo.

4 *Carandirú* 2003

5 *Vulgo* 1998, acá hay imágenes de cuerpos –el remolino del cabello– y sí hay nombres, pero mas bien son sobrenombres. Renno enfatiza la subjetividad y singularidad de esas vidas, esto no aparece en Ramos que por ejemplo pone el nombre completo.

6 Textos ya habían sido material en otras obras –como *Aranha* o la serie *Vidrotexto* (1991)– y que un año después se publicarían en su libro *Cujo* (1993). En el trabajo se Ramos siempre está presente esta continuidad entre obras y disciplinas artísticas y entre materiales tradicionalmente considerados “estéticos” con otros que no lo serían.

cuelgan tres ampliaciones de imágenes de satélites tomadas sobre el lugar y la hora “casi exacta”<sup>7</sup> en que ocurrió la masacre. En el piso, ocho gotas de vidrio están conectadas por mangueras transparentes a dos máquinas de humo que se activan periódicamente.

Allí aparecen tres discursos que habrán funcionado como *marcos* de legibilidad para esas muertes. Me refiero, en primer lugar, al de los medios que aparece en los recortes de noticias de diario engomados y dispuestos sobre cada bloque. Ese que, según analiza Judith Butler, nos presenta *cifras* de vidas perdidas que “no merecerían ser lloradas”, obturando el duelo público (Butler, 2010: 29). *111* cita ese procedimiento mediático en su título, pero la cifra, sola, está exhibida en tanto número opaco: o no sabemos “qué” cuenta o bien, cuenta “vacíos”, vidas huecas, “vidas que no son del todo vidas” (54). El otro discurso que aparece es el religioso, en la gran cruz imperfecta y en las cenizas de los salmos bíblicos<sup>8</sup>. Y por último, aunque es menos evidente, quisiera agregar el de la ciencia, “dramatizado” en las fotos satelitales, la máquina de humo y cápsulas de vidrio que recuerdan un laboratorio.

Pero los tres aparecen fallidos: en su inconsecuente repetición (111 fotocopias de noticias, 111 salmos bíblicos, innumerables encendidos de la máquina de humo) y en cómo son presentados (las noticias, plastificadas en goma amarilla; las páginas de la Biblia quemadas, evanescentes e ilegibles; las imágenes satelitales, nada muestran). Todos estos discursos *fallan* al referir a los cuerpos muertos como, podemos suponer, ya fallaban mientras estaban vivos (¿no son acaso estos mismos marcos los que aun desde antes de la masacre consideraban a esas vidas “menos vivas”?). ¿Permite Ramos reconocer las vidas detrás de las muertes<sup>9</sup> o pone de manifiesto esa falla previa, ese vacío? Ya desde el título, en esa cifra donde lo que se cuenta no tiene referente, pero sí presencia, se toma una posición: la obra no viene a presentar un ritual que suture y cierre el suceso para dejarlo atrás, si no más bien exhibir los bordes de los diversos discursos que pudieron referir en ese mes al crimen e incorporar al vacío -que rodea a los bloques, por ejemplo- como un material más. Así, se desentiende de proceder como algo que otorgue trascendencia<sup>10</sup> y borre la falta de representación que ya tomaba a aquellos cuerpos antes de su asesinato (incluso posiblemente antes de su encarcelamiento<sup>11</sup>).

*Ausencia de imágenes representativas, falla de discursos y vacío*

7 Así dice el catálogo de la obra, en la parte que se describe esta imagen

8 (“quemados en homenaje al muerto” así declara la descripción sobre la obra que figura en la web del artista)

9 Como parece trabajar la propuesta de Rennó.

10 Desde la victimización o la santificación, por ejemplo.

11 Por efecto de injusticia social, mala distribución de la renta, desempleo, favelización.

como un material *presente* en la obra, documentan la exclusión e inexistencia dentro de determinados marcos.

## MATERIA

Tanto vivos como muertos molestan, incomodan y desfondan el sistema social: así, los cuerpos figurados como materia opaca en cada bloque de alquitrán, se vuelven presencia insoportable frente a un sistema que, o no sabe cómo calcularlos o no se hace cargo de hacerlo. Estos trozos de materia actúan la falta de reconocimiento tanto en su forma, indefinida e inexacta, como en la opacidad que exhiben: piedras negras sin rostro, sin *gracia*. Como si el vacío no calculado por la norma fuera ahora un exceso de vida *material*. En *111* y en toda la poética de Ramos el cuerpo es materia y retorna como materia para hacer frente a las normas que producen su exclusión y también, al menos en este caso, lo asesinan.

Al romper los discursos que pretendían servir de contexto para hacer aparecer a esos muertos, quedan los restos de los discursos, que ahora desarmados no operan para generar una representación. Entre el vacío y la materia caminamos al quitar los marcos con que nos acercamos a un hecho: entre restos opacos como los bloques y el vacío que se distribuye por el piso. Vacío y materia donde el registro de lo visible deja de funcionar: el vidrio, un material vinculable a la visión, ya que es un material que se usa “para ver”, aparece lleno de humo, se vuelve opaco; así también el fragmento de texto de *Cujo* que cierra la instalación está impreso en un tul, ese montaje de transparencias hace fallar a la vista, *lo visible* es exhibido como “invisible”; y del mismo modo, el satélite, una máquina que se usa para ver y registrar, muestra, más que una imagen, una textura. Nuno Ramos tensiona la experiencia visual al incorporar el registro sensible del tacto. Porque a la pregunta de dónde hay que pararse para ver a estos cuerpos de Butler, Ramos la reformula: no se trata de ver sino de tocar. La presencia de la materia opaca se lee por el tacto.

Así como experimentamos las imágenes satelitales por una sinestesia vista-tacto, de manera más háptica que óptica, los textos que están escritos con vaselina blanca sobre pared blanca o en bajorrelieve sobre plomo o vidrio, convocan una percepción táctil. Esta es la que puede ayudar a *ver*, sin los ojos, las sombras: “Solo hay gradación en la sombra”<sup>12</sup>, dice uno de los textos. Así, en la era de la archivización continua, donde el registro en imagen se vuelve la posibilidad de la experiencia (y no al revés), es decir, donde sacamos una foto del presente para poder verlo porque “la cámara ve mejor que el ojo”, Nuno Ramos expone que la cámara no ve y el ojo tampoco, en *111* *hace que el ojo no vea*. Luego de los cientos de fotografías de los diarios, la

---

12 “A luz direta, para o corpo humano, é uma só. Luz de uma lâmpada ou de um sol, ambas ofuscam. Só há gradação na sombra”.

visión, estupidizada por el aturdimiento de la exhibición absoluta, ha dejado de ver. Por eso, el vacío y la materia trabajan para producir un *documento háptico*: “cosas-mapa para hombres ciegos”<sup>13</sup>, está escrito en el tul que cierra la instalación.

En *111*, entonces, no se despliega un régimen visual-representativo. Como contrapartida, aparece lo táctil que despliega una sintaxis fragmentaria, se detiene en lo anómalo, implica proximidad y ocurre en el presente entre dos cuerpos o materias que desdibujan sus categorías de objeto y sujeto o activo y pasivo: tocar y ser tocado es simultáneo. Un lenguaje articulado por lo táctil parte entonces de una relación e involucra al afecto. Pablo Maurette en *El sentido olvidado, ensayos sobre el tacto* (2015), precisa al tacto como una sensación corporal que devela nuestra capacidad de afectar y ser afectado y a partir de donde es posible figurar otro mundo al del lenguaje visual, el mundo como, cito: “un carnaval de lo particular y de lo irregular, un bazar de texturas únicas e irrepetibles que se conoce cuando se lo habita y que se navega con el cuerpo” (61). Tal como ocurre en la propuesta de *111*: una instalación sobre el piso que hay que recorrer y nos revela parte del mismo espacio, de la misma trama.

## MEMORIA

¿Qué queda, entonces, de los muertos? ¿*111* piedras, tres momias, una cruz? ¿Palabras transparentes? ¿Un decir de tul? ¿O bien, nombres grabados en plomo, nombres sin “hombres”<sup>14</sup>? Sin embargo, en *111* tendríamos nombres, pero no capacidad de nombrar, ya que lo que se puede decir -un decir de tul- casi no se puede leer (por la transparencia de la tela y la vaselina) o bien se lee desplegando otro registro sensible.

¿Qué hacer con los restos? *111* expone, a la vez que un *documento vacío*, a la materia como documento opaco en el cual Ramos reinscribe Carandirú no como efecto de representación sino como lo que está justamente por fuera: un *real* que insiste e insistirá en la cultura, la misma que calcula a estos cuerpos como afuera y adentro, la exclusión incluyente de la sintaxis biopolítica<sup>15</sup>. Insistencia que aparece en el modo en que “mineraliza” los

---

13 “Vamos nos aquecer sob esta pele malcheirosa. Quero estudá-la à noite, ler seu mapa (coisas-mapa para homens cegos).” / “...vamos a lavar la piel de un muerto. vamos a calentarnos sobre esta piel olorosa. A la noche quiero estudiarla, leer su mapa (cosas-mapa para hombres ciegos)”.

14 No con fuertes subjetividades sin nombre como ocurre en la obra de Renno (marcas únicas sobre un cuerpo: cicatrices, tatuajes, remolinos) si no nombres sin “vidas”, individualidades, sí, pero sin subjetividad.

15 “Una figura viva fuera de las normas de al vida no solo se convierte en el problema que ha de gestionar la normatividad, sino que parece ser eso mismo lo que la normatividad esta obligada a reproducir: está viva, pero no es una vida. Cae fuera del marco suministrado por las normas, pero solo como un doble implacable...” (Butler 2010: 22)

cuerpos en bloques de materia y goma (¿así “eternos”, o indestructibles, a contrapelo de su precariedad y destructibilidad?). El sentido se ahueca, pero la materia aparece. Este documento es *solo* una evidencia de la falta de cierre, donde los restos son un resto que descompleta lo social. Por fuera de lo simbólico los nombres que no nombran permanecen y retornan como un real que insiste: *lo que no cesa de no escribirse* (en palabras de Lacan), entonces, no legible, no visible. Pero allí ingresa el tacto como lenguaje estético que puede dar tratamiento a eso real y *escribir un imposible*: los cuerpos no reconocidos pero que no por eso dejan de ser parte de la historia se escriben por el tacto. **111** *hace tocar* la fractura de estas vidas, como anuncia el verso de Lamborghini: *oíd el ruido de lo roto en el trono de la identidad*. Frente a una estética de pura visibilidad o un relato suturador de significados, la dimensión de lo táctil es una forma en que el arte pone en duda el valor representacional y elabora formas novedosas de memoria.

## BIBLIOGRAFÍA

- Butler, Judith. *Marcos de Guerra. Las vidas lloradas*. Buenos Aires: Paidós, 2010.
- Garramuño, Florencia. *La experiencia opaca*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009.
- Lamborghini, Leónidas. *El riseñor*. Buenos Aires: Ediciones Marrano-Barramedi, 1975.
- Maurette, Pablo. *El sentido olvidado. Ensayos sobre el tacto*. Buenos Aires: Mar Dulce, 2014.
- Ramos, Nuno. *Nuno Ramos (obra plástica completa)*. Comp. Alberto Tassinari, Sao Paulo: Cobogó, 2011.
- . *Cujo*. Sao Paulo: Editora 34, 1993.
- . **111**. Imágenes de la obra consultadas en: <http://www.nunoramos.com.br/> (Consultado el 4/11/2016).

## Cultura visual, cultura popular, cultura em questão. Interacciones y textualidad en la esfera urbana

María Elena Lucero  
 Instituto de Estudios Críticos en Humanidades  
 Facultad de Humanidades y Artes  
 Universidad Nacional de Rosario  
 Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas  
 (Argentina)  
 lucero@iech-conicet.gob.ar

### **CULTURA VISUAL, CULTURA EM QUESTÃO**

Según Nicholas Mirzoeff (1998), la cultura visual involucra los acontecimientos visuales en los cuáles el observador (*the visual culture reader*) busca informaciones, canales comunicativos y significaciones a partir de la interfaz con el campo visual. De acuerdo a las perspectivas críticas de los Estudios Visuales, el espectador traduce la cultura visual entablando con las obras una relación espontánea, directa y emocional en diálogo con los procesos complejos de intervisualidad, en términos de Mirzoeff, que acoplan el acto del mostrar, sus objetivos, sus efectos masivos y la conjunción de diferentes modos de visualidad. Este mecanismo ha inaugurado lecturas complejas sobre las producciones estéticas en América Latina durante los años 60 y 70, donde el público como decodificador e intérprete de las imágenes desempeñó un rol sustancial. A partir de estas conceptualizaciones nos situaremos en el contexto brasileño, donde el poeta José Ribamar Ferreira Gullar sacudió el ambiente intelectual de su época generando preguntas, dudas y debates acerca de lo que significaba la cultura en aquella coyuntura histórica.

En 1964, en vísperas del Golpe de Estado, publicó *Cultura posta em questão*, un texto seminal que reflexionaba sobre el concepto de cultura popular. El libro fue comprado en su totalidad por la policía local, neutralizando su circulación, hasta que se volvió a editar en 1965. Por entonces, Ferreira Gullar estaba al frente de uno de los Centros Populares de Cultura (CPC), hecho que marcó su militancia política y sus discusiones sobre el papel de la cultura en la sociedad, examinando la influencia del poder económico en las manifestaciones artísticas. En dicho texto, Ferreira Gullar (2002) proponía pensar la cultura popular como un fenómeno nuevo en la vida brasileña, al servicio de la gente y vinculada a los factores sociales que la determinaban.

En ese aspecto la cultura popular podía ser un instrumento de conservación, pero también de transformación social. El hombre de cultura era interpelado por los problemas políticos y sociales en el ámbito literario y artístico, por lo tanto, la cultura popular se visibilizaba como una tendencia direccionada hacia temáticas nacionales y con un perfil didáctico. En definitiva, cultura popular era la toma de conciencia de la realidad brasileña y de las estructuras socioeconómicas que la sustentaban, era comprender los problemas del analfabetismo, la miseria, la dominación imperialista en el país. Cultura popular equivalía a tener conciencia revolucionaria, y en esa instancia el intelectual podría colaborar con el hecho de que la cultura pudiese ser comprendida en términos de problema social. A su vez, Ferreira Gullar advertía sobre los problemas ocasionados por los intereses extranjeros, anticipando la situación latente que se manifestaría en la secuencia de dictaduras en América Latina, en su mayoría apoyadas por fuerzas militares estadounidenses. En relación a la función social del artista, subrayó que era fundamental distinguir si los objetivos se reducían a una simple realización estética o si la obra poseía un sentido revolucionario desde el punto de vista social, lo cual lo lleva a establecer una división entre los “descomprometidos” y los “comprometidos”.<sup>1</sup>

Más allá de la separación categórica que Ferreira Gullar determinó entre aquellos intelectuales involucrados políticamente y los que no lo estaban, sus convicciones abrieron una serie de reflexiones sobre las articulaciones o lazos simbólicos y concretos de la actividad artística y poética a la trama social, lo cual adquirió connotaciones evidentes en el correr de la misma década, impactando en el pensamiento de las generaciones más jóvenes.

## CUERPOS Y COMUNIDADES

En 1959 en Rio de Janeiro Ferreira Gullar había redactado el Manifiesto neoconcreto, donde se identificaría a la obra artística como un *cuasi corpus*, un ente cuya realidad no se limitaba a los nexos externos de sus elementos entre sí sino que requería de un encuentro directo con el espectador de carácter fenomenológico. El texto escrito fue firmado por Lygia Clark, Hélio Oiticica, Lygia Pape, Amílcar de Castro, Franz Weissman, Reynaldo Jardim, Theon Spanúdis y Ferreira. Luego se sumaron al grupo Hércules Barsotti, Willys de Castro y Aluísio Carvão. Muchos de ellos habían conformado en 1954 el Grupo Frente, siendo alumnos de Iván Serpa. Este movimiento neoconcreto surgió a partir de la necesidad de enunciar “la compleja realidad del hombre moderno dentro del lenguaje estructural de la nueva plástica, niega la validez de las actitudes cientificistas y positivistas en el arte y replantea el problema de la expresión, incorporando las nuevas dimensiones “verbales” creadas por el arte no-figurativo constructivo” (Ferreira Gullar en

---

1 Para Ferreira, el artista comprometido debía incentivar la concientización del público sobre la realidad social, partiendo de una visión clara y precisa.

Amaral, 2003: 116). Ante un panorama artístico donde el tono dominante era la abstracción concreta que afirmaba la autonomía de la obra en relación a los fenómenos sociales, el neoconcretismo irrumpía como reacción a la geometría exacerbada, recuperando elementos ligados a la expresividad, el subjetivismo e involucrando a los sentidos en la percepción del arte.

Lygia Pape produjo numerosas obras en el plano, como los *Tecelares* que eran xilogramados, y en el espacio, como los *Ballets Neoconcretos*. Los *Ballets*, montados junto a Reinaldo Jardim, estaban integrados por conjuntos de módulos geométricos de colores entre los cuáles el público se desplazaba realizando movimientos libres, un aspecto que anticiparía otras producciones de perfil interactivo. Sus libros-objeto realizados entre 1959 y 1961, en los que experimentó con el volumen, incluían el conocido *Livro da Criação*, el *Livro da arquitetura* y el *Livro do tempo*. Estos artefactos visuales funcionaron como ejercicios sensoriales a partir de la manipulación de fragmentos diferentes.<sup>2</sup>

Alrededor de 1962, los artistas que participaron del neoconcretismo se dispersaron, prosiguiendo con sus propias trayectorias, aunque con un denominador común: la exaltación de los sentidos y la potenciación de la relación obra/espectador. En 1967 algunos de ellos participaron de la exhibición *Nova Objetividade Brasileira* en el MAM-RJ (Museu da Arte Moderna do Rio de Janeiro). Hélio Oiticica presentó en aquella ocasión *Tropicália*, cuyo título se refería al tropicalismo<sup>3</sup> o “cosa tropical”, un ambiente-comportamiento o raíz-estructura-propuesta (Oiticica, 2009). *Tropicália*, suerte de laberinto con plantas en un camino donde el espectador deambulaba descalzo hasta llegar a un aparato de televisión encendido, fue el resultado de diversas apropiaciones que le permitieron avanzar en el programa poético-político de

---

2 El *Livro da Criação* estaba compuesto por piezas con diseños geométricos que hacían alusiones al fuego, al agua, a las viviendas, etc, un alfabeto de la vida azaroso, sin un orden establecido. En el *Livro da arquitetura* Lygia describía los distintos estilos arquitectónicos como poemas visuales en láminas de 30 por 30 cm que se exhibían apoyadas de manera horizontal. En el *Livro do tempo* las 365 figuras cromáticas de madera conformaban un almanaque dinámico que envolvía al observador.

3 El término tropicalismo posee una gradación de matices. Quizás los significados más difundidos remiten a la escritura de Gilberto Freyre (en *Casa Grande & Senzala* de 1933) o al movimiento liderado por Caetano Veloso en la música brasileña en los años 60. La noción de tropicalismo de Freyre refiere al ambiente cálido de un Brasil colonial, versión que impregnó el imaginario social durante tiempo. Décadas más tarde Caetano Veloso concibió al tropicalismo como la respuesta cultural que conllevaría la mixtura de ritmos locales, una contracultura juvenil como apuesta enérgica e irónica frente a la erudición musical vetusta. Resignificando elementos presentes en el Modernismo brasileño de 1922, el tropicalismo musical enfatizó la absorción de elementos externos para dar lugar a manifestaciones nuevas, una propuesta de la antropofagia cultural que en este caso funcionaba como resistencia a la dictadura militar. De ahí la incorporación de signos de la comunicación de masas, el ritmo beat propio de los 60 que es manguê-beat o la influencia del axé (Aguilar, 2003). En el intento de un arte contestatario opuesto al régimen de facto, los artistas se interrogaron acerca de la función del arte y sus vínculos con la sociedad actual apelando a la participación colectiva y el rol activo del público. Caetano y Hélio Oiticica estuvieron relacionados con otros músicos como Gilberto Gil, Torcuato Neto, Gal Costa, Rogério Duprat, Tom Zé, Nara Leão y el grupo Os mutantes, compartiendo una etapa de gran experimentación artística en Rio de Janeiro.

Hélio y se concibió como un jardín para experiencias sensoriales y visuales (Figueiredo, 2007). En esa misma exposición, Lygia Pape instaló la *Caixa da formigas*, un contenedor delgado con un pedazo de carne y hormigas que embestían sobre la materia orgánica junto a la frase “A gula ou a luxuria”, y la *Caixa da baratas*, una alineación prolija de cucarachas en un cuadro-objeto. La caja con hormigas tenía algunos agujeros pequeños para que respirasen, lo que ocasionó que en plena exhibición otro artista, Rubens Gerchman, notara que uno de los insectos se estaba trepando sobre su obra. La *Caixa Brasil* de 1968, cuya apariencia estética se asemejaba a los poemas visuales, fue construida con cabellos rubios, castaños claros y oscuros, los que identificaban a las tres etnias representativas del mestizaje brasileño (blanca europea, indígena y negra africana) sobre un fondo rojo y bajo de la palabra “Brasil” (Carneiro y Pradilla, 1998).

El itinerario plástico de Lygia Pape adoptaría nuevas dimensiones donde el espectador tendría un mayor protagonismo en el espacio de la obra través de sus sentidos, incentivando a su vez la idea de un “arte público”. Un ejemplo de esta estrategia es la *Roda dos prazeres* de 1968, un conjunto de cuencos con líquidos de colores, ordenados de manera circular, cuyos sabores eran placenteros o desagradables, degustados por los asistentes. Las sustancias contenían sal, pimienta, vinagre y despertaban distintas sensaciones en cada una de las personas. Durante el mismo año, elaboró *O Divisor*, una enorme tela blanca de unos 30 x 30 metros con tajos por los cuáles los participantes colocaban sus cabezas. La artista intentaba encontrar la forma de intervenir el paño cuando unos pequeños se acercaron y sacaron sus rostros por las aberturas. *O Divisor* simbolizaba la reestructuración de un tejido social mediante una acción comunitaria, cicatrizando las heridas afectivas infringidas por un régimen militar autoritario, hostil y censurante. Esa experiencia colectiva fue filmada en *Super 8*, y repetida luego en Bahía, Serralves y Nueva York (Machado, 2008).

Por entonces, producir desde un “arte público” como lo denominaba Lygia constituía una táctica de eludir la opresión. La danza, la caminata y el movimiento con y entre la tela no solo evocan los *Parangolés* de Hélio Oiticica, sino que impulsan la posibilidad de llevar a cabo experiencias sensitivas, táctiles y visuales en los diferentes escenarios urbanos. En relación a los efectos visuales que se desprenden de esta intervención, es necesario tener en cuenta los lazos que se establecen con las prácticas sociales de representación en base a sus rasgos estéticos como la utilización de una materialidad nimia, monocroma, económica, reemplazable y la inclusión del espectador como actor social ¿Cómo es asimilada esta imagen (la tela blanca, las cabezas salientes de los participantes, la marcha en movimiento) en el imaginario cultural de aquel momento? W. J. T. Mitchell, apostó a “descorrer el velo de la familiaridad y la evidencia que rodea la experiencia de la visión” (2003: 18) y desde ese ángulo ha pensado a los estudios visuales como un campo de trabajo que incentiva el análisis de las experiencias de la percepción visual

en un todo interrelacionado. Mitchell ha detallado ciertas características de la cultura visual procurando derribar algunos preconceptos, entre ellos, la adherencia y dependencia exclusiva de lo visual al terreno de la óptica. Como réplica, formulará que la cultura visual no se limita al estudio de imágenes sino a las prácticas del ver y el mostrar. Otra de las “contratesis” que nos propone el autor es que la imagen incorpórea y el artefacto corporeizado son elementos constantes de la dialéctica de la cultura visual. Justamente el vaivén continuado que se establece entre los ecos semánticos de los signos visuales y el propio cuerpo de la producción artística ejerce un dinamismo que confluye en (y determina) la lectura del objeto en su totalidad. El señalamiento teórico de Mitchell ubicaría a los procesos visuales en la encrucijada de un diálogo fluido que además de superar el mero ejercicio ocular, se detiene en la articulación misma de la percepción visual, en el marco de un entorno social y político. Probablemente *O Divisor* sea en este sentido un referente valioso para pensar las interacciones entre materia, cuerpo, mirada y conceptos desplegados en la cultura visual latinoamericana. En ese sentido, las experiencias multisensoriales de Lygia transformaron la noción clásica de arte, enfatizando las percepciones del observador y enriqueciendo las posibilidades de reaccionar ante la obra (Calirman, 2008).

Posteriormente en 1969 Ferreira Gullar escribió *Vanguarda e subdesenvolvimento*, un texto que reposicionaría la autonomía del vanguardismo brasileño y sus especificidades en relación a los emergentes culturales de Nueva York o París. En Brasil el estallido del Golpe inmovilizó la labor cultural de los CPC tendiendo a despolitizar al país, pero actividades como el teatro, el cine, la música popular, la poesía o la pintura asumían el rol de “repolitizacão” (2002: 174). Si bien para el poeta el régimen militar y el subdesarrollo ponían a la “cultura em questão” tornando indispensable la adopción de una postura comprometida políticamente, realista y declarativa, para otros agentes culturales como por ejemplo Haroldo de Campos y Hélio Oiticica “continuou sendo o desafio de intervir na questão social, sem abandonar a densidade das linguagens artísticas de vanguarda” (Aguilar, 2016: 14). En este contexto cultural la poética de Lygia Pape adoptaba una estética irradiada hacia lo popular, encauzándose hacia el incremento y la potenciación de un campo artístico local que no solo dialogaba con el escenario internacional desde parámetros regionales propios sino apuntalando prácticas colectivas como experiencias liberadoras.

## ARTE, TEXTO Y VISUALIDADES

Paulo Bruscky es un artista polifacético con una amplitud de obras sorprendente. Sus ensayos en el campo de la imagen abarcan desde los collages, impresiones Xerox de su cuerpo, *performances*, intervenciones urbanas, postales, poemas visuales y sonoros, libros-objetos en diversos soportes, etc.

Autor de una matriz poética extensiva, expansiva y camaleónica según el crítico Montejo Navas (2012a), Bruscky ha conformado una estética plural que desafió los cánones establecidos desde diferentes aspectos. Entre otras obras, en 1971 llevó a cabo *Arte cemiterial*, una *performance* que emulaba un sepelio artificial: los asistentes acompañaban en caravana al féretro, algunos llorando, reconstruyendo la parafernalia de un ritual común en la vida cotidiana. El artista colocó un ataúd “con la palabra *Arte* en el curso fluvial de su Recife natal para provocar un misterioso entierro anónimo” (Montejo Navas, 2012b: 21). En 1972 presentó *Artemcágado*, donde realizó pinturas sobre los caparazones de tortugas y las echó a andar, proyectando itinerarios cromáticos y formales en el suelo a partir de la circulación de los desventurados animalitos. Sus intervenciones en los clasificados de los diarios masivos (una estrategia que ya había sido practicada por Cildo Meireles a inicios de los 70) procuraban llamar la atención a través del absurdo o la dislocación textual. Los avisos solicitando “ruidos adventicios de auscultación pulmonar” o un “electroencefalógrafo musicado” para experimentos sonoros eran ejercicios conceptuales que por un lado adoptaban la tónica del aviso que buscaba un objetivo, por otro, despertaban curiosidad en el lector habitual. Bruscky organizó un cuantioso número de poemas visuales en múltiples formatos con materiales que incluían recortes de papel, cartones, sellos, fotografías, estampillas. Esas prácticas visuales abrían, a su vez, otra vía de trabajo, como el arte postal, otro canal prolífico para el artista. En 1976 materializó uno de los trabajos más emblemáticos del artista, *Meu cérebro desenha assim*, una “psicografía de los pensamientos” plasmada con un electroencefalograma, una “caligrafía mental” que se convertiría en gráficos, una “poesía performativa” (2012a: 91). A la íntima conexión de palabra y forma se sumaría el cuerpo, y en este caso, la actividad del cerebro, una ecuación proteica que consolidó la propuesta conceptual de Bruscky.

Paralelamente, en medio de su exilio político en Buenos Aires, Ferreira Gullar escribió *Poema sujo*, publicado por primera vez en 1976. Su retórica era vertiginosa y conflictiva, no solo por el temor que despertaba el hecho de que los agentes de la dictadura militar brasileña tenían acceso a nuestro país para poder capturar exiliados políticos, sino porque el proceso mismo de creación deambulaba entre el fluir y el estancamiento. Como lo afirmó el mismo poeta, cuando las palabras dejaron de surgir naturalmente decidió detenerse. Dos meses después, retomó el poema y luego de elaborar las últimas estrofas entendió que ahí debía concluir (Ferreira Gullar, 2013). *Poema sujo* desemboca en imágenes potentes, mucha de ellas observadas por Ferreira cuando salía a mirar el paisaje, las vecinas, el metro de la Estación Caballito, los buques. Si tenemos en cuenta que la textualidad de un escrito implica el conjunto de propiedades que caracterizan a ese texto (su intencionalidad, informatividad, coherencia o situacionabilidad) y el modo en que estas cualidades se relacionan, *Poema sujo* encarna la sumatoria de texturas, olores, recuerdos y sonidos que se entremezclan y arman un tejido sensorial de fuerte impacto. Harina, carne asada, plantas, bichos, cuerpos, ratas,

gatos, barcos, árboles, vapor, agua, silencios, calles, banana, vinagre, veneno, velocidad, cocina, luces. Todos estos son vocablos que circulan en el texto. En la zona final del poema el autor se refiere al hombre que está en la ciudad, como una cosa que está en otra, la ciudad está en el hombre que está en otra ciudad. La presencia constante de las sensaciones adquiridas a partir de las experiencias urbanas hace de la ciudad misma una temática dominante en la poesía de Ferreira Gullar, pero además abre un sentido de la textualidad que reúne experimentación poética libre y pensamiento politizado, estética y política.

Un año más tarde en Recife, Brasil, Paulo Bruscky reunió a un grupo de amigos en un espacio abierto de la ciudad y presentó *Poesía Viva* (1977). Cada uno de los integrantes, incluido el propio Bruscky, portaba una tela blanca doblada en dos y con una abertura para la cabeza, en cuyo frente aparecía una letra pintada de gran tamaño. En principio circulaban entre el público para luego formar entre ellos diferentes palabras conocidas como AVE, VIA, EVA u otras menos comprensibles, como VOAP, VASP, SOVA, PAS. Para lograr estas ordenaciones se intercambiaban de lugar, entretanto buscaban personas del público para que se entremezclaran con ellos. En ronda, tomados de las manos, giraban mirando hacia la gente; y en una explanada se colocaron de manera tal que montaron los nombres de la obra, POESIA VIVA. La doble connotación de la palabra “viva” nos remite en primer lugar a la situación material de “hacer poesía” con los cuerpos vivos y en movimiento a partir de las letras que cada uno llevaba sobre sí. En segundo, al señalamiento de una “poesía viva” que se escurre de los escritos tradicionales y/o anquilosados en el soporte-papel, habilitando un proceso dinámico, en tiempo real y por ello con una duración provisoria, efímera y circunstancial. Desde ambas perspectivas, *Poesía Viva* era un conjunto de marcas urbanas que invitaban por breves momentos a ser parte de un clima reflexivo y a la vez lúdico. La *performance* desnaturalizó la geoestética del sitio para introducir textualidades mediante vocablos simples, estimulantes, evocadores de otras ideas, generando una cadena de significados azarosos. Esos conceptos aleatorios eran provocados por la evidencia física, por la presencia de las letras y sus diferentes disposiciones.

Las señales visibles y materiales son las que disparan la percepción y forman parte de la cultura visual que nos rodea: ésta involucra a aquellos objetos o cosas “que podemos ver o cuya existencia es determinable gracias a su visibilidad; cosas que tienen una *visualidad* particular o una calidad visual que aglutina los constituyentes sociales que interactúan con ellas” según Mieke Bal (2004: 15). Por tanto, en el proceso social/cultural del mirar interviene cierta impureza de la visualidad a raíz de la injerencia de los factores sociales que acompañan esa actividad. Es interesante la observación de Bal respecto al perfil impuro que impregna no solo el acto de ver, sino otras actividades basadas en los sentidos como escuchar, leer, saborear, oler. Considerando que las prácticas artísticas de las últimas décadas incluyen la impureza en la

decodificación de la obra al incorporar sonidos, escritos, texturas; la puesta en acto de *Poesía Viva* revela mecanismos ligados al plano perceptual y por tanto, impuros, contaminados positivamente por su contexto. En tanto "...son los actos de visión hacia esos objetos los que constituyen el objeto de su dominio: su historicidad, su anclaje social y la posibilidad del análisis de su sinestesia" (2004: 20), en estas acciones grupales intervienen dimensiones sociales que inciden en las expectativas, reacciones y conductas de los espectadores. Desde otra perspectiva el trabajo de Bruscky nos lleva a preguntarnos por la eficacia de la textualidad en tanto generadora de mensajes visuales e icónicos. En *Poesía Viva* la articulación de palabras a partir de las mismas letras hace del texto en general un andamio visual que interactúa con el entorno espacial y con la mirada de quien observa. Era una experiencia diferente a la que instituyó la poesía de Ferreira Gullar aunque ambos coincidían en el recurso de lo sensible: uno desde las páginas escritas, el otro desde los cuerpos en posición. El uso de la textualidad como dispositivo generador de comportamientos y respuestas fue una táctica recurrente en Bruscky. Así ocurrió tiempo después en *O que é arte, para que serve?* de 1978, una acción donde él se colocó una pancarta colgada que tenía escrita esa misma frase. La secuencia de gestos incluía colocarse detrás de una vidriera (como muchos objetos, pinturas, dibujos, esculturas, alejados del público) y salir a caminar a la calle perdiéndose entre la gente. Después de todo, si consideramos al ejercicio dinámico de Bruscky una realización artística en el marco de lo performático ¿de qué modo incide su ficción en el plano real? ¿Produce giros o transformaciones vitales, adquiere en sí misma una trascendencia conceptual o política?

La complejidad de estas prácticas artísticas respecto a sus alcances en el enclave social nos lleva a debatir si las propuestas de Lygia Pape y Paulo Bruscky se entrelazan con la cultura popular o son decodificadas a través de lecturas eruditas en un circuito cerrado. En principio hay que considerar la propagación de las ideas de Ferreira Gullar en los años 60 respecto a la cultura popular y al binomio vanguardia/subdesarrollo. Lygia describió su admiración por las manifestaciones populares, especialmente los objetos indígenas cuyas concepciones topológicas e invenciones alimentaron su lenguaje visual (Carneiro y Pradilla, 1998). Y Bruscky abordó las calles de Recife como su propio taller interactuando permanentemente con el observador espontáneo, tal como ocurrió en *Arte cemiterial*, *Poesía Viva* y numerosas acciones más. En todas estas manifestaciones hay una intención explícita de envolver al público, inducirlo a ser parte del proyecto estético. Respecto a las materialidades a las que recurrieron ambos artistas, no cabe duda de la utilización de elementos sencillos, de bajo costo y fácil acceso, precarios, cotidianos. En ambas exterioridades/visualidades se abarca al observador, se torna una interferencia visual en la trama urbana. La elección de la vía pública como escenario posible establece una ruptura con la formalidad y el protocolo característico de los museos por aquellos años. El potencial

histórico y social de las calles, la circulación, el desborde y el contacto popular que ahí acontece les otorga a las manifestaciones visuales un sentido intenso, errático e inasible. Las visualidades que se desprenden de estas obras operan como interferencias que impulsan desde distintos ángulos la politización de la comunidad involucrada desde una doble vía, poético-política.

## BIBLIOGRAFÍA

- Aguilar, Gonzalo. *Poesía concreta brasileña: las vanguardias en la encrucijada modernista*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2003.
- . *Hélio Oiticica, a asa branca do êxtase: arte brasileira de 1964-1980*. Rio de Janeiro: Anfiteatro, 2016.
- Amaral, Aracy. "Brasil: de la producción concreta a la expresión neoconcreta". *Cuasi-corpus. Arte concreto y neoconcreto de Brasil*. Museo Tamayo Arte Contemporáneo, Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, CONACULTA, INBA, México, 2003. 19-22.
- Bal, Mieke. "El esencialismo visual y el objeto de los estudios visuales". *La polémica sobre el objeto de los Estudios Visuales*. N° 2 (2004): 11-50.
- Calirman, Claudia. "Naked Man, Flaming Chikens: A Brief History of Brazilian Performance Art". *Arte is not Vida. Actions by Artists of the Americas 1960-2000*. Débora Cullen (Ed.). New York: Museo del Barrio, 2008. 102-113.
- Carneiro, Lúcia; Ileana Pradilla. *Palabra do artista. Lygia Pape. Entrevista a Lúcia Carneiro e Ileana Pradilla*. Rio de Janeiro: Lacerda Ediciones, 1998.
- Ferreira Gullar, José. *Cultura posta em questão/Vanguarda e subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2002.
- . *Poema Sujo*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2013.
- Figueiredo, Luciano. "'the world is the museum': Appropriation and Transformation in the work of Hélio Oiticica". Ramírez, Mari Carmen. *Hélio Oiticica. The Body of Color*. Houston: Tate Publishing in Association with the Museum of Fine Arts, 2007. 105-125.
- Machado, Vanesa Rosa. "Arte e espaço público nos filmes de Lygia Pape". *Risco, Revista de pesquisa em arquitetura e urbanismo n° 7*, Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (2008): 93-107. En: <http://www.revistas.usp.br/risco/article/view/44726> (Consultado el 3/1/2017)
- Mirzoeff, Nicholas. *The Visual Reader*. New York: Routledge, 1998.
- Mitchell, W. J. T. "Mostrando el Ver: una crítica de la cultura visual". *Los Estudios Visuales en el Siglo 21*, N°1 (2003): 18-40.
- Montejo Navas, Adolfo. *POESIS BRUSCKY*. São Paulo: Cosac & Naify, 2012a.
- . *Paulo Bruscky. Operação nas Cataratas do Iguaçu e outros trabalhos*. Foz do Iguaçu: Ecomuseu de Itaipu, 2012b.
- Oiticica, Hélio. "Tropicália. 4 de marzo 1968". *Hélio Oiticica*. México DF: Alias, 2009. 82-86.

**VIII /** Márgenes, bordes: la crítica social en  
textos y documentales

# ‘Manos vacías’: cruces entre lo visual y lo textual en la Argentina neoliberal de los años noventa<sup>1</sup>

Valeria Lucia Saponara Spinetta  
 Instituto de Investigaciones Gino Germani  
 Universidad de Buenos Aires  
 Universidad Nacional de Avellaneda  
 Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas  
 (Argentina)  
 valeria.spinetta@conicet.gov.ar

## INTRODUCCIÓN

En este trabajo se analizan los cruces entre lo visual y lo textual en el disco “Manos vacías” de la banda de rock *Los Caballeros de la Quema*, como forma de expresión contestataria hacia el contexto neoliberal de esos años. Se trabajará con las imágenes fotográficas y las letras de los temas del disco. Para Barthes (1986), la imagen es portadora de un mensaje, un sentido, y, a su vez, la palabra escrita complementa, controla, guía y redirecciona el sentido y mensaje de la imagen. De este modo, se relacionan las temáticas abordadas en las letras de los temas con las de las fotografías. A fin de profundizar sobre las imágenes, nos serviremos de una entrevista realizada a Julio Elvira Mastache, diseñador gráfico y fotográfico del disco. A su vez, ahondaremos en las fotografías como expresión simbólica y representación de la realidad.

Se parte de suponer que el disco “Manos vacías” (desde lo visual y lo textual) cumple una función social y política, ya que expresa, critica y denuncia la crisis social acontecida en la década del noventa en Argentina, de modo que imagen y realidad confluyen.

## EL DISCO “MANOS VACÍAS” DE *LOS CABALLEROS DE LA QUEMA*

*Los Caballeros de la Quema* fue una banda de rock barrial, vulgarmente llamado rock chabón<sup>2</sup>; sus integrantes eran oriundos de la localidad de Morón (al oeste de la provincia de Buenos Aires) y su actividad musical se

---

1 Una versión preliminar de este trabajo fue presentada en las XI Jornadas de Sociología de la Universidad de Buenos Aires, el 17 de julio de 2015.

2 Sostenemos que es una expresión estigmatizante, creada en los años noventa por periodistas y músicos de clases medias que buscaron clasificar a públicos de clases populares.

desarrolló durante la década del noventa y finalizó en 2001. Semán y Vila (1999) refieren que el rock chabón es la vertiente del rock nacional de los jóvenes de sectores populares. Según los autores (2008), las interpelaciones que el rock ofrece a través de sus músicas, letras y performances sintonizan con las narrativas identitarias de muchos jóvenes de sectores populares del Gran Buenos Aires.

El CD fue editado en 1993 con el sello Iguana Records y tiene 14 temas:

1. Domingo muerto
2. Buenos Aires esquina Vietnam
3. Tibia peste
4. Patri
5. 9 días
6. Me sobás la espalda (viuda negra)
7. Con el agua en los pies
8. Similaun
9. Carlito
10. Gusanos
11. El culo del asunto
12. Primavera negra
13. Milwaukee
14. Luces de bar

### **LAS IMÁGENES DEL DISCO EXPRESANDO Y ESTETIZANDO UNA ÉPOCA**

Sostenemos que las imágenes fotográficas del disco expresan estéticamente el contexto en el que fue emitido, o sea, las consecuencias de la implementación de políticas neoliberales en el país, cuando gran parte de la población quedó subsumida en la pobreza y la exclusión.

Se comparte la idea de Burke (2005), con respecto a que las imágenes dan testimonio de prácticas sociales. Es así que las imágenes son objetos a través de los que se lee la estructura de pensamientos y también expresan una época. En las imágenes del CD se hace alusión a la época en que el disco se creó, bajo los mandatos presidenciales de Carlos Menem (1989-1999), caracterizados por la implementación de medidas neoliberales, la apertura comercial y financiera, la desregulación de los mercados, la desvinculación del Estado en procesos de producción y regulación económica y la privatización de empresas estatales y servicios públicos. Este modelo se caracterizó por una crisis económica e inflacionaria, altas tasas de desempleo y pobreza y la desigualdad en los ingresos, lo que produjo decadencia en la estructura social.

Las imágenes permiten imaginar el pasado, según Burke (2005: 17): “[...] al igual que los textos o los testimonios orales, las imágenes son una forma importante de documento histórico. Reflejan un testimonio ocular” En este sentido, estas fotografías son un documento que refleja las consecuencias de

la implementación de políticas neoliberales.

En “Manos vacías” se visualiza la estetización y estilización de la vida cotidiana (confluencia entre lo social y lo visual). La imagen es central y como sostiene Jameson (2005), en la sociedad posmoderna, donde todo es mediado por la cultura (dada la saturación de signos y mensajes), las imágenes se articulan y atraviesan nuestras relaciones y percepciones.

En la tapa del disco se ve un basural y cuatro personas, dos cargan bolsas negras y otras dos miran al suelo; el resto de la imagen es cielo. En la parte trasera no hay personas, sólo dos paisajes, el central que es el basural y muy al fondo los resabios de una urbanización. El contraste entre ambos paisajes sólo enfatiza y permite ver uno: el basural, como si toda urbanidad quedara tapada por la llanura ahora llena de desechos y basura. El resto de la imagen es un cielo de color marrón claro. Paradójicamente, ya no queda nada, sólo cielo y campo vacío, parafraseando el nombre del disco: quedan “Manos vacías”; así asistimos a la sensación de los años noventa, de que no hay nada o no hay mucho por hacer, de la que habla Dipaola (2012). Estas fotografías expresan lo que fue e implicó la década de los noventa, y el disco (en sus letras e imágenes) muestra y hace alusión a eso que el sistema trataba de ocultar: “los excluidos”. Las imágenes internas del disco también mantienen esta lógica.

“Manos vacías”, expresó visualmente el contexto de exclusión social de gran parte de la población argentina de esos años. Las imágenes del CD fueron hechas para ser miradas; según Didi-Huberman (2014: 47) “dar a ver es siempre inquietar el ver, en su acto, en su sujeto”. Estas imágenes tienen valor ya que muestran la realidad social de los excluidos, por ello ganan valor como documento y testimonio histórico, social y cultural. Las fotografías del disco expresan una vida sumida en la exclusión, la marginalidad y la pobreza.

Según Bonitzer (2007), en la imagen fotográfica siempre se adhiere algo de lo real, por eso la fotografía permite analizar los acontecimientos ya que registra los hechos. Así, a través de las fotografías y de las letras del disco, se pueden analizar los acontecimientos sucedidos en la década en que se originó.

## **EL ARTE DE TAPA Y SU RELACIÓN CON LO SIMBÓLICO/CULTURAL**

Las imágenes del CD muestran la realidad social de los excluidos, esto se puede relacionar con el pensamiento de Didi-Huberman (2014), para quien volver sensible significa producir las imágenes del mundo, volver accesible a los sentidos. A través de estas fotografías, los “excluidos” son mostrados en primer plano. En este sentido, la imagen es lo que primero llega a los sentidos, a la vista, y la vista llega antes que las palabras; es así que la imagen y el nombre del disco están anticipando la temática de la que tratarán las canciones. Según Barthes (1986), la fotografía mantiene comunicación con el

texto que la acompaña, dos estructuras diferentes soportan la totalidad de la información: “en una (el texto), la sustancia del mensaje está constituida por palabras, en la otra (la fotografía), por líneas, superficies, tonos” (12). La “co-presencia” de la que habla Maffesoli (2005), en relación a que la vida social tiene que ver con hacer aparecer al otro, esa centralidad y omnipresencia de la imagen la encontramos en el disco.

Las imágenes expresan los sentidos vigentes en una cultura y no pueden entenderse si no se tiene un conocimiento de esa cultura. Para interpretar el mensaje de las imágenes es preciso estar familiarizado con los códigos culturales a los que ella refiere. Tal como dice Didi-Huberman: “La marca histórica de las imágenes no indica solamente que pertenecen a una época determinada; indica sobre todo que sólo llega a la legibilidad en una época determinada” (2014: 121).

Sin un conocimiento de la cultura de los años noventa sería imposible leer las imágenes fotográficas del disco, ya que no se entendería su significado. Por otro lado, a través de las imágenes se puede analizar la cultura de una época y por medio de ella, la historia. Según Didi-Huberman (2009: 43) la imagen no se puede disociar de su cultura, ya que “la cultura de una época se halla en sus fuentes escritas y en los acontecimientos de su historia, pero también en sus cuadros [...]” (96). En ese sentido, es útil analizar lo que las imágenes del disco pueden revelar con respecto a ideas, actitudes y mentalidades de la época neoliberal vigente en la argentina de los años noventa.

## LAS LETRAS DE LOS TEMAS EXPRESANDO EL CONTEXTO NEOLIBERAL

Según Barthes (1986), el texto, que acompaña a la imagen está destinado a comentarla, a insuflar significados en ella. Según el autor, la presencia del mensaje lingüístico es vital y está presente en las imágenes.

Como vimos, las fotografías analizadas ofrecen una interpretación de los acontecimientos de la década del noventa. Dichos mensajes visuales son reforzados mediante las letras que componen el disco. Siete temas hacen alusión al contexto, a saber: *Buenos Aires esquina Vietnam*, *Tibia peste*, *Patri*, *Con el agua en los pies*, *Similaun*, *El culo del asunto* y *Primavera negra*.

En *Buenos Aires esquina Vietnam* se hace referencia a un clima de estafas y corrupción (“olfateando la nueva estafa, esta calavera va a chillar, Buenos Aires adiestra cretinos”). *Tibia peste* expresa relaciones de opresión (“Los idiotas nos acuestan todas las medianoches, soldados amaestrados para mentir de blanco”). En *Patri* se encuentra la famosa frase de la banda: “La noche se hace demasiado larga con un Guaymallén de cena” y se relata la vida de una mujer sumida en la marginalidad.

*Con el agua en los pies* es el séptimo tema y el que más se ajusta

la temática del disco y sus fotografías. Narra la vida cotidiana de los marginales. La historia que relata acontece en la estación de Liniers, se observa la referencia a zonas de estaciones de trenes próximas al conurbano bonaerense, característica de los temas de la banda y cuestión que permite pensar en una referencia sobre las capas sociales más bajas y la separación entre Conurbano Bonaerense y Capital Federal como lugares diferentes, con historias, clases sociales y formas de vida disímiles. “6 de la tarde estación de Liniers, basura en las vías, hambre en las bocas” es lo que las imágenes del disco expresan, y así lo refleja el nombre del disco. Recordemos que la imagen central muestra basura y personas en escenarios hostiles, recogiendo basura. “Colgados de los trenes como mandriles”, “espaldas marcadas por cargar bolsos viejos” y “un día más de puchero y garrón” tendrían el mismo sentido, que supone condiciones de pobreza y miseria. Se alude a las víctimas del sistema en términos de “los olvidados” (“los olvidados, con el agua en los pies no es difícil odiar”), sumergidos en la miseria, víctimas de las crisis económicas y de un mercado laboral excluyente, hundidos en la pobreza. Observamos que en este tema se hace referencia a esa vida “marginal”, “desviada” y hasta delinencial en que muchos grupos quedaron insertos (“Un pibe y su bautismo de Poxirrán, las calles goteando olor a navaja, aprender a robar o aprender a correr”).

En *Similaun* sigue la referencia a condiciones complicadas de vida (“la vida se está poniendo jodida, dice Similaun, cada vez hace más frío y no paro de laburar”). Se observa un sentido de trabajo arduo y de condiciones complicadas de vida, donde la movilidad y el ascenso social son nulos. En *El culo del asunto*, encontramos la frase: “Si hay miseria que se note y si hay sangre que duela”, una reflexión sobre la importancia que la apariencia adquirió en los años noventa y que las clases pudientes le dieron al consumo ostentoso. En *Primavera negra* prima la temática barrial del rock de la época: se habla de la noche, el alcohol, la esquina. Aquí se menciona el nombre del disco: “y hay una música que no se acuesta (música de manos vacías)”. Los músicos y el público seguidor del rock barrial provinieron mayormente de sectores populares; en estos términos, con “música de manos vacías” la banda se posiciona del lado de los “subalternos” y critica a las políticas neoliberales. “Primavera negra (hay muchos que quieren engordar) [...] Un matadero en cada semáforo y vacas flacas esperando luz verde”, refiere de nuevo a la situación de miseria y hambre por la que atraviesa gran parte de la sociedad entonces.

Julio Elvira Mastache (entrevista personal, septiembre de 2012), quien estuvo a cargo del diseño gráfico y fotografía del disco, comenta:

Se hicieron muchas fotografías en el Conurbano Oeste (Estación Liniers, Morón, Hurlingham) y en Ciudad de Buenos Aires, con la consigna de que debían reflejar gente esforzándose mucho por muy poco, en escenarios hostiles y casi todas transcurrían en torno a estaciones de ferrocarril. Las

fotografías elegidas para el disco fueron tomadas de casualidad en la quema, un basural situado en el sur del conurbano bonaerense, las tomas se hicieron desde muy lejos en blanco y negro y fueron viradas al sepia, con el objetivo de darle más dramatismo a las imágenes. Las personas que se ven en la portada cargan basura, la idea fue que se pueda imaginar la vida cotidiana de esa persona.

La verdadera fotografía, dice Bonitzer (2007), es instantánea al aire libre, y esto es lo que sucedió con las fotografías del disco “Manos vacías”.

### **MANOS VACÍAS: ROCK CON CRÍTICA SOCIAL (DENUNCIA AL MODELO NEOLIBERAL)**

“Manos vacías” es una crítica social al neoliberalismo; sus fotografías y letras expresan sus traumáticas consecuencias en la población. Al observar la imagen de las personas en las fotografías del disco se observa “despojo y desamparo”, palabras que definen y caracterizan la década del noventa (Dipaola, 2012). A su vez, las señales de esos cuerpos son de sufrimiento, son cuerpos reales atravesando condiciones reales de existencia, “la única imagen del cuerpo que no es una mera mentira blasfema es la del cuerpo austero y esquelético”, dice Eagleton (2006: 422).

Así, el rock habla en contra del capitalismo, el disco es un intento de crítica y protesta social, que a través de imagen y texto logra una narrativa representativa de la población afectada por las políticas neoliberales. El rock representa “al pueblo marginado y excluido, a esos jóvenes que quedaron por fuera del sistema neoliberal vigente” (Saponara Spinetta, 2015: 42).

El rock barrial mezcló una actitud de crítica social con el lenguaje de los jóvenes de sectores populares. La inclusión de lo barrial (las referencias a cuestiones de la vida cotidiana y hasta lo marginal) tuvo que ver con el contexto de esos años, donde las condiciones de vida de muchos sectores sociales se deterioraron. Ese rock expresó la voz de muchos jóvenes que quedaron excluidos del sistema, es así que el rock barrial inaugura la presencia de músicos de sectores populares haciendo canciones para un público similar a su extracción socioeconómica (Semán y Vila, 1999).

Esta relación entre el rock y lo barrial incidió en la actitud crítica y contestataria frente a la política neoliberal del momento, quedó reflejada en las letras que las bandas componían. Este fue el rock de los/las jóvenes víctimas de una restructuración social violenta y traumática, que construyó narrativas contestatarias novedosas para el género (Semán y Vila, 1999).

Según Sidicaro (2006), los efectos negativos del neoliberalismo y de la crisis del Estado deterioraron la legitimidad de la vida política. La etapa 1989-2001 estuvo signada por la falta de credibilidad hacia los políticos y por los efectos negativos que tuvieron las políticas neoliberales. Así, los jóvenes marginados y excluidos se refugiaron en el rock y a través de esta subcultura

expresaron su descontento hacia el poder (Saponara Spinetta, 2015).

El disco “Manos vacías” habla de vidas de poca suerte y marginales. *Con el agua en los pies* es la letra que más se ajusta al mensaje de la fotografía de tapa. Las letras e imágenes denotan la carencia de lo indispensable para vivir; son una denuncia y crítica hacia el contexto neoliberal.

### **MANOS VACÍAS SUSTITUCIÓN DE LA REALIDAD POR SU IMAGEN**

Las fotografías del disco expresan una realidad, un contexto social; como si no hubiera real diferencia entre la imagen de la pobreza y la pobreza en sí. “El triunfo de la cultura signifiante conduce a un mundo de simulacros donde la proliferación de signos e imágenes ha borrado la distinción entre lo real y lo imaginario”, dice Featherstone (1991: 146). Las fotografías del disco hacen que se pierda la distinción con lo real y de este modo estetizan la vida.

Abordamos la importancia que en el disco se les da a las imágenes, a partir del pensamiento de Baudrillard (1978), para quien la actual sociedad de consumo está saturada de signos, mensajes e imágenes. El autor habla de la sociedad de simulacros y se centra en la estetización de la vida cotidiana y en la hiper-realidad (sustitución de la realidad por su imagen), es así que todo cae bajo el signo de arte y se vuelve estético. En el disco vemos como las fotografías expuestas se toman como si fuesen la realidad misma, en palabras de Baudrillard, vivimos en una alucinación estética de la realidad. En el rock, el arte también pasa por la imagen y no sólo por la actuación en vivo. Según Rancière (2014), en el régimen estético de las imágenes, el arte se encuentra subsumido bajo la cuestión de las imágenes.

Las imágenes plasmadas en “Manos vacías” expresan la realidad social de los marginados por un sistema excluyente. Así producen lo real cómo imagen, producen la imagen de la pobreza y de la miseria a través de símbolos como la precariedad o el basural. El basural hace referencia a los desechos, desperdicios, a lo que la sociedad adquirió para su consumo y que a su vez descartó. Las personas que buscan en la basura también fueron descartadas por un sistema que no los integró. Ahora ambos son desperdicios, desechos que el sistema arrojó, situándolos en un basural, apartados y excluidos de la sociedad. El hambre es otro signo de la pobreza -quizás el más relevante-. En este sentido, las imágenes del disco están atravesadas por una simbología que se relaciona con la pobreza como realidad social de ciertas capas sociales.

Para Burke, el testimonio que ofrecen las imágenes sobre el pasado es valioso, complementa y corrobora el de los documentos escritos, “las imágenes siempre añaden algo. Muestran ciertos aspectos del pasado a los que otro tipo de fuentes no llegan” (2005: 236). En ese sentido, las fotografías del disco producen un impacto visual, constituyen un registro de mayor contundencia que un documento histórico escrito. Lo impactante del disco

es que muestra a personas rebuscando entre la basura para “alimentarse”.

## PALABRAS FINALES

Tanto las letras del disco como su nombre complementan, controlan, guían y redireccionan el sentido de sus imágenes en calidad de crítica social. De este modo, *Los Caballeros de la Quema*, mediante palabra e imagen, fueron portadores de la actitud contestataria que el rock hizo propia en la década del noventa. El montaje entre imagen y texto al que “Manos vacías” recurre para criticar a la etapa neoliberal de la década del noventa es un ejemplo de las prácticas contestatarias propias del período.

Las imágenes y letras del disco expresan lo real y dan un testimonio de prácticas no oficiales como las relacionadas con la recolección de basura y del lugar que ocupaba dicha práctica en la vida de muchos de los “excluidos”. En ese aspecto, conectan con una sensibilidad y una realidad propia del entorno en el que surgieron. De este modo, cuando se observa y/o escucha el disco se observa un contexto sociocultural, político y económico. A su vez, la fotografía viene a ser un documento cultural e histórico de suma importancia.

De este modo, “Manos vacías” muestra que hay una interacción simbólica entre las imágenes –o fotografías– y el contexto en que surgieron.

## BIBLIOGRAFÍA

- Barthes, Roland. *Lo obvio y lo obtuso: Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós, 1986.
- Bonitzer, Pascal. *El Campo Ciego. Ensayos sobre el Realismo en el Cine*. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2007.
- Baudrillard, Jean. *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós, 1978.
- Burke, Peter. *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica, 2005.
- Didi-Huberman, Georges. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial, 2014.
- Didi-Huberman, George. *La Imagen Superviviente. Historia del Arte y Tiempo de los Fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada, 2009.
- Dipaola, Esteban. *Todo el resto. Estética y pulsión de los años 90*. Buenos Aires: Pánico el pánico, 2012.
- Eagleton, Terry. *La Estética como Ideología*. Madrid: Trotta, 2006.
- Featherstone, Mike. *Cultura de consumo y posmodernismo*. Buenos Aires: Amorrortu, 1991.
- Jameson, Fredic. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Buenos Aires: Paidós, 2005.

- Maffesoli, Michel. *El instante eterno*. Buenos Aires: Paidós, 2005.
- Rancière, Jacques. *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Buenos Aires: Editorial Prometeo, 2014.
- Saponara Spinetta, Valeria. "Somos los negros, somos las grasas, pero conchetos no". *Revista de Investigación Silogismo*. Volumen 1. N° 16 (2015): 41-49.
- Semán, Pablo; Pablo Vila. "Rock chabón e identidad juvenil en la Argentina neoliberal". *Los noventa: Política, sociedad y cultura en América Latina y Argentina de fin de siglo*. Filmus, Daniel (comp). Buenos Aires: Eudeba, Flacso, 1999, 225-259
- Sidicaro, Ricardo. *La crisis del estado y los actores políticos y socioeconómicos en la Argentina (1989-2001)*. Buenos Aires: Eudeba, 2006.

## Montevideo, ¿Qué es eso en los muros? Propostas metodológicas para uma pesquisa em Cultura Visual

Maurício Fernando Schneider Kist  
Universidade Federal de Goiás  
(Brasil)  
mauricioschneider@gmail.com

### UMA INTRODUÇÃO AO CHAMAMENTO SOCIAL

A proposta deste *paper* é discorrer e analisar uma caminhada vislumbrada em uma pesquisa em Cultura Visual, mais especificamente, a aplicação metodológica do projeto de pesquisa que vem sendo desenvolvido junto ao Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual, da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás. A pesquisa intenciona o estudo de produções visuais, denominadas de intervenções urbanas – ações cujo interesse está no desenvolvimento de reflexões nos fluxos tensos e intensos da sociedade/cidade (Tavares, 2008: 4), ainda, problematizando o meio e as mensagens pela disseminação de ideais contra hegemônicos e o desvelar dos constructos ideológicos presentes nos signos espalhados no ambiente urbano, sendo, então, “procedimentos populares que jogam com os mecanismos da disciplina e não se conformam com ela a não ser para alterá-los” (Mazetti, 2006: 6) – espalhadas pela cidade de Montevideú, Uruguai.

O Uruguai possui uma população total estimada em junho de 2013 de 3.440.157 habitantes; historicamente, o país viu sua população crescer de 30.685 pessoas, designadas à Banda Oriental na época do Vice-reinado do Rio da Prata, em 1796, a 74 mil pessoas na época da Cisplatina, em 1821 e 229.480 pessoas 9 anos depois do fim da Guerra Grande (Instituto Nacional De Estadística, 2012).

Esse ascenso populacional guarda relação com toda história uruguaia de pertencimento e despertencimento territorial entre Portugal e Espanha e a uma total afirmação de liberdade reacionária contra a tirania do Vice-reinado, até que em 1811, José Gervasio Artigas é declarado Chefe-General das tropas orientais, cuja campanha se deu em prol da igualdade das províncias rio-platenses, resultando num período de política anarquista, numa reforma agrária em prol dos trabalhadores e numa nova invasão

portuguesa adicionada a oportunidade de os centralistas portenhos darem fim ao federalismo artiguista; começa “a época da Cisplatina do processo independentista da Banda Oriental” (Peña, 2015: 54).

Passado o processo separatista, e garantida a independência da Banda Oriental, em 1830 faz-se o juramento à Constituição e se dá início a um governo republicano; Rivera, Oribe e Lavalleja lutaram na Revolução artiguista e contra a dominação brasileira a partir de 1825 e governaram o novo país em momentos distintos, entretanto, por descontentamentos relacionados ao modo de governar, o Uruguai viveu a Guerra Grande de 1836 a 1851, onde, em meio as batalhas, designou-se o uso das divisas que marcaram, posteriormente, a partir de 1860 até o final do século XIX, o símbolo dos dois primeiros partidos políticos uruguaios: *Blancos*, defensores das leis, e *Colorados*, liberais (Carballa, 2016).

Em meio a reorganização nacional no pós-guerra civil e o começo do pensar das ideologias políticas dos dois partidos tradicionais uruguaios, proximamente:

En el último tercio del siglo XIX, en una sociedad de inmigrantes y criollos, nacieron y crecieron distintas modalidades asociativas, algunas de las cuales incluyeron a los trabajadores asalariados o les fueron exclusivas. Era una economía con escaso desarrollo industrial, donde predominaban las artesanías y la pequeña industria local, las extractivas, aquellas que procesaban materias primas agropecuarias y los servicios privados y del Estado. [...] En esos años se formaron asociaciones de muy variado perfil, entre ellas las “asociaciones de trabajadores”. [...] Con el tiempo algunas de ellas se transformaron en sociedades de “mutuo y mejoramiento”, las que además de atender las tareas “mutuales” se preparaban para la acción reivindicativa, eventuales conflictos y huelgas (Porrini, 2013- 2014: 6).

A começos do século XX, marca-se a época pela consolidação da democracia política, pela reforma social e prosperidade econômica (Barrán 1995). Entretanto, ao transcorrer do século, no marco de transformações socioeconômicas e políticas, dentre elas o nascimento do partido *Frente Amplio*, foi-se criando sociedades mútuas e de resistência, sindicatos, agremiações empresariais, urbanas e rurais, associações feministas, cooperativistas, estudantis, de afrodescendentes e de moradores, culminando, na segunda metade do mesmo século, nos novos movimentos sociais, englobado por ambientalistas, de direitos humanos, de diversidade sexual etc., resultando em grandes comoções nacionais movidas por greves, paralisações, e engajadas mobilizações rurais, estudantis e da classe operária (Porrini, 2013-2014: 5).

## ○ CHAMAMENTO AOS MOVIMENTOS SOCIAIS

Desde os primeiros atos dos movimentos sociais organizados uruguaios se nota, na publicação de Rodolfo Porrini, o uso de cartazes e faixas

expondo suas reivindicações em meio à multidão. Em 1919, na manifestação de Primeiro de Maio, em 1958, na greve dos trabalhadores de papelarias, na década de 1960, na marcha dos canavieiros (2013- 2014). Atentamos, contudo, ao registro de 1984, de Carlos Contrera (2013-2014: 28), na convocatória à paralisação geral da classe operária de 18 de janeiro do mesmo ano. Ali, percebemos o chamamento pintado em um muro, enaltecendo o movimento paredista e expondo a sua razão.

Maria da Glória Gohn sustenta, com relação aos movimentos sociais, que uma das premissas básicas é que eles são fontes de inovação e matrizes de saberes. Entretanto, ela segue dizendo que:

não se trata de um processo isolado, mas de caráter político-social. Por isso, para analisar esses saberes, deve-se buscar as redes de articulações que os movimentos estabelecem na prática cotidiana e indagar sobre a conjuntura política, econômica e sociocultural do país quando as articulações acontecem (2011: 333-334).

Neste cenário, entendemos que uma ruptura nas relações de autoconfiança - reconhecimento da autonomia do outro através da dedicação -, autorrespeito - reconhecimento da autonomia do outro através do respeito pelos seus direitos constitucionais - e autoestima - reconhecimento recíproco das qualidades individuais -, desencadeiam as lutas sociais. Assim, “quando não há um reconhecimento ou quando esse é falso, ocorre uma luta em que os indivíduos não reconhecidos almejam as relações intersubjetivas do reconhecimento” (Salvadori, 2011: 191).

Essa luta pelo reconhecimento intersubjetivo pauta a inserção dos movimentos sociais na sociedade, formando a sua identidade e o reconhecimento de suas ações. O amor, o direito e o social são as formas que explicam a origem das tensões e as motivações dos conflitos expostos pelos movimentos sociais, seja através das manifestações “clássicas”, como as ocorridas ao longo do século XX, seja pelas ações presentes no século XXI, pela prática do grafismo nos muros (*pintadas*) (2011: 189).

O compartilhamento de determinado interesse através do movimento emancipatório de ideias são premissas básicas para a caracterização de uma luta como social. Axel Honneth diz que os movimentos sociais são ações coletivas com o objetivo de manter ou mudar uma situação, onde seus objetivos, da ação e dos movimentos sociais, devem extrapolar os horizontes das vontades próprias, devem quebrar o caráter individualizado de um só sujeito (Honneth, 2003: 256 cit por Rocha, 2015: 8).

## **AS IMAGENS NO CHAMAMENTO DA CULTURA VISUAL**

Nessas manifestações por demandas, na busca pelos saberes e nas ações promovidas por esses grupos sociais buscamos as relações construídas

nas tessituras das imagens geradas nos muros da cidade. Essas marcas não são simplesmente marcas deixadas no cimento, são representações gráficas do pensamento do indivíduo, são subjetividades sobre uma realidade de um grupo sobre uma comunidade, são, conforme Irene Tourinho e Raimundo Martins, legítimos artefatos visuais compreendidos por sobre circunstâncias de conflito imanentes da pesquisa em cultura visual (2013, 64).

Considerando que “a pesquisa na cultura visual buscaria elucidar questões afetas ao uso, interação, criação e demais relações com as imagens visuais” (Correia y Victorio Filho, 2013: 51), devemos ter em mente que a análise e a interpretação das visualidades propostas como *corpus* dessa pesquisa se estende para além do registro e análise do discurso visível naquele manifesto, ela permite, como diz Fernando Miranda (2003), apoiada na experiência estética em diversas localizações, nas composições dos repertórios da cultura visual e, considerando um fluxo para o consumo, perceber como os autores das *pintadas* “se apropriam do lugar e constroem através de seus usos [...] (que numa) realidade urbana conemporânea convergem fluxos de códigos, de experiências e hibridização de imagens” (Vicci et al., 2014: 51), ou seja, essa pesquisa em cultura visual trabalha, num momento primeiro, questões da criação de visualidades por movimentos sociais num fluxo da subjetivação dos usos da cidade num duplo espaço temporal de configuração: um tempo histórico, direto, de produção da cidade enquanto construto social de poder, e um tempo de processo interno de subjetivação, onde “a construção do real urbano repousa na malha que se tece sobre e desde” os cruzamentos do perceptível, ao imaginário, às visualidades (Feal, 2005: 1 cit. por Vicci et al., 2014: 62).

As apropriações da realidade urbana enquanto experiência estética guardam relação com o contexto social de que nos fala Peter Burke (2005: 227). Contexto social, em sentido lato, inclui não somente a vivência, ou, como diz o autor, o “ambiente”, entre aspas, cultural e político, mas as circunstâncias nas que se produz a carga da imagem e seu contexto material, ou seja, o espaço físico onde a visualidade foi concebida. Os circuitos definidos pelos atores envolvidos com as produções nos dizem muito, como vemos em Burke, sobre a razão de estarem das *pintadas*. Assim como nos permite perceber Rodolfo Porrini (2013-2014) sobre os locais escolhidos pelos movimentos sociais do início do século passado para suas intervenções, sabe-se que esse olhar sobre o contexto social deve ser clínico.

A pesquisa em cultura visual considera a relação das visualidades, ou objetos, e sua interação com quem os rodeiam, ou sua relação com o contexto social (Hernandez, 2013; Marroig et al., 2014; Tourinho y Martins, 2013; Correia y Victorio Filho, 2013)

A cultura visual encerra toda a sorte de produção visual que caracteriza o grupo social que a produz e/ou consome, coletivo que, de alguma forma, lida

com, é atingido ou atravessado por determinadas imagens e vive as decorrências desse contato. [...] A pesquisa em cultura visual buscaria elucidar questões afetas ao uso, interação, criação e demais relações com as imagens visuais, quando as imagens, longe da aparente passividade e inocuidade, são, entre outras coisas, também enigmas a serem deslindados em função da ampliação do entendimento dos contextos a que estão ligadas (Correia y Victorio Filho, 2013: 50-51).

Não propriamente como uma resolução de um enigma, ou charada, a pesquisa proposta, e já em desenvolvimento, busca as relações visíveis e invisíveis dos sujeitos com seus espaços através das visualidades. Como nos diz Alberto Manguel, “a alma nunca pensa sem uma imagem mental” (2001: 21). Nosso mundo é formado, continua o autor, por símbolos, sinais, mensagens e alegorias, eu diria, ainda, por memórias e desejos, que são de onde brotam as interpretações da natureza do acaso, numa tradução artificial, para Manguel, porém, que nos permitem a ressubjetivação, quando do eco numa natureza espelhada no “qual podemos reconhecer a experiência do mundo que chamamos real” (2001: 23); dessas imagens que existem no espaço, formam-se as narrativas no tempo, narrativas que são formas artesanais de construção, diria Walter Benjamin (1994), e o tempo nos permite ler mais ou menos acerca daquelas visualidades, desvelar mais detalhes, combinar mais palavras, enquanto receptor e enquanto pesquisador.

## ○ CHAMAMENTO ÀS APROXIMAÇÕES METODOLÓGICAS

Para que todo esse processo exploratório e de construção aconteça, de praxe, algumas decisões quanto “ao conjunto ordenado de procedimentos para se alcançar uma meta” (Correia y Victorio Filho, 2013: 57) devem ser tomadas. Entretanto, quando falamos de pesquisa em/com imagens, Correia e Victorio Filho avultam a impossibilidade de aplicação de métodos tão inflexíveis, sabendo-se da contínua mutação e imprevisibilidade de uma investigação com as características como a da em visualidades. Inevitavelmente, dizem eles, o método deve ter fluidez, onde as nuances captadas contemplem o espontâneo, o subjetivo e o irregular da criação e reprodução desse visual.

Três premissas sobre caminhos metodológicos para uma pesquisa com visualidades em cultura visual podemos, então, extrair de diversos autores (Correia y Victorio Filho, 2013; Hernández, 2013; Guimarães, 2015; Tourinho y Martins, 2013) e que estão em consonância com o caráter da investigação desta análise, devendo ser considerados antes, durante e depois da construção dos dados em campo:

1) Imagens são enigmas, e, portanto, devem ser inquiridas sobre sua produção, em aspectos de significados, evocações, autores, efeitos desejados e elementos da materialidade. São fragmentos subjetivos de dada realidade; 2) As imagens resultam de processos imaginários, mentais, podendo revelar o que não é visível por outros meios, e mediam significados e; 3) As imagens

possuem tamanha força que são capazes de deflagrar processos e lampejos da/na própria investigação.

Então, em certo momento, percebermos os enigmas que envolvem e são as imagens produzidas pelos movimentos sociais em Montevideu. Percebemos a desterritorialização de um território que “é sinônimo de apropriação, de subjetivação fechada sobre si mesma” (Guatari y Rolnik, 1996: 323) e permitir-se uma delimitação de interesses para propor uma etnografia profunda dos processos de construção das visualidades. O caráter de desterritorialização ainda emana nessas produções, pelo que delineiam Rogério Haesbaert e Glauco Bruce (2002) e Rogério Haesbaert (2003), a partir do momento em que o território, enquanto espaço de estratégias identitárias e relações de poder, privilegia relações políticas e dinâmicas sociais e culturais, provocando a formação dos movimentos sociais a partir do momento em que estes já não se identificam com os espaços que ocupam, os espaços de estratégias e dinâmicas, onde há a reorganização da relação de poder, gerando o que os autores chamam de desterritorialização, então, enquanto movimento de abandono, e a reterritorialização enquanto movimento de ocupação do novo, ainda, luta pela construção desse novo, ou, movimento de abandono e movimento de construção, onde, “no primeiro movimento, os agenciamento se desterritorializam e no segundo se reterritorializam como novos agenciamentos maquínicos de corpos e coletivos de enunciação” (2002: 15).

Logo, partindo um problema que antecede o problema, mas que parece abarcar o sentido da pergunta que intitula este artigo, “o que é isso nesses muros?”, creio eu, poderá abraçar todas as inquietações relativas ao *corpus* analítico da pesquisa, adentro a proposta metodológica: o que as visualidades construídas por movimentos sociais na cidade de Montevideu, Uruguai, falam deles mesmos? Como o espaço onde as produções se localizam é apropriado? Afinal, como os movimentos sociais configuram o e se configuram no espaço urbano montevideano?

O estudo dessas visualidades, então, que são formas de protesto, de lutas, que são performances no sentido de prática crítica de cidadania e democracia radical que lhe confere Garoian (2003), estão abarcadas numa metodologia etnográfica experimental, “bajo la consigna de dar lugar a la polifonía o plurivocidad de los actores, y escapar de la voz en tercera persona, pretendidamente objetiva, de las etnografías clásicas” (Peláez, 2013: 224), onde a pesquisa participante deverá levar em conta as múltiplas vozes presentes em torno da produção das visualidades, não somente a minha voz, como soberano visualizador à espreita das ações ilegais, ilegais porque as *pintadas* se configuram como depredação de patrimônio. Como elucida Vagner Gonçalves da Silva,

Es specular sobre os conhecimentos de qualquer comunidade, sem questionar o próprio modo como se apreende esse conhecimento, é realizar apenas

uma parte dos objetivos da etnografia. [...] o texto etnográfico, ao privilegiar a voz do antropólogo, tende a anular as outras vozes que o compõem [...]. As relações de contato entre subjetividades de mundos culturais diferenciados ou divididos internamente por critérios societários são assim desconsideradas [...] (2005: 151).

Para tanto, a utilização da etnografia como método multitécnico, que inclui, não somente entrevistas e observação, mas participação, cartografias, fotografias e produções audiovisuais, ademais do enfoque simbólico e interpretacionista, como a “producción de una escritura que intenta “comprender” en punto de vista nativo” (Peláez, 2013: 221), parece a *logia* mais próxima de se conseguir chegar nessas imagens mentais de onde florescem as imagens reais que vemos grafitadas pela cidade.

Considerando os riscos de uma pesquisa onde, como afirma Vagner Silva, tem-se que discutir os limites éticos da observação e posterior representação por parte do pesquisador; em consonância com o que fez Richard Price na revelação dos segredos dos descendentes de quilombolas do Suriname, onde, “o texto apresenta uma polifonia de vozes; sua versão [de Price] dos fatos aparece ao lado das dos velhos guardiões dos segredos” (Silva, 2005: 155), permitindo, dessa forma, que o leitor possa se conectar com as subjetividades e avaliar por si só a pesquisa.

Toda essa prática para o campo trabalha na construção dos dados *in loco* das visualidades produzidas pelos coletivos, ainda, considerando três aspectos positivos da escrita etnográfica como objeto cultural, apontados por Peláez:

1. La explicitación de las dimensiones sociales, culturales y políticas de la etnografía, que llevan al abandono de una ingenuidad positivista sumergida en la posibilidad de descripciones neutrales y objetivas; 2. La consecuente importancia de la reflexividad en la metodología etnográfica, que implica la inclusión del investigador como sujeto localizado socio-culturalmente, y su relación con la reflexividad de los actores estudiados; 3. La producción de nuevos modos de hacer etnografía, que implican nuevos recursos escriturales que permiten una exposición (2013: 225).

Assim, dentro da instrumentalização da pesquisa, aproximo-me das considerações de José da Silva Ribeiro, feitas durante uma discussão sobre antropologia virtual na Faculdade de Artes Visuais da UFG. Durante o campo deve valer-se de notas pessoais, minhas impressões subjetivas, notas de observação, concretude do que vejo, notas metodológicas, o que estou fazendo enquanto participo do coletivo e notas teóricas, conexões do que observo com as teorias já visitadas. Ademais, a produção de documentários experimentais para a exploração do que existe no interior do utilizador: recordações, suposições, quererem... (Sperber, 1989: 76 cit. por Ribeiro, 2005: 641), onde as representações podem vir à tona, como na arena pública de

experimentações de Timothy Corrigan (2015), tornando-se um meio de comunicação entre produtores distintos. Ribeiro sustenta,

É geralmente admitida a eficácia da utilização dos registros cinematográficos e videográficos no estudo dos comportamentos corporais, rituais, materiais que se desenvolvem num determinado espaço e tempo – “atividades exteriores humanas”. Às atividades interiores (representações mentais) o acesso sobretudo faz-se por meio da palavra-fala ou com o apoio da palavra-fala (vozes locais). Daí a importância dos registros de áudio (2005: 628).

A desnaturalização das relações entre a antropologia e a etnografia, a etnografia e a observação participante e a etnografia e o enfoque qualitativo, como sustenta Ismael Peláez, (2013), permite o desabrochar da prática metodológica enquanto licitante do construto social passível a mudanças, onde a liberdade e a criatividade dos métodos permitem a aproximação ao nosso objetivo cognitivo.

Para tanto, espera-se, em consonância com o que objetivam Marcos Correia e Aldo Victorio Filho nas investigações no âmbito do cotidiano escolar, “uma produção simbólica em que se materialize toda série de crenças, interações, intenções e valores socioculturais que agem sobre as pessoas sem que estas se deem conta” (2013: 61), nos diversos discursos dos diversos sujeitos que levam a uma experiência enriquecedora do conhecimento e nos permitem refletir sobre a capacidade de suas ações e nossas ações nessa comunidade, reforçar os vínculos das comunidades através do intercâmbio e da produção de conhecimento dos entornos em que habitam as visualidades, ou, ainda, refletir sobre a

[...] dialéctica donde, desde una fase conceptual y sincrética (construcción del objeto de estudio a partir del estado del arte, o pasaje de la intuición a la conceptualización), en su dialéctica con una fase analítica o empírica (operación e instrumentalización del conocimiento abstracto), se produce una síntesis en la que el conocimiento abstracto se enriquece a través de su sistematización y confrontación con su referente empírico (Peláez, 2013: 227).

Restando-nos, portanto, tornar-nos coniventes com aquela situação investigada sob o risco de apenas olharmos por sobre a multidão que olha antes de nós, e, como na brincadeira de criança de telefone-sem-fio, captarmos apenas a metade da informação, julgando sobre algo que não vivenciamos.

## BIBLIOGRAFÍA

Apud Peláez, Ismael Eduardo. “Repensar el método etnográfico. Hacia una etnografía multitécnica, reflexiva y abierta al diálogo interdisciplinario”. *Revista de Antropología y Arqueología*.

- Nº. 16 (2013): 213-235. En: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=81427459010> (Consultado el 6/10/2016).
- Barrán, José Pedro. Red Académica Uruguaya, Universidad de la República, 1995. En: <http://www.rau.edu.uy/uruguay/historia/Uy.hist4.htm> (Consultado el 4/10/2016).
- Benjamin, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- Burke, Peter. *Visto y no visto: el uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica, 2005.
- Correia, Marcos Balster Fiore; Aldo Victorio Filho. "Ponderações sobre aspectos metodológicos da investigação na cultura visual: seria possível metodologizar o enfrentamento elucidativo das imagens?". *Processos e práticas de pesquisa em cultura visual e educação*. Raimundo Martins; Irene Tourinho (Eds.). Santa Maria: UFSM, 2013, 49-60.
- Corrigan, Timothy. *O filme-ensaio: desde Montaigne e depois de Marker*. Campinas: Papirus, 2015.
- Gohn, Maria da Glória. "Movimentos sociais na contemporaneidade". Revista Brasileira de Educação. Volumen 16. Nº. 47 (2011): 333-512. En: [www.scielo.br/pdf/rbedu/v16n47/v16n47a05.pdf](http://www.scielo.br/pdf/rbedu/v16n47/v16n47a05.pdf) (Consultado el 6/10/2016).
- Guatari, Felix; Suely Rolnik. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes, 1996.
- Guimarães, Leda. "Aqui só se desenha quando tem evento? um mote para descaminhos pedagógicos, metodológicos e investigativos em artes visuais". *Pesquisa e metodologia em artes visuais*. Robson Xavier da Costa et al (Ed.). João Pessoa-Recife: UFPB-UFPE, 2015. 8-29. En: [http://issuu.com/ppgavufpeufpb/docs/pesquisas\\_e\\_metodologias\\_em\\_artes\\_v](http://issuu.com/ppgavufpeufpb/docs/pesquisas_e_metodologias_em_artes_v) (Consultado el 25/10/2016).
- Haesbaert, Rogerio. "Da desterritorialização à multiterritorialidade". Boletim Gaúcho de Geografia. Volumen 29. Nº. 11 (2003): 2-15. En: <http://seer.ufrgs.br/bgg/article/view/38739/26249> (Consultado el 1/10/2016).
- Haesbaert, Rogerio; Glauco Bruce. "A Desterritorialização na obra de Deleuze e Guattari". *GEOgraphia*. Volumen 4. Nº. 7 (2002): 7-22. En: <http://unbral.nuem.ufrgs.br/base/items/show/1545> (Consultado el 6/10/2016).
- Hernández, Fernando. "Pesquisar com imagens, pesquisar sobre imagens: revelar aquilo que permanece invisível nas pedagogias da cultura visual". *Processos e práticas de pesquisa em cultura visual e educação*. Ed. Raimundo Martins; Irene Tourinho. Santa Maria: UFSM, 2013, 77-95.
- Instituto Nacional De Estadística. Censos 2011, Montevideo, 2012. En: <http://www3.ine.gub.uy:82/anda4/index.php/catalog/243> (Consultado el 3/10/2016).
- Manguel, Alberto. *Lendo imagens: uma história de amor e ódio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- Carballa, Manuel. Biblioteca Plan Ceibal. Plan Ceibal, 2016. En: [http://contenidos.ceibal.edu.uy/fichas\\_educativas/public/historia/indice-fichas-generales.html](http://contenidos.ceibal.edu.uy/fichas_educativas/public/historia/indice-fichas-generales.html) (Consultado el 4/10/2016).

- Marroig, Sandra et al. "Compreendendo la Ciudad Visual". **Trânsitos e Fronteiras em Educação da Cultura Visual**. Raimundo Martins, Irene Tourinho (Eds). Goiânia: UFG/FAV/ FUNAPE. 71-86.
- Mazetti, Henrique Moreira. "Intervenção urbana: representação e subjetivação na cidade". **Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**. Brasília: Anais Intercom, 2006. En: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2006/resumos/R0682-1.pdf> (Consultado el 2/10/2016).
- Miranda, Fernando. "Cultura visual y educación de las artes visuales: algunas incomodidades". **Revista Digital do LAV**. Volumen 6. N° 11 (2013): 1-12. En: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=337028478003> (Consultado el 14/01/2017).
- Peña, Gonzalo Barroso. "Las relaciones entre Montevideo y Buenos Aires previas al proceso independentista de la Banda Oriental". **Historia Digital**. Volumen 15. N° 26 (2015): 37-55. En: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5152854.pdf> (Consultado el 6/10/2016).
- Porrini, Rodolfo. **Movimientos Sociales**. Montevideo: IMPO, 2013-2014.
- Ribeiro, José da Silva. "Antropologia visual, práticas antigas e novas perspectivas de investigação". **Revista de Antropologia**. Volumen 48. N° 2 (2005): 613-648. En: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0034-77012005000200007](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-77012005000200007) (Consultado el 6/10/2016).
- Rocha, Karoline Almeida. "O movimento LGBT e a Teoria do Reconhecimento de Axel Honneth". **Jornada Internacional Políticas Públicas**. São Luís: Anais, 2015. En: <http://www.joinpp.ufma.br/jornadas/joinpp2015/pdfs/eixo6/o-movimento-lgbt-e-a-teoria-do-reconhecimento-de-axel-honneth.pdf> (Consultado el 14/09/2016).
- Salvadori, Mateus. "HONNETH, Axel. Luta por reconhecimento: a gramática moral dos conflitos sociais". **Conjectura**. Volumen 16. N° 1 (2011): 189-192. En: <http://www.uces.br/etc/revistas/index.php/conjectura/article/download/895/618> (Consultado el 5/09/2016).
- Silva, Vagner Gonçalves. "Entre a poesia e o raio X: uma introdução à tendência pós-moderna". **O pós-modernismo**. Ed. J. Guinsburg; Ana Mae Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2005, 145-158.
- Tavares, Ana Maria. "Intervenções Urbanas". **ARS**. Volumen 6. N° 11 (2008): 1-9. En: <http://www.scielo.br/pdf/ars/v6n11/08.pdf> (Consultado el 2/10/2016).
- Tourinho, Irene; Martins, Raimundo. "Reflexividade da pesquisa empírica nos filtráveis aminhos da cultura visual". **Processos e práticas de pesquisa em cultura visual e educação**. Martins, Raimundo; Irene Tourinho (Eds.). Santa Maria: UFSM, 2013. 61-76.
- Vicci, Gonzalo et al. "Tres Cruces: visualidades en tránsito". **Trânsitos e Fronteiras em Educação da Cultura Visual**. Martins, Raimundo; Irene Tourinho (Eds.). Goiânia: UFG/FAV/ UNAPE, 45-70.

## Del documental al *star system* villero: la representación de la villa en el cine argentino contemporáneo

Regina Cellino  
Instituto de Estudios Críticos en Humanidades  
Universidad Nacional de Rosario  
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas  
(Argentina)  
cellino@iech-conicet.gob.ar

### EL DESEO DE ESTRELLATO

En el 2007 se estrenó en el Bafici *Estrellas*, de Federico León y Marcos Martínez, un film que según los propios directores debutantes pertenece a la forma documental. Según Bernini (2008), esta forma cinematográfica constituye una modalidad discursiva histórica, es decir, “se trata menos de un género, cuyas invariantes se reproducirían en cada nuevo film que llamamos ‘documental’, que de un tipo de discurso que presenta cambios a lo largo de su historia” (2011: 89). El documental en Argentina adquiere mayor visibilidad desde fines de los años 90, de la mano de cineastas como Andrés Di Tella, Pablo Reyero, Cristian Pauls y Federico Urioste. Los temas abordados, preferentemente de carácter social o político, harán especial hincapié en historias relativas a nuestra historia reciente, como la crisis social.

En relación con los usos que las textualidades cinematográficas hacen de la temática villera, Gonzalo Aguilar (2013) observa que, en los últimos años, el cine global de la miseria, como *Elefante Blanco*, de Pablo Trapero,

consideran al sujeto villero bajo el signo de la política. Frente a la criminalización a la que lo condenan los medios, las películas responden con la tradición del cine de denuncia y militante. Los tipos del puntero, el cura villero y el piquetero se desplazan del tipo al estereotipo porque, sin advertirlo, sólo pueden expresarse en el antagonismo (Aguilar, 2013:1).

En contraste a este tipo de largometraje, en *Estrellas* la villa y sus pobladores adquieren otro tipo de visibilidad ligada a la sociedad del espectáculo, ya que el documental “configura una excepción al considerar a los habitantes de la villa antes como sujetos culturales que como sujetos políticos” (Aguilar, 2013:3).

El documental de Federico León y Marcos Martínez pone en escena un conjunto de interrogantes relacionados con los espacios de representación de los márgenes y de los otros, los villeros, los lumpenes, los desclasados; que hicieron tanto programas televisivos como relatos cinematográficos post-crisis (desde el 2002 en adelante). *Estrellas* es narrado desde la voz de Julio Arrieta, activista y director de una productora de filmación de la Villa 21 en la que participan un grupo de actores villeros y no actores, quienes han trabajado tanto en películas (como *El cielito* o *El polaquito*) como en ficciones televisivas (*Tumberos* o *Disputas*) y también en *reality show*. Según el propio Arrieta, sus actores están preparados para hacer papeles según lo que él considera “la portación de cara”: pobres, extras, ladrones; pero también hay otros que fueron formados para tener papeles que salen del contexto de la pobreza en relación con el estereotipo del villero, es decir, pueden hablar y enfrentar una cámara. De este modo, el documental exhibe a través del relato del protagonista “cómo un mismo rostro es contratado tanto para producciones que buscan una imagen más ligada al progresismo [...] como para los de la derecha [...] El mismo rostro es usado indistintamente para intentar quebrar o reforzar los mismos prejuicios” (Bordigoni y Guzmán, 2011: 601).

Asimismo, *Estrella* es el documental que registra, como en una puesta en abismo, el quehacer cinematográfico o *making off* de *El nexa*, un film de ciencia ficción dirigida por Sebastián Antico e inspirada en un relato de Julio Arrieta. En otras palabras, es una reflexión sobre el cine desde el cine en relación con la representación de la villa y la pobreza. El argumento de la película es la llegada e invasión de extraterrestres a la villa 21 al barrio de Barracas, Buenos Aires; los cuales son rechazados por los pobladores, que los vencen arrojándoles el agua podrida del lugar. La película *El Nexa* surge como un espacio para dar respuesta a una serie de preguntas e inquietudes que Arrieta sostiene: quiénes representan la villa en el cine contemporáneo, quiénes tienen los recursos para hacerlo, quiénes actúan y cómo es usada la villa en esas textualidades fílmicas. Pero el interés del productor y activista es poner en escena ese territorio desde la ficción y no desde el testimonio sobre un aspecto social de la realidad, porque tal como se pregunta el propio Arrieta, “¿acaso los villeros no tenemos derecho a tener marcianos?”

En este sentido, Ana Amado, en “Arte participativo. El trabajo como (auto) representación” (2010), considera que *Estrellas* consiste en un documental que da voz a los habitantes de la Villa 21 para hablar de la pobreza como actuación y representación. Este film «permite a sus protagonistas testimoniar sobre su condición e identidad, aunque a través de ese mismo discurso subraya la falta de límites entre lo real y lo ficcional de esa condición y de esa identidad cuando se elige representarlas» (94) y también

abre una serie de cuestiones encajadas referidas al vínculo entre trabajo y

sociedad, entre exclusión e integración, entre representación y realidad [...] a la distancia entre la experiencia de la vida (ellos son pobres) y la representación estética (¿deben hacer de pobres?) (2010: 99).

La puesta en escena de *Estrellas* apela a las imágenes limpias que, por momentos, se acerca a la composición pictórica. Los encuadres son equilibrados y prolijos, y la iluminación utilizada es cuidadosamente cinematográfica. El montaje se nutre además de recursos intertextuales (como programas televisivos, presentación de la página Web de la productora de Arrieta, el travelling del film *El nexo*, y otros) que buscan romper el verosímil de la marginalidad, es decir, buscan escapar de los clichés de la representación hegemónica de la villa: encuadres sucios y el recurso de la cámara en mano. De esta manera, los directores apuestan a una propuesta estética alejada del miserabilismo folletinesco al que los medios suelen recurrir para contar la pobreza. Pero, al mismo tiempo, aparecen imágenes extraídas directamente desde la televisión, cuya calidad de resolución es mala, que evidencian el anhelo de distanciarse del ideal embellecedor de la pobreza.

En una escena del documental se muestra a Arrieta recibiendo el premio *Martín Fierro* correspondiente a Adrián Caetano por la serie "Tumberos" y el posterior discurso en el que manifiesta lo siguiente: "Pienso si nosotros los villeros hemos crecido en el plano de la cultura o la cultura cayó tan bajo que llegó a la villa". Mientras proclama estas palabras, la cámara toma la imagen de Susana Giménez, emblema del espectáculo televisivo. De modo que podemos sospechar que *Estrellas* exhibe la "alianza" absolutamente coyuntural entre "el arte" y la exploración de los márgenes; una alianza que se cruza con una forma de intervenir en el mercado y en el mundo del espectáculo. En otras palabras, lo precario como posibilidad de intervenir en el mercado económico y cultural. Asimismo, esta alianza no sólo es una herramienta de la que disponen los actores de la productora de Arrieta, sino que les sirve a los directores del documental para crearse un nombre de autor en el ámbito del cine nacional. En este sentido, si bien el film plantea una problematización en relación con el modo de espectacularización de la villa en la voz de los mismos personajes "villeros", porque son los mismos sujetos representados los que discuten acerca de su incorporación al mundo del espectáculo con un film de ciencia ficción cuyas imágenes se añaden en el documental y no con un relato testimonial, los directores no pertenecen a ese territorio representado. En este aspecto, como sostiene Bill Nichols,

los directores [...] no crean un mundo como el que ellos mismos ocupan. Su presencia o ausencia en el encuadre sirve como índice de su propia relación (su respeto o desprecio, su humanidad o arrogancia, su desinterés o su tendenciosidad, su orgullo o sus prejuicios) con la gente y los problemas, las situaciones y los eventos que filma (Nichols, 1991:118).

Entonces, en función de esta última consideración, aparece un interrogante (en el que aún sigo pensando y reflexionando) con respecto a si hay o no una implicancia ética en la representación de la villa (tema que atañe a un fenómeno social, político y económico coyuntural) que diferenciaría, por un lado, a los directores que no forman parte de ese mundo representado y, del otro, a uno como César González, quien pertenece a la comunidad que filma. O si, en realidad, la cuestión debería pasar por analizar los modos de narrar la villa que los diversos directores inventan y cómo, según la modalidad elegida, refuerzan o socavan los estereotipos sobre la villa y sus pobladores en función de la pregunta siempre presente: ¿cómo representar la relación con el otro?

### EL STAR SYSTEM VILLERO

En el 2013 y en el 2014, ocho años después de la presentación de *Estrellas*, César González, también conocido como el poeta Camilo Blajaquis, nacido y criado en la Villa Carlos Gardel (El Palomar, Buenos Aires, Argentina)<sup>1</sup>, dirige y produce dos films de ficción, *Diagnóstico Esperanza* y *¿Qué puede un cuerpo?*, a partir de los cuales asistimos a la construcción de una estética enteramente villera, ya que desde la producción, actores y escenografía forman parte de la villa. Como el mismo director enuncia con respecto a su ópera prima, “es una película villera, sobre villeros” (López Zubiría, 2013). Además, afirma que:

Las artes audiovisuales representan al villero de una manera burda y exagerada, una visión que viene desde afuera con total impunidad. Los actores son de otra extracción social, o tal vez pobres que responden a las órdenes de un director que no lo es. Entonces se exageran gestos o vocabularios, anulando la potencia que, por naturaleza y dolor, llevan todos los villeros en su cuerpo (2013).

En *Diagnóstico Esperanza* se narran seis historias diferentes, cada una con un personaje que las nuclea, conectadas y unidas por un hecho delictivo. En este sentido, es una película coral: aparecen fragmentos de vida que se relacionan en una trama social, política y económica que los contienen. El film<sup>2</sup> comienza con un gran plano general en blanco y negro de un escenario compuesto por un basural y un conjunto de chatarras (en primer plano), un descampado con un potrero y atrás los monoblocks. Luego observamos una

---

1 Editó dos libros, dirige la revista *Todo piola* y estudia Letras en la UBA, además de los films que dirigió y en los cuales actuó, condujo un par de temporadas en Canal Encuentro el programa *Corte rancho*.

2 Fue filmada en el barrio Ejército de Los Andes de Ciudadela (conocido como Fuerte Apache) y la Villa Carlos Gardel de Morón, Buenos Aires, Argentina.

secuencia de planos de fotografías de diferentes espacios del lugar: autos quemados, basura, niños jugando al fútbol. La basura se acumula en todos lados, heladeras oxidadas, charcos y mucho barro después de la lluvia, autos quemados se convierten en el patio de juegos. No hay en ningún momento atisbo de estetización de la pobreza.

A continuación, una cámara en mano, o también denominada cámara-villa (Franc, 2013), sigue a Alán —un niño que desea ser cantante de rap— por los pasillos de la villa. Él será el que nos conduzca al interior de un territorio que no es para nada marginal con respecto al denominado centro de la ciudad, sino todo lo contrario: ambos espacios y lógicas se entrecruzan, se tocan, conviven en el encuentro y desencuentro de los personajes —que pertenecen a clases sociales diferentes— y de todo tipo de apropiaciones. Además, César González pone en escena los diferentes circuitos del dinero y el consumo tanto legal como ilegal de objetos (ropa, zapatillas y drogas) como posibles formas de inclusión en las clases sociales relatadas. En un diálogo entre dos “pibes chorros” uno le dice a otro: “vamos a *bacanear*, a ir a bailar y a comer afuera, ¿por qué los chetos son los únicos que pueden *bacanear*?”. Asimismo, aparecen diversos tipos de hechos delictivos, no sólo los que realizan los adolescentes de la villa, considerados en algunos casos como trabajos, sino el que lleva a cabo el personaje del «Pelado», quien «entrega» a su cuñado a un policía corrupto para que le robe la plata que disponía para la compra de una vivienda.

*Diagnóstico esperanza* constituye, ante todo, una película política porque visibiliza desde adentro del espacio de la villa, desde los cuerpos, los rostros y las miradas de los personajes que pueblan ese espacio, espacio que al mismo tiempo es puesto en escena, espectacularizado, desde los programas televisivos, tanto de ficción como los denominados de información. Si bien los dos largometrajes de César González son actuados por los propios “villeros”, amigos, familia e incluso el mismo director, algunos personajes aparecen representados según los estereotipos propuestos desde los relatos televisivos, especialmente los de los adultos (por ejemplo, el policía corrupto y su crisis de abandono; el comerciante clase media que no soporta el progreso de su cuñado y por eso transa con la policía para que le roben; o la madre transa y su brutal discurso). De la misma forma, todas estas historias mínimas y cotidianas tejen la trama que pone en evidencia cómo los niños y adolescentes, los llamados “pibes chorros”, no tiene otra oportunidad más que la de delinquir. Sólo hay una esperanza: el arte. Ya sea desde la propia experiencia del director como desde el personaje del niño que desea triunfar con el rap, esta película, como sostiene su autor, es quizás la forma de mostrar que el arte —y de ahí la esperanza— puede ser una de las posibles soluciones a los problemas de la miseria y de la inseguridad que son parte de una estructura social compleja relacionada con la invisibilidad de un gran sector de la población, la falta de oportunidades, la desigualdad y el trabajo.

¿*Qué puede un cuerpo?*, la segunda película de González exhibe las posibilidades de trabajos precarios a los que acceden (o pueden acceder) los adolescentes de la villa: cartonear, salir a robar, reposidores de supermercados, limpieza. Comienza con la historia de un adolescente cartonero y los primeros minutos de la película están dedicados a narrar un día de *cirujeo*. Este personaje desea dejar de ser cartonero y obtener un trabajo en blanco (legal), pero cuando lo consigue, como personal de limpieza en una oficina, lo echan tras la primera jornada por el prejuicio de una compañera.

Aparece también en este film la continuación de la vida de Alán, el niño que quería ser rapero en la película anterior de González. A diferencia de la primera, en donde se vislumbraba tal vez un atisbo de esperanza para cumplir su sueño, en ésta se exhibe la más cruel desilusión y pérdida de fantasía: a falta de recursos, a Alán sólo le queda salir a robar. Y esto es puesto en palabras por el propio personaje: “Nosotros somos villeros, vos te pensás que alguien va a querer confiar en nosotros”.

En ambos films, González registra rostros, miradas, cuerpos, voces singulares que forman parte de una determinada comunidad<sup>3</sup> política, social y espacial que se reparte en esas singularidades. Hay una voluntad del director de filmar esos rostros y, en este sentido, como sostiene Didi Huberman “no hay encuadres estéticos sin cuadros políticos” (2014: 69). Los cuerpos y miradas singulares registrados conforman un lugar político en tanto demarca también un espacio, la villa, que no es para nada un escenario fijo, sino que conforma un campo de conflictos signado por la coyuntura social, política, cultural y económica del país.

La apuesta estética del cineasta es *devolverle la palabra* (Didi Huberman, 2014: 110) a sus semejantes en su propio lenguaje. La búsqueda de una lengua cinematográfica que se adecue a una representación acorde a los pibes de la villa –con una cultura cinéfila formada en las condiciones del desposeído, fuera de las instituciones y fuera del mercado–, hace inasimilable incorporar el cine de César González a cualquier progresismo. Con él asistimos a un nuevo modo de hacer y producir cine: la cámara ahora está también en manos de aquellos cuyo estatus social los hacía objeto únicamente de las miradas ya idealizantes, ya estigmatizadoras, ya espectacularizada por los otros.

## BIBLIOGRAFÍA

Aguilar, Gonzalo. “La representación de la villa en el cine» y «Algunas películas recientes sobre las villas miserias”. *Informe Escaleno*.

---

3 Escribe Jean-Luc Nancy: “la comunidad es el régimen ontológico singular en el cual el otro y el mismo son el semejante: vale decir, el reparto de la identidad” (2000: 44).

- Dossier Villa, Sociedad y Cultura.** Enero 2013. En: <http://www.informeescaleno.com.ar/index.php?s=articulos&id=52> (Consultado el 10/10/2016).
- Amado, Ana. **La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007).** Buenos Aires: Colihue, 2009.
- . "Arte participativo. El trabajo como (auto) representación". **Significação.** N° 37 (2010): 87-101.
- Beceyro, Ruben, et al. "Cine documental: la objetividad en cuestión". **Revista Punto de Vista.** Buenos Aires. N° 81 (2005): 14-23.
- Bernini, Ernesto. "Tres ideas de lo documental. La mirada sobre el otro". **Kilómetro 111.** Buenos Aires: Santiago Arcos Editor. N° 7 (2008): 89-107.
- Bordigoni, Lorena; Victoria Guzmán. "Márgenes y periferia en la representación de lo social en el Nuevo Cine Argentino". **Una historia del cine político y social en Argentina: formas, estilos y registros (1969-2009).** Lusnich, Ana Laura; Pablo Piedras (Eds.). Buenos Aires: Nueva Librería, 2011. 575-607.
- Didi- Huberman, Georges. **Pueblos expuestos, pueblos figurantes.** Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Manantial, 2014.
- Franc, Luis. "A propósito de **Diagnóstico Esperanza: una máquina de guerra**". 2013. En <http://www.hacerselacritica.com/a-proposito-de-diagnostico-esperanza-una-maquina-de-guerra> (Consultado el 15/07/2016).
- López Zubiría, Gabriela. "**Diagnóstico Esperanza**, de César González". 2013. En: <http://www.hacerselacritica.com/diagnostico-esperanza-de-cesar-gonzalez/> (Consultado el 10/06/2016).
- Nancy, Jean-Luc. **La comunidad Inoperante.** Santiago de Chile: Escuela de Filosofía Universidad ARCIS, 2000.
- Nichols, Bill. **La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental.** Madrid: Paidós Comunicación Cine, 1991.

## FILMOGRAFÍA

- León, Federico y Martínez, Marcos (Dir.) **Estrellas**, 2007.
- González, César (Dir.) **Diagnóstico Esperanza**, 2013.
- . **¿Qué puede un cuerpo?**, 2014.

# **IX** / Cine, videografía y dispositivos audiovisuales

## Punto de vista y punto de escucha. Transgresiones de una relación

Fabián Esteban Luna  
Departamento de Humanidades y Artes  
Universidad Nacional Tres de Febrero  
(Argentina)  
fluna@untref.edu.ar

Al tomar contacto con un *film* podemos advertir que los sonidos extradiegéticos, cuando se superponen a las imágenes, despliegan una libertad de tiempo y espacio que los exime de quedar atados al realismo acústico de aquellos entornos que estemos observando. Nos referimos a los llamados sonidos *Off*, entre los cuales intervienen *acusmáticamente* (Shaeffer, 1988) voces, música u otros sonidos sin que la presencia visual de los emisores sonoros, y la ausencia de relaciones acústicas entre el espacio que observamos y los sonidos que escuchamos, afecte el pacto ficcional que se establece entre la acción narrada por el *film* y el espectador. Tales son los casos por ejemplo de la voz omnisciente de un narrador, o bien, de aquella música de acción que sucede durante una persecución automovilística.

Por el contrario, las voces, música o restantes sonidos diegéticos se caracterizan generalmente por mantener un vínculo entre el *Punto de vista* y el *Punto de escucha*, y su correspondencia espacio/temporal respecto a los sucesos narrados. Esto implica plantear específicas estrategias de sonido durante la postproducción (Luna, 2012). Para ello se suele simular el comportamiento de las ondas sonoras en relación a las propiedades del espacio acústico que observamos en el *film*, o bien a la distancia del *Punto de vista* de la cámara respecto de aquellos emisores sonoros que habitan esos ámbitos.

### EL POTENCIAL TRANSGRESOR DE LAS VOCES

Una brecha insalvable separa por siempre el cuerpo de su voz. La voz exhibe una autonomía espectral, nunca pertenece del todo al cuerpo que vemos, de modo que aun cuando vemos hablar a una persona viva, siempre hay un

mínimo de ventrilocuismo en ello: es como si la propia voz del hablante la vaciara y de algún modo hablara “por sí misma” a través de él (Zizek, 2001 cit. por Dolar, 2007: 86).

Varios autores (Barthes, 1981; Deleuze, 1987; Chion, 2004/1993; Derrida, 1985; Dólar, 2007; Zizek, 2001) han advertido que la voz actúa en nosotros de un modo único, ofreciéndonos indicios que nos permiten conjeturar por qué dentro de cada *film* la recreación audiovisualizada del habla admite mayores ventajas de manipulación que otras fuentes de sonido.<sup>1</sup> En este sentido, por dar un ejemplo, Michel Chion inaugura el término de Vococentrismo para referirse

[...] al proceso por el cual, en un conjunto sonoro, la voz atrae y centra nuestra atención [...] las palabras no solo constituyen el centro de atención consciente, sino, también la clave de la estructuración audiovisual, hasta, en algunos casos, guiar y organizar completamente los demás elementos a su alrededor (Chion, 1999: 283).

En estas páginas evitaremos referirnos a las voces extradiegéticas agrupadas en el contexto de los sonidos llamados *Off*, que fueron comentados al inicio de este texto. En cambio, nos ocuparemos de aquellas voces que fueran emitidas por los personajes que habitan la diégesis representada en el *film*.

A continuación, veamos un breve ejemplo que describe la libertad de manipulación específica que queremos señalar y analizar.

Dos personajes mantienen una conversación dentro de un vehículo, con las puertas y ventanillas cerradas. Los observamos desde el exterior del auto y a cierta distancia, pero al mismo tiempo los podemos escuchar tal como si estuviéramos junto a ellos, dentro del automóvil.

En el ejemplo dado, cuando las voces quiebran la correspondencia entre el espacio acústico y el entorno que visualizamos, estarán emulando ciertas propiedades que caracterizan la extradiégesis sonora. Es decir, se han vulnerado parte de “las reglas” que identifican al realismo que está siendo representado.

Veamos entonces otros casos y los procedimientos que han sido aplicados, entre los cuales también el vínculo diegético de estas voces, anclado a las imágenes, fue transgredido mientras el realismo sonoro se mantuvo intacto.

### ***HOMBRES DE NEGRO III* (2012), DE BARRY SONNENFELD**

La secuencia sucede quince minutos antes del final, luego de que se

---

1 En el campo científico/experimental existen evidencias que la percepción del habla procesa en una específica región de la corteza cerebral (hemisferio izquierdo), a diferencia de la música o de los sonidos del ambiente (Lieberman, 1967; Cole y Scott, 1974 cit. por Basso, 2006: 251 y 256).

lanzara la nave al espacio con el medallón que protegerá al planeta Tierra.

Los dos protagonistas llegan a salvo a la playa, aunque ambos se encuentran alejados entre sí por varios metros.

La transgresión se produce ya que a pesar de la distancia que los separa, uno de los personajes, el agente J (Will Smith), escucha a lo lejos a su compañero, el agente Ka, en su versión juvenil (Josh Brolin), cuando este último conversa con un niño.

Al mismo tiempo advertimos que también nosotros podemos escuchar esta charla (niño/agente) con la misma proximidad auditiva, aunque en algunos planos los observamos distantes. Incluso cuando vemos al agente J (Smith) en plano medio continuamos escuchando fuera de campo la conversación entre el niño y el agente Ka, que, tal como nombramos, se encuentran alejados de él. De este modo se transgrede el realismo sonoro al quebrarse la correspondencia diegética entre imagen y sonido.

### **BROADWAY DANNY ROSE (1989), DE WOODY ALLEN<sup>2</sup>**

A mitad del film Nick Apollo (Lou Canova) alcanza popularidad en su carrera como cantante. Lo observamos mantener una conversación con su representante, Danny Rose (Woody Allen), y su pareja, Tina Vitale (Mia Farrow). A lo lejos vemos a los tres protagonistas ingresar por el pasillo del hall de un hotel. Caminan en dirección a la cámara.

Lo inusual de este plano-secuencia sucede al escuchar siempre sus voces con la misma intensidad, tal como si los personajes estuvieran próximos a la cámara, que es lo que ocurre cuando finaliza la acción. De este modo también se ha vulnerado la relación entre la distancia/proximidad visual y sonora.

## **LOS SONIDOS INTERIORES Y SU EXCEPCIONALIDAD**

[...] el caso extremo de este efecto de investidura del espectador y de implicación corporal –cuando la voz ya no sirve más que para hacernos sentir en nuestro propio cuerpo la vibración de un cuerpo ajeno, del personaje que vehicula la identificación– se produce cuando no hay ni diálogos ni texto ni palabras: tan solo una respiración muy cercana, o estertores, o suspiros, de los que a menudo resulta muy difícil distanciarnos (Chion, 2004: 61)

Otro grupo de sonidos, ya advertidos por Chion y también tratados por nosotros en un texto previo (Luna, 2015), involucra a las sonoridades emanadas del cuerpo o a las expresiones no verbales. Entre ellas incluimos a las respiraciones, jadeos, latidos del corazón, llantos, gritos, etcétera, e incluso

---

<sup>2</sup> Este ejemplo también fue analizado por Jost en *El ojo cámara. Entre el film y la novela* (Jost, 2002), y citado luego por Gardies en *Comprender el cine y las imágenes* (Gardies, 2014: 92-95).

aquellas expresiones de características onomatopéyicas. Estos sonidos también resisten a una amplia manipulación al poderlos independizar del vínculo entre el *Punto de vista* y el *Punto de escucha*, tal como ocurre con las voces. Posiblemente estas fuentes sonoras nos remitan a un cuerpo que a su vez sería poseedor de un aparato fonador que estaría en condiciones para emitir discursos que usualmente interpretamos y damos sentido. Por tal motivo estos sonidos nos llevarían a asociarlos junto a las virtudes que ofrece la voz.

### **MOON (2009), DE DUNCAN JONES**

Hemos llegado a la mitad del film. Sam Bell (Sam Rockwell), uno de los astronautas, se aleja de la base lunar en un transporte de superficie. Intenta comunicarse con su familia mediante una computadora portátil que lleva en su vehículo.

Luego de establecer comunicación y hablar con su hija, Sam se quiebra emocionalmente. Lo vemos dentro de la cabina llorar y golpear su asiento. En el plano siguiente observamos el exterior del vehículo, pero continuamos escuchando su llanto de igual modo que en el plano anterior, es decir, con la misma aproximación y realismo sonoro que teníamos dentro de la cabina. En ese instante se produce una desvinculación entre el *Punto de vista* y el *Punto de escucha*, ya que, aunque solo veamos a la distancia su vehículo, podemos inferir que ese llanto le pertenece a Sam, que de acuerdo al plano anterior, se encontraría allí dentro. Esto sucede sin que el sonido del llanto sea tratado acústicamente de un modo extradiegético.<sup>3</sup>

### **FUNDAMENTACIONES TRIPARTITAS**

¿Cuáles son los mecanismos que habilitan a que aceptemos estas incongruencias entre una imagen y el vínculo realista que caracterizan a los sonidos diegéticos? ¿Qué factores colaboran para que logremos integrar este “desperfecto” naturalista dentro del film?

Planteamos tres principios que proponen aportar algunas respuestas a estos interrogantes. Entre ellos nombramos a la inercia generada por la narración, a la *reproyección* hacia una fuente de sonido, y al montaje.

### **TOLERANCIA EXTENDIDA POR LA INERCIA NARRATIVA**

¿Debe ajustarse la toma de sonido a un criterio naturalista estricto y, por lo tanto, seguir sistemáticamente pegado a la cámara y al tipo de plano? ¿O, por el contrario, el micrófono debe independizarse y utilizar una lógica distante de la que sigue la captación de la imagen? (Rodríguez Bravo, 1998:

---

<sup>3</sup> Que el sonido sea tratado acústicamente de modo extradiegético implica que sus diversos parámetros como la reverberación, el timbre, la amplitud, etc., no se correspondan con el espacio visual en el cual se halla el emisor sonoro.

225).

Durante los periodos iniciales del cine sonoro encontramos por un lado a aquellos guionistas, directores y diseñadores de sonido que pugnaron por una estricta vinculación realista de la sonorización. Es decir, que a cada plano le correspondiera una ajustada relación entre el *Punto de vista* y el *Punto de escucha* (Gardies, 2014: 92-95).

En años posteriores se han tomado criterios que basculan tanto por regirse dentro de aquel realismo sonoro, o bien relativizan este ajuste de acuerdo a la incidencia planteada por el dramatismo argumental que presentan los hechos narrados en el film.

Lejos de tener un esquema lineal que va de la “impresión de realismo” a la fe del espectador, lo que tenemos es un proceso más complejo: una interacción entre el ilusionismo construido y las disposiciones del espectador, “conectado” a los acontecimientos y dominado por el grado de credibilidad específico que marca la llamada “participación afectiva. [...] de acuerdo a determinadas reglas. Estas, por un lado, están asociadas a la manipulación del interés del espectador; por el otro, al esfuerzo realizado a favor del mantenimiento de la integridad del hecho representado (Xavier, 2008: 47 y 44).

En sintonía con lo planteado por Ismael Xavier, podríamos decir que, cuando se quiebra la correspondencia realista entre el sonido y la imagen, la incidencia del dramatismo narrado suele ejercer tal atracción en el espectador que facilita sostener la credibilidad en la ficción. Esto puede considerarse como uno de los motivos que colaboran en la integración de estas incongruencias realistas que “dejamos pasar”, para finalmente experimentar el film como un todo.

Cuando un realizador fuerza la base naturalista de su narración audiovisual transgrediendo la lógica perceptiva, está forzando al receptor a pasar del nivel auditivo del reconocimiento al de la interpretación [...] nuestra tendencia a la coherencia intenta, entonces, integrar estas incongruencias dentro de la lógica perceptiva [...] es importante tener en cuenta que este no es un proceso racional consciente, sino un proceso asociativo automático” (Rodríguez Bravo, 1998: 213).

### **NUESTRA ESCUCHA “CONTAMINADA” POR LA VISIÓN**

Otro argumento que colabora en la desvinculación entre el *Punto de vista* y el *Punto de escucha*, sin por ello quebrar el realismo sonoro, se debe a la proyección que efectuamos al adjudicar los sonidos que estamos escuchando a probables fuentes acústicas que, desde lo argumental y lo visual, lo señalan pertinente; tal como hemos analizado en el caso de la película *Moon*. Allí escuchamos el llanto del astronauta e inferimos que proviene del vehículo que observamos a la distancia. Esta interpretación sucede dentro de un

marco realista, a pesar de haberse vulnerado la relación entre la imagen (distancia del vehículo) y el sonido del llanto.

Claude Bailblé nombra a este fenómeno *reproyección hacia la fuente* (Bailblé, 1990, citado por Chion, 1999: 144). Según él, este recurso posibilita que conectemos el sonido con la probable fuente emisora que observamos en el film.

Bailblé menciona también que durante la *reproyección* se puede producir además el fenómeno de aparición del *efecto ventrílocuo* (Howard & Templeton, 1966), ya que estas situaciones estarían planteando “la superioridad de la voz vista, sobre la voz oída”, lo cual conduce a afirmar la predominancia sobre la localización espacial “del ojo sobre la oreja” (Bailblé, 1990). Es decir, prestamos atención al muñeco con su estereotipada articulación mandibular, quien logra desviar nuestra atención de la fuente real de la voz: el ventrílocuo. Podemos tomar como aproximación a este fenómeno las versiones de films con doblaje en los cuales, y a pesar de percibir la incongruencia labial respecto a la voz que escuchamos, relocalizamos las palabras como provenientes de aquella boca, aunque gesticule de otro modo.

En este contexto agregamos también un principio fundamental formulado por Michel Chion. Se refiere al concepto del *Valor añadido*, entendiendo que “por valor añadido designamos el valor expresivo e informativo con el que un sonido (o música) enriquece una imagen dada” (1993:16). Tal es así que el sentido que le otorgamos a las imágenes se ve influenciado por lo que escuchamos.

Asimismo, Chion admite la existencia de un efecto recíproco. Es decir, la incidencia que a su vez ejercen las imágenes sobre nuestra escucha, con lo cual esta última afirmación sintoniza en gran medida con lo mencionado por Bailblé.

El valor añadido es recíproco: si el sonido hace ver la imagen de modo diferente a lo que esta imagen muestra sin él, la imagen, por su parte, hace oír el sonido de modo distinto a como este resonaría en la oscuridad [...] el sonido transformado por la imagen sobre la que influye re proyecta finalmente sobre esta el producto de sus influencias mutuas (Chion, 1993: 31).

La reciprocidad que nombra Chion también ha sido verificada experimentalmente, producto de la combinación e influencia de información óptica sobre la acústica. Para una aproximación a este campo de investigaciones podemos referirnos al conocido *efecto Mc Gurk*,<sup>4</sup> también denominado *fenómeno de Integración audiovisual* (Mc Gurk y Mc Donald, 1976; Summerfield, 1987). En esta experiencia se corroboró lo siguiente: al audiovisualizar un video donde se observa a un sujeto gesticular la palabra

---

4 Para acceder a uno de los tantos ejemplos de este efecto óptico/sonoro, visitar <https://youtu.be/G-IN8vWm3m0> (Consultado el 20/7/15)

“ta-ta” mientras se sincroniza un audio que emite la palabra “ma-ma”, nuestra escucha se ve alterada por la visión al percibir como resultado la pronunciación “na-na”.

Los movimientos del rostro y los labios de un orador pueden tener una gran influencia en nuestra percepción de las señales del habla. Lo que escuchamos está influenciado por lo que vemos (Moore, 1992: 292) (la traducción es nuestra).

## EL MONTAJE, CÓMPLICE DE TRANSGRESIONES

### AUDIOVISUALES

Las estrategias del montaje, exploradas desde los comienzos del cine, también pueden considerarse como otro recurso que nos permita comprender por qué continuamos aceptando estas transgresiones entre audio e imagen dentro de un contexto realista.

La práctica del montaje toma provecho de nuestra tendencia perceptiva para enlazar imágenes con el fin de inducirnos a crear correspondencias y producir sentido a partir de estos encadenamientos. En términos técnicos podemos referirnos a la práctica del montaje llamado *raccord* (Bürch, 2008: 15), estrategia que facilita la continuidad entre dos o más planos. En este sentido, podríamos remontarnos a experiencias precursoras del montaje, como el recordado *efecto Kuleschov*, o el llamado *montaje de Atracciones* (Eisenstein, 1974: 169).

De modo similar, y en los casos que aquí analizamos (las voces, música, etc.) estarían permitiéndonos asociar los campos entre los sonidos y las imágenes, asociación inducida por el encadenamiento del montaje (mediante sus duraciones, el contenido y el tipo de plano), vinculados ahora a fuentes acústicas.

Tomaremos un último ejemplo donde confluye tanto la inercia generada por el diálogo, la *reproyección* hacia una fuente de sonido, y la colaboración del montaje dada por el *raccord*.

### **PIRATAS DEL CARIBE IV. NAVEGANDO AGUAS MISTERIOSAS (2011), DE ROB MARSHALL**

Apenas iniciado el film, Jack Sparrow (Johnny Depp) y Joshamee Gibbs (Kevin Mc Nally) son encarcelados dentro de un carro de prisioneros.

Observamos el exterior del carruaje en dos diferentes planos, tanto al salir del castillo como también cuando atraviesan un puente. Intercalados entre estos planos observamos a los personajes entablar un diálogo dentro del vehículo. Esta conversación se mantiene sin interrupciones desde lo auditivo, pero en mitad de algunas frases se alterna el montaje visual con las imágenes del exterior del carro de prisioneros.

La atención prestada a la continuidad del diálogo, la duración y la ocurrencia del corte de los planos, colaboran para que asociemos y *reproyectemos* las voces de los personajes al vehículo que observamos a la distancia.

### PROYECCIONES FINALES

Tomar ventajas de las facultades que las voces o los sonidos que remiten a un cuerpo promueven en nosotros, la *reproyección* que podemos inferir en dirección a sus potenciales fuentes emisoras, conjuntamente con el impulso que ejerce la dimensión dramática dada por los hechos narrados, y a las asociaciones inducidas por el montaje facilitadas por el *raccord*, habilita un campo de acciones a través de las cuales podremos explorar nuevos territorios de producción y experimentación audiovisual. Este caudal de procedimientos permite a los diseñadores sonoros violar el realismo de los esquemas espaciales/auditivos y desligar a los sonidos diegéticos del vínculo que imponen los espacios acústicos que estamos visualizando. De este modo estaremos logrando transgredir una vez más la relación del *Punto de vista* y el *Punto de escucha*.

### BIBLIOGRAFÍA

- Basso, Gustavo. *Percepción auditiva*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 2006.
- Baillblé, Claude. *Le pouvoir des sons*, en *L'audiophile*. N° 8 (1990): 127-131. En: <http://www.asrr.org/biblioteca/Revue%20Audiophile/fichiers2/08/psycho.html> (Consultado el 26/5/2015).
- Barthes, Roland. *El grano de voz*. Buenos Aires: SXXI, 1981.
- Bonitzer, Pascal. *El campo ciego. Ensayos sobre el realismo en cine*. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2007.
- Bürch, Noel. *Praxis del cine*. España: Fundamentos, 2008.
- Chion, Michel. *La voz en el cine*. Madrid: Paidós, 2004.
- . *El sonido. Música, cine, literatura*. Barcelona: Paidós, 1999.
- . *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Madrid: Paidós, 1993.
- Cole, Ronald; Scott, Brian. *Toward a theory of speech perception*. Psychological review, Vol. 81 (1974).
- Deleuze, Gilles. *Los componentes de la imagen. La imagen tiempo*. Estudios sobre cine 2. Barcelona: Paidós, 1987.
- Derrida, Jacques. *La voz y el fenómeno. Introducción al problema del signo en la fenomenología de Husserl*. Valencia: Pre-textos, 1985.
- Dolar, Mladen. *Una voz y nada más*. Buenos Aires: Manantial, 1999.
- Eisenstein, Sergéi. M. *El montaje de atracciones. El sentido del cine*. Madrid: Siglo XXI, 1974.
- Gardies, René (Comp.). *Comprender el cine y las imágenes*. Buenos Aires: La

- marca, 2014.
- Howard, Ian; Templeton, W. B. *Human spatial orientation*. London: Wiley, 1966.
- Jost, François. *El ojo cámara. Entre film y novela*. Buenos Aires: Catálogos, 2002.
- Lieberman, Alvin. *Perception of the speech code*. Psychological review, Vol. 74 (1967).
- Luna, Fabián Esteban. *La escucha interior en los medios audiovisuales. Acceder al cuerpo, a la mente y a los sentimientos a través de estrategias electroacústicas*. Sonic Ideas / Ideas Sónicas. Vol. 7, N° 14 (Enero – Junio) R. Minsburg (Comp.) México: CMMAS (2015): 69-83.
- . *Pertinencia sonora y parámetros acústicos en la diégesis audiovisual*. Reflexión académica de diseño y comunicación. Año XIII, Vol. 19. Buenos Aires: Universidad de Palermo, 2012, 72-75.
- Mc Gurk, Harry & McDonald, John. *Hearing lips and seeing voices: a new illusion*. Nature, N° 264 (1976): 746-748.
- Moore, Brian C. J. *An introduction to the psychology of hearing*. London: Academic Press, 1997.
- Rodríguez Bravo, Angel. *La dimensión sonora del lenguaje audiovisual*. Barcelona: Paidós, 1998.
- Shaeffer, Pierre. *Tratado de los objetos musicales*. Madrid: Alianza, 1988.
- Summerfield, Quentin. *Some preliminaries to a comprehensive account of audio-visual speech perception*, in *Hearing by Eye: The Psychology of Lipreading*, edited by B. Dodd and R. Campbell. New Jersey: Erlbaum, 1987.
- Xavier, Ismail. *El discurso cinematográfico. La opacidad y la transparencia*. Buenos Aires: Manantial, 2008.
- Žižek, Slavoj. *On belief*. London: Routledge, 2001.

## FILMOGRAFÍA

- Allen, Woody (Dir.) *Broadway Danny Rose*, 1989.  
Apollo Forte, Nick (Música).  
Sabat, James J. (Sound designer).
- Sonnenfeld, Barry (Dir.) *Hombres de negro III*, 2012.  
Elfman, Danny (Música).  
Ottosson, Paul N. J. (Supervising sound editor).
- Duncan Jones (Dir.) *Moon*, 2009.  
Mansell, Clint (Música).  
Lawes, Marc (Sound effects editor).
- Marshall, Rob (Dir.) *Piratas del Caribe IV. Navegando aguas misteriosas*, 2011.  
Zimmer, Hans (Música).  
Boyes, Christopher (Sound designer).

## Re-presentar a los cuerpos y observar la colonialidad: imágenes de un tiempo indigente y el desplazamiento fronterizo de los Otros en Glauber Rocha

Carlos Aguirre Aguirre  
Instituto de Filosofía  
Universidad Nacional de San Juan  
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas  
(Argentina)  
aguirreaguirrecarlos@gmail.com

### DISRUPCIÓN, CUERPO E IMAGEN DEL HAMBRE

Toda pregunta sobre el colonialismo nos lleva al problema de los cuerpos. El tiempo del colonialismo es el tiempo de la carencia, el tiempo en el cual el cuerpo narra su descorporización, el tiempo donde el cuerpo pierde familiaridad para consigo. Bajo el colonialismo el cuerpo carente no puede trascender hasta el nivel de lo intersubjetivo, de lo social y de lo cultural. Es la anatomía perversa y condenada del colonizado la que le reclama a una realidad “ontológica” sobredeterminada su deseo de reconocimiento. Para esto, pone en juego su ser, sus gestos, sus movimientos. Una (in) existencia que busca destrabar la organización a la que históricamente ha sido sometido. Desactivar los lugares exclusivos para cuerpos que existen y para cuerpos que no existen. También se convierte en una contienda contra el delirio paternalista del colonizador. Frantz Fanon apunta que “el que duda en reconocerse se opone a mí” (2009: 181). En el devenir del ser no hay lugar para la alteridad clausurada en su coseidad, de algún modo, porque el espectáculo de desmembramiento de los cuerpos no perturba el ritmo histórico que cimenta el Yo Occidental. La violencia moderna necesita evolucionar pacíficamente, aunque sea a costa de una sujeción sistemática de las coporalidades.

Michel Foucault ha señalado que en la sociedad normalizadora las bio-regulaciones operan como dispositivos de la tecnología de un biopoder que busca asegurar la vida. Controles que toman la forma de un racismo de guerra que asegura la muerte y legitima el homicidio de los cuerpos racializados en función de “proteger la vida” (2008, 208). La oportunidad de salvar de la decadencia absoluta a los cuerpos que habían sido arrastrados a la insignificancia queda cercenada mediante una deconstrucción colonial de

sus historias y del vertiginoso vaivén en el que se encuentran sus existencias. Cuerpos inmóviles en un presente que no pueden hipotecar puesto que el hombre abstracto universal es quien lo organiza.

Bien podría decirse que estos problemas resuenan en la pregunta que Glauber Rocha se hace en su texto *Eztétyka del hambre* (1965) sobre, justamente, el hambre colonial. Si en *Eztétyka del hambre* se sugiere que el hambre agudiza las relaciones de poder en la escala corporal, *Hambre* es también un espacio que ha dado lugar a múltiples escenas de un tiempo indigente que tiene como trasfondo el rechazo al avance instrumentalizador del imaginario de la ciencia occidental. La experiencia vivida del colonizado se configura como una armonía trágica donde el tránsito estético evidencia el fatalismo de las formas políticas existentes y las ambigüedades de la orgánica visual masiva del presente.

A propósito de esto último, Jaques Rancière ha llamado “realidad banalizada de los horrores” (2013: 96) a las imágenes de los sistemas de información dominantes. Contrario a quienes ven en el excesivo número de imágenes el sentido insensible de las masas democráticas frente al horror del presente, Rancière quiere más bien señalar que lo que vemos en los dispositivos comunicacionales hegemónicos es una cuidadosa selección de imágenes en las que se ha eliminado todo aquello que pudiera exceder la simple ilustración redundante de su significación, junto con los rostros de expertos y periodistas que dicen lo que estas imágenes muestran y lo que nosotros debemos pensar de ellas (97). El itinerario visual de lo masivo programa a los cuerpos bajo formas de sobrexposiciones y reiteraciones dramáticas que no interrumpen los enclaves coloniales que sostienen formas contemporáneas de existencia. En este juego de mostrar/ocultar, de inclusión/exclusión, los cuerpos cimientan el triunfo de una política mediática de la mirada que fragmenta el tejido social comunitario en nombre de una administración centralizada de las imágenes. Para entender más cabalmente esto, Rancière ha apuntado que:

Si el horror es banalizado, no es porque veamos demasiadas imágenes de él. No vemos demasiados cuerpos sufrientes en las pantallas. Pero vemos demasiados cuerpos sin nombre, demasiados cuerpos incapaces de devolvernos la mirada que le dirigimos, demasiados cuerpos que son objetos de la palabra sin tener ellos mismos la palabra (2013, 97).

Rocha, mediante el complejo vínculo entre hambre, cuerpo y estética, insiste en poner en relieve la posibilidad de derrumbar las matrices políticas de las imágenes orquestadas por la colonialidad. De alguna manera, lo más propio del cuerpo hambriento sería detener las normalizaciones de lógica visual dominante -el horror banalizado del que habla Rancière- cuando el artificio eurocéntrico de los discursos ficcionantes y culturales sobre y de Latinoamérica es tensionado. Se trata, sin duda, de un desmembramiento del

peso ontológico de las re-presentaciones que buscan su eficacia en “exotismos formales que vulgarizan problemas sociales” (Rocha, 2011: 30).

Frente a frente, el sesgo colonial de los discursos visuales dominantes y el hambre. En este enfrentamiento, el hambre se transfigura culturalmente, planificando formas estéticas que se oponen al aparato de los Estados y del colonialismo. *Hambre* aparece bajo la forma de un *ethos* que vuelve extrañas las formas canónicas de las visualidades coloniales y de los estudios estadísticos paternalistas. *Ethos* que acciona la patologización de la carencia dentro de la historia de Latinoamérica. Es, precisamente ahí, en lo violento, en lo extraño, en lo indigente del tiempo colonial, que el hambre busca desarticular las oposiciones ontológicas entre adentro/afuera, Occidente/No-Occidente. La pureza hermética de estas categorías entretejidas por las epistemologías modernas/coloniales es contaminada por un hambre que crea significaciones, imágenes y temas que agrietan el devenir de esos trascendentales imperativos de la modernidad. Un “entre-lugar” que, al decir de Grüner, se transforma en “el momento de lucha; es decir, el momento profundamente político” (2002: 258).

La imagen, dice Rocha en *Eztétyka del hambre*, “se realiza en la política del hambre y sufre, por eso mismo, todas las debilidades que resultan de su existencia” (2011: 35). Esto supone una imagen que hace de la concavidad que habita en el estómago del cuerpo colonizado el archivo de una corpo-política del conocimiento. Es en este flujo de imágenes, que corren al ritmo existencial trágico del cuerpo colonizado, donde Rocha provoca nuevas tramas de lo visible que hilvanan un entremedio fronterizo donde el contacto violento entre Occidente y su Otro de sí “mismo” es estimulado. Tal vez podemos hablar acá de una problematización de la materia de los cuerpos que implica una pérdida inicial de la certeza epistemológica, como apunta Judith Butler, perdida que puede revelar un cambio significativo y prometedor en el pensamiento político. “Esta deslocalización de la materia puede entenderse como una manera de abrir nuevas posibilidades, de hacer que los cuerpos importen de otro modo” (Butler, 2015: 57). Lo que se pone en juego acá es pensar la (re)direccionalidad crítica del cuerpo en un espacio que se está abriendo continuamente. Un cuerpo que dinamiza formas culturales impuras que contaminan el terreno visual selectivo que instituye la República moderna latinoamericana.

El hambre como aquello que nos constituye y como lugar en el que se reconoce la materialidad del cuerpo. Es ahí, en esa materialidad, donde la imagen del hambre no remite a una re-presentación hermética y unívoca de la comunidad latinoamericana, sino, por el contrario, contornea territorios de lo sensible cuyos desplazamientos y sentidos constituyen la tarea principal del cuerpo: revelar que el hambre es el nervio de la sociedad latinoamericana y que la más noble manifestación cultural del hambre es la violencia (Rocha, 2011).

El aparato técnico, que expone la vida técnicamente reproducida (Castillo, 2014: 76), documenta los desplazamientos continuos de esos cuerpos hambrientos que testifican críticamente el sentido monologizador del imaginario moderno/colonial. Cuerpos abyectos que mutan, que generan re-significaciones, cruces y tensiones, como los cuerpos de Manoel y Rosa en *Deus o diabo na terra do sol* (1965) de Rocha. La pareja de campesinos -que se enfrentan durante todo el largometraje a un desierto sitiado por bandidos, por terratenientes holgazanes y por el delirio de fanáticos religiosos- interrumpen desesperadamente el retrato visual de un Estado de derecho exánime que devora la existencia ya mutilada de sus habitantes. Los cuerpos de la película advienen en lo que Willy Thayer, siguiendo a Walter Benjamin, ha llamado *familiaridad de la violencia*: “Mayor catástrofe en la medida en que la catástrofe es el devenir regularidad, cotidianeidad, familiaridad de la violencia. El *saber, el recuerdo absoluto* sería, en este sentido, la *absoluta violencia, la absoluta catástrofe, la absoluta regularidad*” (2010: 151). La imagen del hambre inscribe, así, una enunciación crítica donde los cuerpos dinamizan el malestar existencial que la tecnología colonial les ha propiciado, en virtud de agredir los moldes estético-hegemónicos y poner en suspenso a una modernidad que parece desgastada.

### **NUESTRA ORIGINALIDAD ES NUESTRO HAMBRE:**

#### **TRANSFIGURACIONES Y RE-PRESENTACIONES EN TRANCE**

Texturizar una imagen que se enraíce con la alteración del cuerpo normalizado por las construcciones monológicas del régimen disciplinario etnocéntrico occidental es quizás uno de los elementos desde donde podemos situar el modo en que Rocha reordena la cultura popular afroindia y brasilera. Los modos de significación e historización de un presente periférico, la interrupción y la resistencia del contrato social fundado por la autoridad metropolitana y la tematización del devenir político-místico del Brasil poscolonial son estrategias supeditadas al modo en que discurren las energías críticas de los cuerpos. Dicho de otro modo, lo que la imagen del hambre parece contener es un terreno en el que dialoga la innovación cultural, el cuestionamiento a la internalidad del sistema artístico brasileño y la enunciación de un orden alternativo fundado en la colisión de las identidades. El cuerpo hambriento es el que incorpora siempre en este diálogo la apertura a la desfiguración, la interculturalidad “agitada”, la disgregación narrativa.

La rebelión mística que comanda el beato Sebastião en *Deus o diabo na terra do sol* polemiza paradójicamente con cuerpos que se encuentran marcados por la necesidad histórica de narrar de otra forma sus experiencias humanas. En el largometraje la cuestión no estriba en establecer en la figura de Sebastião el principio de una justicia divina que restituye la dignidad

perdida de los cuerpos colonizados, sino, por el contrario, consiste destrabar la organicidad del cuerpo descrito en la certeza de las representaciones iluministas-etnocéntricas. La travesía de los habitantes del desierto hacia el Monte Santo, al volver borrosos los límites entre mito y realidad, torna ambiguo el principio de lo que se suele llamar una “conciencia genuinamente revolucionaria” y, en consecuencia, el papel del cuerpo en el ordenamiento social que se representa en la película. Sin embargo, lo que se vuelve visible en esto son las limitaciones de las estrategias de representación del logocentrismo occidental pues precisamente, el amplio conjunto de desdoblamientos, transfiguraciones y sugerencias que acaecen en el largometraje da testimonio de una compleja transculturización que pertenece a la historia interna del desierto brasileño. Personajes que van “De fugitivos a peregrinos, de exaltados evangelizadores a asesinos delirantes, de pobres sin alientos a sujetos libertarios” (Ossa, 2014: 180).

Al mismo tiempo, el foco puesto en la certeza de la transformación por la violencia insinúa las brechas que existen en la coexistencia diferenciada de Antônio das Mortes, Sebastião, Manuel y Rosa. El sueño de la comunidad hermética se desploma por el malestar que significa para cada uno de ellos abrazar la necesidad de sobrevivir en una realidad que se ha vuelto intolerable y distópica. A grandes rasgos, el comportamiento errático de estos personajes amplifica las fisuras de un cuerpo social que ha sido desmembrado por la colonialidad. Esto último moviliza a la ambivalencia como recurso que estremece la lógica rectilínea de la idea del progreso histórico. Al decir de Ismael Xavier sobre *Deus o diabo na terra do sol*: “Sua característica, a interação de enunciados que torna ambíguo o princípio último que move os processos. Seu ponto decisivo de estrutura é o da lacuna do presente como estratégia maior da retórica da ambivalência” (2007: 141).

El filósofo francés Gilles Deleuze se ha referido a la obra de Rocha como aquel cine donde el pueblo se encuentra en un estado de trance que le arranca “a lo invivible un acto del habla” (2012: 294). Si el poder patriarcal, blanco y occidental reconoce en la Historia teleológica y trascendente la formación de un tiempo progresivo y ordenado, el *trance* aludido por Deleuze estimula regímenes de sensibilidad que interpelan y debilitan las síntesis culturales visuales de Occidente, vertebrando aperturas, ampliando horizontes hacia terceros y rehaciendo fronteras epistemológicas. Es en la intersección entre lo Uno y lo Otro -en la aparición de lo que Mary Luice Pratt ha definido como “zona de contacto”: el espacio en el que se cruzan sujetos antes pensados como separados por la episteme eurocéntrica- donde acaece el quiebre temporal del prototipo moderno de nación latinoamericana. Un espacio *liminal* en el que toma lugar “el acto de habla, a través de la ideología del colonizador, de los mitos del colonizado, de los discursos del intelectual” (Deleuze, 2012: 294). Lugar de desplazamientos culturales diferenciales que subvierten las reducciones iluministas que vieron en las representaciones

del mundo rural la figura de la superstición inconsecuente, de la disposición irracional, y que algunas veces funcionaron como guías estéticas de los nuevos cines latinoamericanos de los años sesenta.

Como ejemplo de esto último, recordemos la secuencia del funeral indígena en el cementerio de Juella en Jujuy que aparece en la película de Octavio Getino y Fernando Solanas *La hora de los hornos* (1969). Acá, el cuerpo indígena explicita la política que encuadra y orienta a la representación fílmica: hacer suya la retórica salvacionista de la modernidad y enlazar al indígena con un arcaísmo pre-capitalista que contamina el ideario del desarrollismo latinoamericano. La secuencia aludida no busca abastecerse de la proliferación cultural vernácula para cuestionar la primacía visual-estética del centro, sino que, por el contrario, se representa al indígena como un excedente ontológico alienado e irracional cuya existencia no se puede operativizar en los ritmos de la política liberadora que en su momento levantó el Grupo Cine Liberación.

A contrapelo de este esquema visual, que busca hacer verosímil la imagen de una multitud heroica y emancipada del subdesarrollo político y manifestar el oprobio de la violencia del capitalismo urbano, aparece el trabajo de Rocha lleno de identidades que se desploman y que se vale de la corporalidad quebrantada por la colonialidad del poder (Quijano, 2010) para alterar las codificaciones sociales amarradas a una verdad esencial y absoluta. Pues, combatir las formas de subordinación y marginalización sociales reguladas según un ideal “absoluto de la razón” consiste en que la imagen misma conciba que “lo político no es la acción, el grito militante, la transformación de las condiciones de existencia, es el rechazo a una “conciencia” que imagina un pueblo pleno de sí y oculta la disgregación o el mutilamiento de las diferencias” (Ossa, 2014: 178). Reside en configurar al hambre a modo de una zona que desestabiliza críticamente la lógica rectilínea del progreso uniforme, los referentes absolutos de identidades homogéneas (por ejemplo, el efecto técnico-visual del “*nosotros-subdesarrollados*”), los mitos morales de los cuales la realidad es presa y la iconografía épica del cine militante; y no como un dato que la imaginaria científica recoge para construir sus nomenclaturas al servicio de lo cuantificable y así convertirlo en artefacto de control cultural.

Un aspecto decisivo de esta imagen es consignar las hendiduras abyectas de un paisaje colmado de hombres y mujeres que intentan sobrevivir a una historia que porta una fisonomía esculpida conforme a los términos culturales y estéticos de la concepción occidental-burguesa imperante. Lo disímil y delirante que en momentos resulta la imagen es justamente porque busca eximir a esta historia de sus construcciones sedimentadas y deshumanizadas, ya sea confirmando que las epistemologías modernas sostienen un esquema cultural colonizador, donde *Hambre* se convierte en el emblema reivindicativo “práctico” de una conciencia latinoamericanista

que combate formas ilustradas de subalternización cultural (una forma de esencialismo estratégico como aquel conceptualizado por Gayatri Spivak [2010]), o dinamizando enunciados visuales en los que su valor crítico ya no reside en una posible relación antagónica con los sistemas técnicos-visuales del centro, sino en sus localizaciones corpo y geopolíticas, y donde la eficacia cultural de sus formas estéticas consiste en remecer la primacía de occidente como modelo de comunidad social y fuente única de sentido.

Es en los bordes ensombrecidos de una comunidad de pescadores rasgada por los mitos y el hambre desde donde surge la historia del largometraje *Barrevento* (1962) de Rocha. La atmosfera indigente en la que viven los personajes de la película vuelve estratégica la pregunta por el destino de los cuerpos en un horizonte que ha sido fisurado por la historia colonial. Un trascurso dramático que lanza recurrentemente a la pequeña comunidad hacia un espacio donde reina la alienación religiosa, la carnavalización de los conflictos y el vaciamiento material. Es el patrón unilineal con el que el modelo occidental-dominante de la modernidad fijó su retórica temporal el que en *Barrevento* se ve perturbado: la violencia con la que los personajes han internalizado la alienación colonial presagia la inestabilidad del tiempo presente y la irrupción de nuevas formas subalternas de enfrentar la historia.

Uno de los protagonistas de la historia, Firmino, cree que los habitantes de la aldea son tontos y cobardes. La película designa, en el relato y la acción de este personaje, la figura de una víctima que desafía, desde la precariedad y la violencia, al orden económico y cultural de un sistema colonial que lo ha contaminado existencialmente. La experiencia crítica de Firmino es colocada así en el límite oscilante que se sitúa entre “la resistencia política como acto corporal” (Butler, 2014: 11) y las prácticas históricas alienantes que instituye el colonialismo moderno. Es este forcejeo estético el que concibe a la práctica crítica como una experiencia que se enfrenta tanto al problema del control de los cuerpos y las subjetividades como al tema de las seducciones culturales generadas por la colonialidad. El personaje de Firmino subraya justamente la colisión de ambas cuestiones cuando estimula pertinazmente el enfrentamiento directo con el dueño blanco y colonialista de la red de pesca y el desprecio a la monumentalización religiosa que los habitantes han hecho de Aruan.

Por otro lado, la composición desequilibrada en la que están articuladas las escenas – por ejemplo, aquellas dibujadas con tomas rápidas de distintos lugares del pueblo acechados por el *Barravento* y que descomponen bruscamente los encuadres– exacerba formas temporales alternativas y disidentes cuyo carácter irruptivo desactiva el paradigma temporal del punto de vista estético hegemónico. La significación y la participación estética de corporalidades hasta entonces ocluidas son parte de una temporalidad que simboliza, como el nombre del film, el *Barravento*: “momento de violencia, cuando las cosas en la tierra y el mar se transforman. Cuando en el amor, en la vida y en la sociedad ocurren cambios súbitos”. El hecho de que la energía

de la comunidad entre en circulación como una jugada que fractura la autoridad cronológica del racionalismo universal, sirve para ver como Rocha está pensando una poética que pueda explicar la realidad frente al avance de los lenguajes instrumentales activados por la ceguera mística.

Adrián Cangí ha apuntado que Rocha no invoca el mito como fuente de una armonía trágica, sino como una tragedia atribulada donde la armonía se ha diluido para siempre. “Rocha destituye mitos en el núcleo popular mientras recrea la fuerza de sus efectos” (Cangí, 2004: 113). Lengua que interviene nerviosamente para incluir o excluir, dividir o juntar, aislar o mezclar identidades. Imagen subterránea que destroza el mito y se arriesga a construir una poética que yuxtapone distintas temporalidades.

## BIBLIOGRAFÍA

- Butler, Judith. *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. Buenos Aires: Paidós, 2015.
- Castillo, Alejandra. *Ars Disyecta. Figuras para una corpo-política*. Santiago: Palinodia, 2014.
- Cangí, Adrián. “Glauber Rocha o la verdad alucinada. Apuntes para una filosofía mestiza”. *Glauber Rocha: del hambre al sueño. Obra, política y pensamiento*. Buenos Aires: Malba – Colección Constantini, 2004. 108-115.
- Deleuze, Guilles. *Imagen-tiempo*. Madrid: Paidós, 2012.
- Fanon, Frantz. *Piel negra, máscaras blancas*. Madrid: Akal, 2009.
- Foucault, Michel. *Genealogía del racismo*. Buenos Aires: Caronte, 2008.
- Grüner, Eduardo. *El fin de las pequeñas historias. De los estudios culturales al retorno (imposible) de lo trágico*. Buenos Aires: Paidós, 2002.
- Pratt, Mary Louise. *Ojos imperiales: literatura de viajes y transculturación*. México: Fondo de cultura económica, 2010.
- Quijano, Aníbal. “Colonialidad del poder y clasificación social”. *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Castro-Gómez, Santiago; Ramón Grosfoguel (Eds.). Bogotá: Siglo del Hombre Editores, 2010. 93-126.
- Rànciere, Jacques. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial, 2013.
- Rocha, Glauber. *La revolución es una eztétyka*. Buenos Aires: Caja Negra, 2011.
- Ossa, Carlos. *El ojo mecánico. Cine político y comunidad en América Latina*. Santiago: Fondo de Cultura Económica, 2013.
- Thayer, Willy. *Tecnologías de la crítica: Entre Walter Benjamin y Guilles Deleuze*. Santiago: Ediciones / metales pesados, 2010.
- Xavier, Ismael. *Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

## La imagen como ejercicio epistemológico descolonizador. Una aproximación a *Lettre d'un cinéaste ou le retour d'un amateur de bibliothèques* de Raúl Ruiz

María Rita Moreno  
Instituto de Ciencias Humanas, Sociales y Ambientales  
Centro Científico Tecnológico Mendoza  
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas  
(Argentina)  
xrmkmx@gmail.com

La gente habla de emoción cuando uno se pone a llorar o a reír, o cuando alguien está muy entusiasmado. Pero la emoción artística es siempre particular. Hacer llorar no es crear la emoción. Eso es desencadenar, y no forma parte del trabajo artístico andar asustando a la gente. Eso corresponde más bien a los militares. El arte debe proporcionar a las personas emociones que nunca han vivido antes, que nunca han sentido. No se trata de hacer llorar, sino de que la lágrima salga de una manera particular, cuando uno menos lo espera, y por razones que no se entienden (Raúl Ruiz cit. por Cuneo, 2013)

Hacia 1983, el cineasta chileno Raúl Ruiz recibe el permiso oficial para regresar a Chile después de haberse encontrado en el exilio durante el golpe de Estado que en su país había comenzado en 1973. Ese retorno a la tierra natal decanta en la creación, durante ese mismo año, de una película titulada *Lettre d'un cinéaste ou le retour d'un amateur de bibliothèques*. Este cortometraje documental de creación, tal como el artista lo definiera, diagrama su devenir con una línea argumental breve, aunque fecunda. En líneas generales, se puede bosquejar lo que allí acontece al expresar que uno de sus personajes se construye en la voz en *off* del narrador. Éste, en su regreso a Chile, emprende la tarea de recordar aquello sucedido el día previo al golpe de Estado, propósito que asume la forma de la búsqueda de un libro rosa actualmente ausente en la biblioteca de su juventud. A través del ojo móvil de la cámara, Ruiz recorre las calles abiertas y la quietud de los recintos interiores y privados de Chile. El pulular que la visualidad transita se desplaza en todo el territorio chileno como así también en el territorio discursivo. El nomadismo presentado por Ruiz en esta película lanza al espectador a la aventura de diversos trayectos narrativos que tanto se configuran en el estado de vigilia como se desploman en superficies oníricas.

El hallazgo del misterioso libro rosa, cuyo autor es Juan Uribe

Echevarría y se titula *Cantos a lo divino y a lo humano en Aculeo*, se ve restringido por diversos obstáculos de orden material, pero también de índole argumental, hasta que, a punto de abandonar la búsqueda, el narrador se encuentra con un amigo muerto en una taberna. Allí descubre que está sentado sobre el objeto que disparó todo el movimiento indagatorio. En ese instante la voz en *off* enuncia “Y fue allí cuando di con la clave para entender lo que sucedió la noche del golpe de Pinochet”. La dichosa clave es situada por el narrador-buscador en la imposibilidad sistemática de incorporar a la memoria el poema “Julio” del poeta uruguayo Julio Herrera y Reissig.

En este intento por alinear los tramos argumentales expresados en la imaginería de *Le retour* se evidencia la dificultad de pretender conciliar lo inarticulado con la articulación que la forma de este texto nos exige. Tanto el argumento enunciado en el guion y las palabras que lo construyen, así como las imágenes se rebelan contra la costumbre de someter la interpretación a la linealidad. La incongruencia entre lo que se expresa al nivel de la oralidad y lo que proponen las imágenes se potencia con la yuxtaposición de lo que Ruiz ofrece al ojo del espectador. Personajes que hablan distintos idiomas, que tiemblan cuando quieren tomar un café derramándolo todo, la intermitencia del pulso de quien sostiene la cámara, los sonidos sordos, densos y lejanos, la incomodidad materializada en todos los espacios abstrusos y la falta de ilación entre una imagen y su consecuente son también elementos, junto con la narratividad propuesta, que posibilitan dos líneas exegéticas disyuntivas: o bien declaramos el sinsentido de la película de manera peyorativa o bien la comprendemos como un desafío lógico a nuestras posibilidades interpretativas.

En sus clases sobre pintura Gilles Deleuze dijo: “Lo que no quiero es traer reproducciones, mostrarles. Tenemos aún más ganas de hablar. Por tanto, apelaría a vuestra memoria” (2007: 22). Como él, aunque en el cine, intentaremos ensayar un ejercicio netamente especulativo; en consecuencia, tomaremos la imagen no como ilustración o sustento material de los conceptos, sino que, por el contrario, nos plantearemos la pregunta inversa (21). A partir de la propuesta rememorativa ruiziana, la cual excede los márgenes del recuerdo mimético y determina una intersección de temporalidades en apariencia diversas, abordaremos las imágenes que el director nos sugiere para recorrerlas con el objetivo de desentrañar las posibilidades epistemológicas que laten en ellas.

¿Qué sentido tiene pensar este corto en el contexto político preciso del exilio? ¿De qué manera se vincula la búsqueda onírica e intrincada de un libro con el proceso dictatorial chileno? Un cortometraje que no responde al esquema *comienzo=planteo de la situación y contexto, nudo=conformación de un conflicto central y fin=resolución del conflicto* nos insta a un ejercicio hermenéutico que denota la estrecha ligazón existente entre estética y política. La película *de creación* enhebrada por Ruiz se enmarca en un

contexto de producción documental determinado. Las últimas décadas del siglo XX encontraron en nuestro continente una producción cinematográfica con elaboraciones acopladas en una sintonía temática que las haría coincidir. Sin embargo, desde la óptica del artista pueden discernirse en la producción fílmica de Latinoamérica tres líneas claramente definidas (Cuneo, 2013). En primer lugar, el cineasta alude al “cine civil” o “cine didáctico”, aquel que plantea problemas concretos de Latinoamérica y que ejemplifica con *La hora de los hornos*. En segundo lugar, menciona el “cine metáfora” para referirse al cine tendiente a crear situaciones que sintetizan o dan la clave de un país, ejecutado principalmente en Brasil en el marco del cine de Glauber Rocha. Por último, Ruiz alude al cine que busca las claves nacionales y que él categoriza como “cine de indagación”. El cineasta ubica su filmografía en el territorio de este último.

Las tres formas de comprender y producir películas convienen una vinculación directa con acontecimientos y posicionamientos políticos. Sin embargo, desde el punto de vista ruiziano, esta similitud se formula tan sólo como relación de parecido y no de congruencia. Pues, de hecho, lo político tampoco se pronuncia de manera unilateral. Por el contrario, el artista chileno entiende que mientras el primer tipo de cine aludido dentro de la clasificación tripartita comprende que las películas se elaboran con fines pedagógicos y de educación popular, y mientras el segundo rastrea las condiciones de subalternidad en la particularidad sociocultural, el cine de indagación apunta a la raíz del nudo entre lo estético y lo político.

Para comprender mejor esto resulta de ayuda una observación realizada por Walter Benjamin en su obra *El origen del Trauerspiel alemán*. Allí el filósofo denuncia un prejuicio estético aún no impugnado: se trata de la suposición de que las acciones y los modos de comportamiento de los personajes han de utilizarse para la discusión de problemas morales. Benjamin ataca de modo concreto la tradición por la cual a la obra de arte “se le adjudica sin reparos la copia ejemplar de fenómenos morales, sin siquiera plantear la pregunta por la reproductibilidad de éstos” (2012: 142). Ruiz ensaya en la película que aquí intentamos pensar una discusión similar sobre el cine documental al cuestionar sus posibilidades concretas de comprender la realidad, de generar una lectura política y moral sobre ella y articular esta última en imágenes eficientes y transparentes. Lo cuestionado no es la capacidad política del cine, sino que, tomándola como punto de partida, debate el carácter reproductivo o transformador de las películas que se cobijan bajo la categorización de “cine político”.

A diferencia de lo que él entendía como la institucionalización del arte durante el gobierno de la Unidad Popular –el arte como herramienta subyugada a la praxis política y medio de difusión de los lineamientos partidarios–, el director edifica el carácter político de su película al referirla como *cortometraje documental de creación*. Así, enlaza y yuxtapone en su

nombre dos categorías que enuncian dos modos de producción fílmica en apariencia excluyentes con el propósito expreso de anular la diferencia epistemológica entre lo documental-real y la ficción-creación. De esta manera, evidencia la artificialidad de todos los géneros fílmicos y la artificialidad misma de la pareja polar estética/política al presentarlas como un producto histórico.

El comportamiento intrincado de los personajes que conforman este filme lejos está de pronunciarse explícitamente a favor o en contra del gobierno pinochetista. ¿Cómo, entonces, sus conductas y sus discursos pueden contenerse en la arquitectura de un filme político? Benjamin sostiene en la mentada obra, y en consonancia con las propuestas de Theodor Adorno, que las figuras humanas que aparecen en la obra de arte lo hacen de manera distinta a la de la figura humana real. Y si no es así, debería serlo porque “el arte, por su parte, no puede admitir en ningún sentido verse promovido en sus obras a consejero de conciencia, ni ver que se le presta atención a lo representado en lugar de prestársela a la representación misma” (143). Ruiz, al igual que el filósofo alemán, interpreta que el verdadero nervio político de una obra de arte no anida en la potencia o capacidad de aconsejar las conciencias receptoras, sino más bien en su función negativa frente a la facticidad diseñada por el huracán del progreso.

Consecuentemente, la relación entre imagen y compromiso social debe ser reformulada. La mera narración descriptiva de lo acontecido sea en términos morales o informativos, imita la figura del búho de Minerva. El cine, al emplear las imágenes en tanto evidencia histórica –esto es, como prueba empírica de una necesidad política– no desarticula los discursos hegemónicos que decantaron en un régimen opresor en la medida en que hace uso de los mismos recursos para interpretar y ordenar la multiplicidad de lo real –la linealidad unidireccional y progresiva de la historia, la facticidad como prueba de un discurso apodíctico, la nacionalidad mentada en la figura de una universalidad abstracta que omite las contradicciones y atomizaciones dialécticas de las expresiones culturales–.

En su lugar, Raúl Ruiz intenta crear nuevos modos de producir arte: la misión artística que ancla su movimiento en el océano de lo social consiste en la renovación estética como correlato de la renovación política. Esta novedad artística no es azarosa ni caprichosa, más bien apunta a la innovación de los medios de producción. Éstos deben cambiar de naturaleza no sólo en las fábricas y campos, sino también en las creaciones cinematográficas. La cadena de hechos que produjeron la derrota de la Unidad Popular y la instauración de un gobierno dictatorial liderado por Augusto Pinochet se enmarca en una estructura epistemológica organizada según regímenes totalitarios, regímenes políticos –gobiernos de facto–, económicos –sistema capitalista mundial– y conceptuales –abstracciones de sentido que anulan las divergencias y contradicciones materiales– que oprimen y reprimen

la diferencia manifestada en la forma de prácticas concretas de existencia libertaria. A causa de esto, el cine de Raúl Ruiz se afirma en la persistencia del uso de los medios de producción que condujeron a un régimen opresor la reproducción consecuente de las bases de este mismo sistema. Pues la represión política se erige desde diversos frentes y a todos ellos es necesario combatirlos. Dice el cineasta: “yo tenía la clara voluntad de hacer películas políticas. Creía que había que transformar radicalmente, reequilibrar, el sistema de producción” (Cuneo, 2013: 147).

Así como el clima filosófico de la época indica en algunas expresiones latinoamericanas la necesidad de operar al nivel de la filosofía una ampliación de su concepto –como en Gaos (Gaos, 1980)– y una renovación metodológica –como en Roig (Paladines, 2013)– para pensar lógicamente y cimentar políticamente las posibilidades de una existencia diferente, emancipada y libre; las imágenes discontinuas montadas por el cineasta chileno sugieren también la necesidad de ampliar el discurso cinematográfico y la manera de comprender y construir imágenes fílmicas. El propósito cardinal de tal renovación, tanto filosófica como cinematográficamente, reside en liberar las prensas que estancan y comprimen la emergencia vigorosa de lo diferente y de lo diferenciante.

Al utilizar las herramientas fílmicas propias de una película documental tales como la entrevista, el testimonio, la cámara en mano, etc., Ruiz ensaya un horizonte estético-epistemológico que le abre paso a la novedad emancipadora del discurso y la manera de comprender y relatar el mundo. La identidad perseguida en su indagación de los caracteres chilenos y los hechos de su historia no promueve la lectura pedagógica o moral de la nacionalidad trasandina y los procesos que ella ha atravesado. Es decir, la identidad que a Ruiz le interesa explorar no es aquella que está ya dada *a priori* en el pasado o tradición de su país natal. La indagación por la identidad chilena se desplaza, en cambio, en una temporalidad matizada con una propuesta a futuro: aquella de los sujetos singulares y colectivos con un mundo libre de opresión.

Claro que esa identidad se construye desde la memoria. Ahora bien, la rememoración presente en *Le retour* es un viaje al pasado que asume la forma de una travesía más que la de un regreso unidireccional. La disparidad o la descoordinación entre discurso articulado e imágenes fabricadas desde los cuerpos humanos y geográficos remiten a una memoria que lleva consigo un índice secreto que posibilita el apropiarse de la historia (Benjamin, 2009: 132) porque desmitifica la realidad al mostrar las contradicciones propias de la praxis (Cuneo, 2013). Así, Ruiz liga el momento rememorativo con la instancia del reconocimiento: “la función del reconocimiento me parecía, y me parece, la más importante indagación en los mecanismos reales del comportamiento nacional. Para conseguir esto, yo presuponía de manera un poco gratuita la existencia de un fundamento cultural que llamaba ‘cultura

de resistencia” (36).

Ésta, categorizada por el cineasta con la palabra “estilemas”, hace referencia al conjunto de técnicas de rechazo a un orden determinado, pues “a lo que se entiende por civilización –aprender a leer, a escribir, a comportarse ‘civilizadamente’ entre comillas–, corresponden reglas de rechazo, técnicas que oponen el olvido al aprendizaje, técnicas que son de anulación” (Cuneo, 2013: 36). Ruiz piensa en conductas tales como el alcoholismo y la impuntualidad, transgresiones a las establecidas normas cotidianas y, fundamentalmente, no articuladas; en palabras del artista: “una gran ‘chuecura’, una chuecura metafísica, inmensa, nacional” (36).

En consecuencia, articular históricamente lo pasado sin sumergirse en la ciénaga de la facticidad implica tanto para Benjamin como para Ruiz apoderarse del recuerdo tal como figura en el instante de peligro (Benjamin, 2009: 136). Éste es enunciado de un golpe certero cuando el narrador del corto documental pronuncia: “Y fue allí cuando di con la clave para entender lo que sucedió la noche del golpe de Pinochet”. Como mencionamos antes, la mentada clave se registra en la dificultad sistemática de memorizar un poema. A través de las constantes divergencias argumentales y fílmicas, Ruiz nos conduce al epicentro político posterior a los regímenes dictatoriales: la imposibilidad de ejercer la memoria de manera creativa y emancipadora.

Consiguientemente, la apuesta estética y rememorativa ruiziana es aquella que conmemora los aspectos de la identidad chilena defenestrados y denostados al momento de subvertir el orden político, sea éste concebido desde la perspectiva de izquierda tanto como desde la de derecha. Benjamin declara: “Y, en el fondo, se trata del mismo día que siempre regresa en la forma de los días festivos, los días de conmemoración” (Benjamin, 2009: 147). Ruiz vuelve a su tierra y ensaya un salto festivo hacia el pasado para explorar las inconstancias prácticas – sociales y políticas– mediante la imagen discontinua. Sin embargo, estas contradicciones se exponen no con el ánimo de solventarlas políticamente en una síntesis ni socialista ni dictatorial. Como en la propuesta adorniana (Adorno, 2011), la contradicción cinematográfica y moral es el suelo fecundo que engendra la novedad histórica.

Contra la hegemonía de los discursos políticos de los partidos de izquierda y de derecha, pero también contra la de los relatos estéticos del Nuevo Cine Latinoamericano, Ruiz se propone combatir el riesgo de convertirse en herramienta de las clases dominantes. Pues él entiende que esos modos de ver la historia, en tanto ponen a los ciudadanos chilenos en una relación peligrosa con el pasado por homogeneizadora y abstracta, los pone en simultáneo en peligro como seres revolucionarios también. Los discursos que se construyen apelando a un pasado y una identidad que se suponen sin contradicciones dificultan la relación hambrienta y fagocitadora con el pasado, asemejándose así

a una lección política. Y entonces ya no escuchamos por nosotros mismos sino por alguien que debería comprender la película, y se vacía así de su significado. Es la enfermedad original del cine político: no aprendemos por nosotros mismos lo que vemos, sino que examinamos si está bien realizado para aquel que debe recibir el mensaje y que está ausente (Cuneo, 2013: 120).

Cuando los hechos pasados y las imágenes son bautizados como “hechos” y se los trata como objetividades de las que es posible destilar más objetividades en la forma de un relato impregnado de objetividad se activan mecanismos que refuerzan en el orden del conocimiento y la experiencia estética la misma lógica que funciona en el orden económico.

Nietzsche provoca: “El factum siempre es estúpido” (2013: 113); y lo es porque nos reduce a apologistas de lo dado. Frente al poder ciego de los hechos, el hombre se ha quedado sin nada que decir, pues como instrumento de la clase dominante, sólo observa y permanece inmóvil. Por eso Ruiz caracteriza su *cine de indagación* como aquel que provoca una autoafirmación del ser nacional en todos sus niveles, positivos y negativos (Cuneo, 2013: 36). Porque en la pretensión documentalista de mostrar las cosas como realmente han sido se esconde un poderoso narcótico que oculta un asesinato hermenéutico negador de las múltiples diferencias concretas violentamente homogenizadas en una abstracta universalidad política. “No hay un solo documento de cultura que no lo sea a la vez de barbarie” (Benjamin, 2009: 138).

*Le retour d'un amateur de bibliothèques* intenta rescatar al sujeto individual o colectivo del asesinato hermenéutico (Reyes Mate, 2006) y epistemológico al interpelar el ojo del espectador y sus capacidades exegéticas. Ese gesto se percibe político cuando se comprende su relato como lucha negativa pero creadora contra la teoría del conflicto central. Ésta concede a la conflictividad el lugar principal sólo en apariencia; ya que el conflicto se construye desde una amalgama entre la teoría dramática clásica, o sea la aristotélica, y las ideas de Arthur Schopenhauer (Ruiz, 2000: 22); los conflictos estructuradores de esas películas forman parte de historias están alimentadas por una voluntad. En ellas, poco importa qué se quiere, prima cómo se obtiene lo que se quiere. Así, la referencia a la voluntad en la conformación y resolución de los conflictos expresa el corte ideológico que en esas historias subyace, pues suponen sujetos con voluntades individuales que ponen en acto sus deseos. De esta manera y mediante un mismo movimiento, se encubren la opacidad de las voluntades que exceden la racionalidad y las imposibilidades materiales que cercenan deseos en regímenes represivos al tiempo que se atomizan las comunidades volitivas en las individualidades protagonistas.

El cortometraje documental de Ruiz, en evidente contraste con las elaboraciones filmicas surgidas de las mismas circunstancias, cobra especial valor al explorar la posibilidad de construir una nueva realidad desde la

actividad cinematográfica creadora y posibilitar, además, una discusión en torno a ciertos movimientos rememorativos y las temporalidades que en ellos subyacen.

## BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, Theodor. *Dialéctica Negativa. La jerga de la autenticidad*. Madrid: Akal, 2011.
- Benjamin, Walter. *Estética y política*. Buenos Aires: Las cuarenta, 2009.
- . *Origen del Trauerspiel alemán*. Buenos Aires: Gorla, 2012.
- Cuneo, Bruno. *Raúl Ruiz. Entrevistas escogidas – filmografía comentada*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales, 2013.
- Gaos, José. *En torno a la filosofía mexicana*. México D.F.: Alianza, 1980.
- Nietzsche, Friedrich. *Sobre la utilidad y el perjuicio de la historia para la vida. Segunda Intempestiva*. Buenos Aires: Biblioteca Nueva, 2013.
- Paladines, Carlos (Comp.) *Arturo Andrés Roig: Metodología y filosofía del pensamiento latinoamericano*. Ecuador: Academia Nacional de Historia, 2013.
- Reyes Mate. *Medianoche en la historia. Comentarios a las tesis de Walter Benjamin “Sobre el concepto de historia”*. Madrid: Trotta, 2006.
- Ruiz, Raúl. *Poética del cine*. Santiago de Chile: Sudamericana, 2000

## Higienización exterminadora

Ricardo Loebell  
 Universidad de Playa Ancha  
 (Chile)  
 loebell2000@yahoo.es

### INFANCIA DE ANDRÓGINO

Con el cuerpo experimenté la naturaleza de un niño sin género. Más bien jugué siempre con la idea y el deseo de transformarme en mi hermana. No porque buscara ser mujer, sino porque veía en ella un cuerpo sano, mientras que yo estaba enfermo. Entonces creí en la posibilidad de “saltar” a su cuerpo y vivir desde sus ojos. El día en que lo intenté postrado desde la cama, fue tan violento el impulso, que sentí un verdadero desgarramiento en mis entrañas. Posteriormente se allegó una sensación inconsolable de no poder abandonar mi cuerpo y mirar siempre detrás de los ojos por el resto de la vida. Desde el cuerpo me resistí a subordinarme a un género.

Un día, el dependiente de una zapatería en Santiago que estaba preocupado por encontrarle calzado a mi hermana, me interpelló al ver que yo estaba barajando unas tarjetas del local y me las quitó: “Los hombres son feos, peludos y hediondos”, dijo. Le respondí de pistola: “No soy hombre”. Mi padre empalideció, no me habló por el resto del día y no se comentó más el asunto.

No ser ese “tipo de hombre” no significa que sintiera atracción por otros hombres. No, para mí era claro que yo era por convicción diferente. Esto incluso continuó pasando en la edad núbil, como se suele decir, e incluso al cambiar de voz en la adolescencia. Las películas de cowboys, de guerra o los lugares de juego a los que me acostumbraba llevar mi padre, con pretexto de su interés personal, me eran –excepto el hipódromo– absolutamente aburridos.

### A FUERZA DE GÉNERO

Hasta donde recuerdo me veo cerca de una mesa en la cocina. Ahí

mi madre prepara comida, pantrucas<sup>1</sup>, trozos de una masa homogénea que ella corta en pedazos y lanza con gallardía a una olla de agua caliente. A su lado, pelo un diente de ajo porque me atrae su olor azufroso a tierra. Ése fue el lugar donde aprendí a leer de las vasijas y conservas a la edad de tres años, aunando vocales y consonantes, produciendo una lectura correcta. Aprender a leer no fue otra cosa que solidarizarme con mi hermana, para poder ayudarle cada vez que ella lo hacía delante de mis padres.

Vivíamos en una pieza rodeados de diferentes personas marginadas de la sociedad. Ahí había prostitutas y hombres que habían decidido vivir solos, ya que no se podían reconocer como homosexuales en ese tiempo, y un que otro comerciante o estudiante. Ellos eran gratos conmigo, me convidaban pan de marraqueta con jugo de carne y con tomate y me hacían repetir palabras. Yo corría con un poncho por el patio común de esa arquitectura conventillera<sup>2</sup> en el antiguo centro de Santiago. En la habitación había un clavo torcido en que colgaba un calendario, como única decoración. La luz se cortaba implacablemente a las nueve de la noche y no había agua caliente. Ese tipo de pensión, como muchas otras, era dirigida por una viuda que intentaba dignificarse por encima de los inquilinos.

Un episodio que me marcó en ese tiempo fue un griterío a la hora del crepúsculo. Se trataba de dos mujeres que se trenzaban arrancándose los cabellos, con sus bocas semiabiertas, absortas, girando en el patio en un espectáculo del cual toda la vecindad participaba. Con grandes ojos me acerqué a mirar por la ventana, cosa que mi madre intentaba evitar. Ya estaba casi oscuro. La dueña gritaba amenazando con lanzar a las dos mujeres a la calle, por no haberle pagado el arriendo varios meses. Al día siguiente se comentaba en el almuerzo el motivo de la riña: una le había quemado el vestido a la otra con una colilla de cigarrillo. Era la única prenda que tenían las dos para pararse en la esquina.

## LA BUENA EDUCACIÓN

Nunca me gustó el colegio. El *Kindergarten*, al cual fui obligado a asistir a los cinco años, significó un serio desvío de la personalidad. Según mi padre, debía ingresar allí para abandonar la cocina, la cual atribuía una dudosa cualidad femenina a mi desarrollo infantil. Sin embargo, ese fue siempre mi lugar preferido, mi hogar.

En las primeras semanas les leía a los niños, mientras la profesora salía de la sala y abrazada con su novio, caminaba por el patio, acto que

---

1 Masa de harina cortada en trocitos cuadrangulares y preparada en un caldo espeso con carne comúnmente molida, papas, cebollas, verdura, y hasta choclo picado, condimentada con ají y otros ingredientes (Morales Pettorino, 2006: s.v.).

2 Inmueble con entrada, patio y servicios comunes, cuyas habitaciones sirven de vivienda a diversas personas o grupos familiares de escasos recursos (Morales Pettorino, 2006: s.v.).

sólo yo podía apreciar por encima de los visillos, porque me encontraba de pie durante la lectura. Casi todos los niños no calzaban zapatos y tenían un discreto e íntimo olor a ulpo<sup>3</sup> y a tierra. Sus pies eran siempre grises como barro seco, hechos del limo. Yo en cambio con un poco más de suerte usaba sandalias. Recuerdo que mi madre contaba que asistía a un colegio acompañada de los hijos del dramaturgo Antonio Acevedo Hernández, y ahí el inspector revisaba los zapatos de todos los niños y si encontraba tierra los enviaba de vuelta a su casa. Ellos eran una excepción. Interpelaban al inspector con indicaciones que les había dado su padre. Le decían con un tono altivo: “Venimos a aprender con la cabeza y no con los pies”, entonces entraban. Años atrás, en México, experimenté al hacer la fila una situación opuesta. Detrás mío había un hombre cuyos zapatos estaban llenos de tierra. Cuando salió el funcionario de CONACULTA, observó a los que esperábamos y dejó pasar al hombre enterrado, ofreciéndole agua y comida suponiendo que venía desde muy lejos, del campo.

Al término de las sesiones en el *Kindergarten*, se nos entregaba un jarro enlozado, sucio y saltado, con leche en polvo, que en ese tiempo enviaban a través del programa de “Alianza para el Progreso” de Estados Unidos (cfr. Dreier 1962). Sentado sobre un taburete de madera con los pies colgando, intentaba tragar entre arcadas esa porción de “tiza” añeja. Recuerdo el día en que toda la leche que había bebido en esos meses salió del cuerpo disparada en un interminable vómito y pude ver como los otros niños se iban cayendo de los taburetes mientras se volcaba la mesa con los jarros y en medio del estruendo escuché una voz diciendo: “tiene alta fiebre, llévenlo a casa”.

Ése no sólo fue el final preescolar, sino que después de la última bendición del médico rabino Baytelman, responsable del *Brit Milá* (mi circuncisión), recibí la señal para partir del mundo. Una pleuresía como consecuencia de una neumonía se había desatado en el cuerpo y éste estaba llegando a su fin. Después de tres días de un dudoso coma, fui operado y rehabilitado durante meses en un hospital infantil.

Algo era claro para mí, yo no pensaba volver nunca más, no tenía ni energía ni interés de hacerlo, el colegio y todo lo que conlleva se había transformado en un signo de interrogación y un absurdo que sólo había conocido indirectamente por mi hermana mayor.

## EDUCACIÓN A LA COMPETENCIA

La subordinación de género surgía en la escuela, donde mi padre había hecho todos los esfuerzos para incorporarme, después de mi enfermedad, a los seis años. Ahí me marginé involuntariamente desde el primer día mientras los otros niños aprendían a leer. A cambio, debía escribir

---

3 (Del mapuche *ulpu*). Mazamorra de harina tostada, por lo común con agua o leche frías o calientes, con algo de azúcar (Morales Pettorino, 2006: s.v.).

las primeras letras en hebreo. Siguiendo los hábitos de esa época no debía ser zurdo, sin embargo, era más fácil, “tirar” la letra en vez de “empujarla”. Obligado a ser diestro me servía para escribir en castellano, pero en hebreo borromeaba toda la página.

En los tabloncillos sobre cabalotes del taller de mi padre yo hacía las tareas. Él me dictaba y yo no debía cometer errores. Él no toleraba que usara la goma de borrar. Años más tarde recordé a mi padre, cuando supe de la labor del *sofer* –el escriba de la tradición judía–, aquel que copia en pergaminos para *tefilín*<sup>4</sup>, *mezuzá*<sup>5</sup> y para la *Torá*<sup>6</sup>. La palabra *sabe* y ha de ser pura, si se piensa que se *saborea* con la boca; así se cuenta, que en algunas tradiciones se les da a los niños una cucharada de miel para iniciar la lectura de *Torá*<sup>7</sup>.

El *sofer* no puede cometer errores. Para no equivocarse tiene que utilizar el *mikve*, que es un baño con agua de vertiente, en que se sumerge para purificarse y estar plenamente concentrado en su labor como escribano. La *Torá* representa la Ley del Universo y un rabino que bendice una *Torá* errada podría suscitar una catástrofe. Cada vez que el *sofer* se equivoca tiene que enterrar el pergamino. A veces pienso que tal vez mi padre acariciaba la idea de convertirme en *sofer*.

Muy distinta fue la experiencia que adquirí años más tarde cuando relacioné la lengua “que a la leche se asemeja en la hebra larga, en el sabor dulzón y en la tibieza de entraña de la mujer que se deja beber casi dos años, tiempo bastante para que un acto se dore de hábito, se funde y suelte jugos de poesía” (Mistral 1945, 183-190). Así lo escribe Gabriela Mistral en una de sus reflexiones más profundas para una reedición de su poesía. Esta idea casi sagrada de la secreción desbloqueó mi escritura y pudo revelarme una cierta intimidad desde el lenguaje que reaparece en escenas de los sueños.

Una vez escuché que el cuerpo y la mente se comunican mediante un lenguaje en que la mente se acerca discreción a la parte que duele y el cuerpo responde con sus secreciones. Ahí está el secreto del lenguaje del cuerpo. Mientras escribo este texto pienso en la expresión de Franz Rosenzweig: *La lengua va más allá que la sangre*.

Esto me hace recordar que una amiga del sur me relató años

4 Filacteria: Pequeña envoltura o cajita de cuero donde se guardan pasajes de las Escrituras en la religión judía.

5 Pequeño rollo de pergamino manuscrito que tiene escrito dos versículos de la *Torá*. Se encuentra albergado en un receptáculo adherido a la jamba derecha de las puertas.

6 La *Torá*, *Pentateuco* o *Ley Mosaica* está formada por los cinco primeros libros del Antiguo Testamento: Génesis, Éxodo, Levítico, Números y Deuteronomio.

7 Esto me hace pensar en José Lezama Lima, cuando contempla la inmanencia transubstancial en que *saber* y *sabor* son un proceso poético mediante el cual la materia ingerida se metaboliza y se transforma en nuestra carne, haciendo así del banquete una comunión colectiva mediante la cual, al digerir idénticos alimentos, nos hacemos todos una misma sustancia (Cfr. González Echevarría, 2011).

atrás, cómo su relación con la comunidad mapuche estuvo mucho tiempo interferida por el hecho que fue criada sin conocimiento del *mapudzungun*. Ella sentía repulsión hacia los miembros de su comunidad por los olores de la leña y la lluvia en sus cuerpos, hasta que un compañero lo advirtió y le propuso que aprendiera la lengua. Ella lo hizo y el resultado fue que nunca más sintió desagrado frente a ese aroma natural de su gente.

### SECRECIONES DE LA RESISTENCIA

Cuando se compite siempre hay alguien que pierde. El problema es que nunca nos han enseñado a perder. Y así los apremios continuaban en la escuela y mi padre no tenía paciencia. Él no soportaba verme golpeado y decidió como solución incorporarme a la edad de ocho años a un club de boxeo. Lógicamente no pude desarrollar destreza con los puños para golpearle el rostro a mi contrincante. Eso era algo muy adverso a mi persona. Obviamente el otro sí pudo partirme la nariz. El colegio continuó y me tenía que recostar en el último banco por las frecuentes hemorragias de narices. Los compañeros gozaban al verme tendido en la última fila, mientras el profesor les llamaba la atención a que volvieran la cabeza para mirar el pizarrón. Años después recordé estos episodios con la lectura de Emmanuel Lévinas, quien refiere al carácter vulnerable del rostro y cómo esta ausencia de protección se impone a quien lo mira a la vez como una invitación al asesinato y como una absoluta prohibición de ceder a tal tentación.

### SUCIEDAD DE LAS SECRECIONES

En casa se velaba siempre por la limpieza e higiene. Pero a mí nunca me gustaba que me cortaran ni el pelo ni las uñas. Yo ya tenía precedentes. En Santiago existía en un pasaje la peluquería infantil Tello. El hecho que me confundieran con mi hermana obligó a mi madre a llevarme a cortar el cabello. La primera vez se produjo tal escándalo, que los demás niños comenzaron a llorar en coro. Tuvieron que esperar a que se fueran todos y entre varios peluqueros me sostuvieron con fuerza y lograron devolverme la apariencia varonil.

Afuera de donde vivíamos reinaba el desorden, la suciedad, el olor fétido y todo aquello que producía asco. Nuestra habitación limpia e impoluta era, sin embargo, una trinchera frente aquello sucio y pecaminoso.

El matadero se me viene a la mente como aquel lugar en que los hombres se paraban a beber sangre. Eso lo hacían en una esquina. Mi padre también bebía sangre. Aquello se decía que estimulaba y sobre todo recuperaba a la gente de la “caña mala”<sup>8</sup>. Mi hermana lo acompañó una vez con un vestido blanco y resbaló cayendo sobre esa masa gelatinosa que ella

---

8 Expresión chilena por resaca después de la ingesta excesiva de alcohol.

recuerda como una costra sanguinolenta que había en el piso del matadero.

Desde mi infancia viví la higiene como un acto de segregación. La educación no nos permitía apropiarnos de nuestras mucosidades<sup>9</sup> y descubrí tempranamente mi repudio a estas prácticas. Eso hizo que me acercara a indigentes que en ese tiempo se rebozaban en telas de saco, todo esto gatillado por la amenaza que escuchaba en casa, que si no iba al colegio me convertiría en uno de ellos. Pues ahí decidí que debía prepararme para ser un vagabundo.

Entonces el destino deparó la senda, cuando abandonamos Chile en barco con destino a Italia. A partir de los diez años no fui más al colegio. Por tanto, cumplí con mi deseo al no terminar ni siquiera con la enseñanza básica. Lo que sucedió después, es materia de otro encuentro. Sólo recuerdo como me confrontó ante los preceptos higiénicos e intento emular la vida de un pordiosero viajando en la adolescencia por Europa con un mínimo de medios, alimentándome de hierbas y de frutas encontradas.

## MEMORIA Y EMULSIÓN FOTOGRÁFICA

La mayoría de las fotografías que había en casa eran de mi padre. Él no poseía ningún retrato de su niñez. Yo pensaba que esto se debía a que él había crecido en medio de la “Gran Guerra” de 1914. Hay imágenes que surgen de la memoria cuando no se tiene una cámara a mano. En una de éstas veo a mi padre en el puerto de Valparaíso en 1938. Junto a su cuerpo se encuentra una máquina peletera sobre el muelle. Y algo apartado de él, a su espalda, se distingue el barco con poca nitidez. En su mano izquierda sostiene una maleta con fotografías de los familiares de Berlín, que él nos solía mostrar los días domingo.

Durante mi estadía en Alemania descubrí como habían muerto verdaderamente mis tíos y abuelos en cámaras de gas bautizadas como “duchas” en el contexto de la “solución final”, definidas en sus términos fatales del lenguaje del Tercer Reich, así como lo destaca el filólogo Victor Klemperer (1975). Todo fue un proceso planificado de higienización y exterminio, cuya minuciosa organización impidió sopesar la conciencia de los responsables, que sólo cumplieron al pie de la letra con el guión que les fue encargado. Eso fue lo que desató la macabra risa en Hannah Arendt después de haberse leído las tres mil seiscientas fojas de la transcripción del interrogatorio policial de Adolf Eichmann que se refleja en su expresión de la “Banalidad del Mal” (1964).

A los 15 años fui inscrito para estudiar posteriormente en la Escuela de Ingeniería en Dortmund, una ciudad en la cuenca del Ruhr. No tan lejos de ahí se construyeron los “camiones de la muerte” con el tubo de escape

---

9 Para profundizar en este tema, véase (Moreira, 1998) y (Loebell, 2010: 34-38).

invertible que inventó Walter Rauff <sup>10</sup>, utilizados para el exterminio de 200.000 judíos en Chelmno, Polonia.

Se notaba que algunos de los profesores lo sabían, pero aquello no se hablaba. Al término del estudio de ingeniería me trasladé a Fráncfort, donde se habían elaborado durante la guerra el cianuro en cristales del gas Zyklon B, que consistía en ácido cianhídrico, que se confundía con el olor a almendra y que Paul Celan menciona en su poesía<sup>11</sup>. Con este gas se envenenaba a la gente después de desnudarla y hacinarla en las “duchas” de los campos de exterminio. Este producto fue fabricado por la compañía IG Farben, cuyo edificio del arquitecto Hans Poelzig, es hoy la sede de la Universidad Goethe, donde me doctoré.

Así fue como la limpieza que conocí de las manos de mi madre se estrelló más tarde con esta otra “limpieza” como práctica de higienización socio-étnica en manos de regímenes totalitarios.

En la Escuela de Fráncfort, durante el estudio de filosofía, conocí la obra “Infancia en Berlín hacia 1900” (Benjamin, 1996, tomo IV-1: 235-304 y tomo IV-2: 964-972) y descubrí por qué Walter Benjamin desarrolló ahí sus 41 memorables crónicas. Esto que inicia en su autoexilio en Ibiza en 1932 a la edad de 40 años, es una colección de recuerdos de infancia en la que cada cuadro constituye un fragmento, una cristalización instantánea, arrancada de aquello desaparecido en el pasado del escritor. Esta forma permite sobre todo hacer *tabula rasa* para calibrar una percepción por encima de los valores establecidos en la Alemania nazi. Estas crónicas parecieran ser fotogramas de la memoria. Por ello siento que mi experiencia es un lugar legítimo desde el que intento compartir estas reflexiones.

## PLAZA DE ALMAS <sup>12</sup>

Durante la adolescencia advertí que la sociedad intentaba borrar huellas a cada paso, así como un criminal trata de hacer desaparecer vestigios de un asesinato. Los preceptos de limpieza los percibí entonces asociados a la desaparición.

Una de las máximas del sistema es la higiene y la asepsia en lugares públicos, ya que en olores y secreciones se independiza la persona del cuerpo social. Toda mancha proviene de la individualidad. Toda marca es complicidad de vida y quiere decir que “alguien” estuvo allí.

---

10 El oficial nazi Walter Rauff, residió en Chile con su familia desde 1958 hasta su muerte en 1984.

11 Celan coloca en su poesía la “almendra amarga” en relación con su veneno (ácido cianhídrico) utilizado en las cámaras de gas. Véase (Celan, 1986: 41 ss.).

12 Fotografía, transferencia digital e impresión en tela PVC, (con la asistencia de Isabel García Pérez de Arce). Obra expuesta en Palácio das Artes, Belo Horizonte, Minas Gerais, 2000 (Santos, 2000: 10) y Espacio G, Valparaíso, 2005. Premio de la Crítica, Valparaíso, 2006.

En ese sentido se puede hablar de rebeldía frente a la organización en las propias improntas que van quedando en los espacios públicos o los “no lugares” como los denomina Marc Augé (Augé, 1998).

En pinturas en los muros, *graffitis*, rayas, borrones, abolladuras, en el desgaste de los materiales e incluso con la transpiración, se realiza la obra anónima de unos cuantos seres humanos en un fresco de su historia. Ése es el icono con que el ciudadano intenta recuperar del anonimato su espacio vital.

“Plaza de Almas” es un fresco en la estación de Metro (*Plaza de Armas*) en el centro de Santiago. Sombra de lo numinoso, compuesto de la suma de huellas en el muro que va dejando espontáneamente cada ciudadano que desciende al Metro diariamente al sentarse, rozando levemente la pared con su cuerpo (Loebell, 2005: 1-7).

Después de años de vulnerabilidad y resistencia reconozco en estas sombras espectrales, como se funde lo humano en una sola huella. Es así como imagino nuestra esencia. Ahí no se distingue ni la barba ni el pubis. Es vestigio y origen a la vez. Por eso sostengo que se ama desde el alma con un cuerpo efímero.

*A mi abuela Susana, mujer ancestral, mujer de las mujeres.*

## BIBLIOGRAFÍA

- Arendt, Hannah. *¿Qué queda? Queda la lengua materna*. Entrevista a Hannah Arendt realizada por Günter Gauss y emitida por la televisión de Alemania Occidental el 28 de octubre de 1964.
- Augé, Marc. *Los “no lugares”. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Editorial Gedisa, 1998.
- Benjamin, Walter. “Berliner Kindheit um Neunzehnhundert” [“Infancia en Berlín hacia 1900”]. *Gesammelte Schriften [Obras Reunidas]*. Tomo IV- 1 y 2. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1996.
- Celan, Paul. “Mandorla”. *Die Niemandrose, Sprachgitter. Gedichte*. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 1986.
- Dreier, John C. et. al. *La Alianza para el Progreso. Problemas y perspectivas*. México D.F.: Editorial Novaro-México, 1962.
- González Echevarría, Roberto. “La fiesta en Lezama”. *Letras Libres*, México D.F., N°145 (2011). En: <http://www.letraslibres.com/mexico/libros/la-fiesta-en-lezama> (Consultado el 23/9/16).
- Loebell, Ricardo. *Plaza de Almas*. Valparaíso: Ediciones de “Espacio G”, 2005.
- . “Desecho”. *Porteña*, Valparaíso, Trío Editorial. N°1 (2010): 34-38.

- Klemperer, Victor. *LTI - Lingua Tertii Imperii. Die Sprache des Dritten Reichs*. Leipzig: Philipp Reclam, 1975.
- Mistral, Gabriela. *Ternura* (2da. Ed.). Buenos Aires: Espasa Calpe, 1945.
- Morales Pettorino, Félix. *Nuevo Diccionario Ejemplificado de Chilenismos y de otros usos diferenciados del español de Chile*. Tomo I-III. Valparaíso: Editorial Puntángeles, 2006.
- Moreira, Hilia. *Antes del Asco - Excremento, entre Naturaleza y Cultura*. Montevideo: Ediciones Trilce, 1998.
- Santos, Gracie. "Símbolos da resistência. Artistas plásticos de nove países se rebelam contra a imagem contaminada pela mídia". *Estado de Minas*. Belo Horizonte (2000): 10.



Centro de Estudios Visuales Latinoamericanos  
 Instituto de Estudios Críticos en Humanidades  
 Facultad de Humanidades y Artes  
 Universidad Nacional de Rosario-CONICET  
 Argentina

### **DIRECTORA**

Dra. María Elena Lucero (Universidad Nacional de Rosario,  
 Argentina)

### **MIEMBROS**

Dra. Alejandra Panozzo (Universidad Nacional de Rosario, CONICET,  
 Argentina)

Lic. Valeria Gericke (Universidad Nacional de Rosario, Argentina)

Dr. Antonio Elías de Pedro Robles (Universidad Pedagógica y  
 Tecnológica de Colombia)

Dra. Elena Rosauero Ruiz (Universidad Autónoma de Madrid,  
 España)

Dra. Rosangela de Jesús Silva (Universidade Federal da Integração  
 Latino Americana, Brasil)

Prof. María Cecilia Olivari (Universidad Nacional de Rosario,  
 Argentina)

Dra. Carolina Rolle (Universidad Nacional de Rosario, CONICET,  
 Argentina)

Dra. Ornela Barisone (Universidad Nacional del Litoral, CONICET,  
 Argentina)

Lic. Silvia Ibarzábal (Universidad Nacional de Rosario, Argentina)

Mg. Juanita Solano Roa (Institute of Fine Arts, New York University, Estados Unidos)

Dr. Vaughn Anderson (Rutgers University, Estados Unidos)

Dra. Elizabeth Marín Hernández (Universidad de los Andes, Venezuela)

Mg. Claudia Solanlle Gordillo Aldana (Universidad Minuto de Dios, Colombia)

Mg. Diana María Perea Romo (Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, México)

Mg. Afra Citlalli Mejía Lara (Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, México)

Mg. Susana Rodríguez (Universidad Nacional Autónoma de México)

Lic. Yuri Liscano (Universidad Central de Venezuela)

Dra. Gabriela Piñeiro (Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, CONICET, Argentina)

Dra. Ana María Torres Arroyo (Universidad Iberoamericana Ciudad de México)



9 789877 022216

*The Gift* ALFREDO JAAR (2016)